

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Universidad Autónoma de Madrid**

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, Letterature e Culture Moderne**

Ciclo XXXIV

Settore Concorsuale: 10/L1

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/06

**LA HERENCIA DE MARIO VARGAS LLOSA
EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA**

Presentata da: Luca Breusa

Coordinatore Dottorato

Gabriella Elina Imposti

Supervisore

Eduardo Becerra Grande

Supervisore

Edoardo Balletta

Esame finale anno 2021

La herencia de Mario Vargas Llosa en la narrativa hispanoamericana contemporánea

Tesis de doctorado dirigida por:

Eduardo Becerra Grande

Edoardo Balletta

Autor: Luca Breusa

2021

ÍNDICE

ÍNDICE	5
INTRODUCCIÓN	7
INTRODUZIONE	13
1. BAJO LA SOMBRA DEL <i>BOOM</i>	19
1.1. La nueva parodia contra la hegemonía del <i>boom</i> y los modelos narrativos de antaño, en una transición que no se acaba	31
1.2. Abuelos ilustres, padres ignorados y nietos rebeldes: la herencia trastornada de la nueva novela latinoamericana	35
1.3. Crack vs. McOndo: dos posturas diferentes para enfrentar la misma tradición.....	38
2. MIRANDO A LATINOAMÉRICA DESDE OCCIDENTE: UNA COMPARACIÓN ENTRE DOS PREMIOS NOBEL	44
2.1. Literatura, política y utopías en los discursos de García Márquez y Vargas Llosa ante la Academia Sueca.....	50
3. LA HERENCIA DE VARGAS LLOSA ENTRE NARRATIVA, TEORÍA CRÍTICA Y LA DISCIPLINA DEL ESCRITOR	57
3.1. El caso Vargas Llosa: la herencia de los padres en las palabras de los hijos	57
3.2. El Perú en las entrañas	78
3.3. Vargas Llosa como crítico: la utopía de la totalidad.	100
3.3.1. Los “demonios” del deicida	103
3.3.2. La muda ontológica mediante el elemento añadido	107
3.3.3. El desafío utópico de la “novela total”	113
3.3.4. Los recursos técnicos esenciales del arte de novelar	122
3.4. Mario Vargas Llosa: un modelo narrativo en el presente.....	129
3.4.1. Rescatar las grandes narraciones de los sesenta bajo una nueva luz.....	130
3.4.2. Nuevos lectores, nuevas lecturas.....	146
3.4.3. En la contemporaneidad, entre los modelos del pasado y la realidad actual.....	154
4. JORGE EDUARDO BENAVIDES	165
4.1. De heredero de Vargas Llosa a escritor migrante	165
4.2. Las técnicas narrativas de Vargas Llosa en la obra de Jorge Eduardo Benavides: una trilogía política para entender la historia peruana reciente	176
4.2.1. Vivir al margen de la violencia y en el medio de la desesperanza: la historia privada del Perú en <i>Los años inútiles</i> y <i>El año que rompí contigo</i>	181
4.2.2. A las espaldas del dictador: la microfísica del poder en <i>Un millón de soles</i>	213
4.2.3. Las piezas de las “novelas-puzzle” de Benavides y la reelaboración de las técnicas vargasllosianas.....	233

5. ALBERTO FUGUET	246
5.1. Desafiar lo canónico admirando a un premio Nobel: Fuguet y su visión personal de Vargas Llosa.....	246
5.2. Bildungsroman y periodismo: una comparación entre <i>Conversación en La Catedral</i> y <i>Tinta roja</i>	259
5.2.1. De la decepción por el padre a la fascinación de los maestros: Faúndez y Becerrita	269
6. EDMUNDO PAZ SOLDÁN	274
6.1. Un escritor entre el territorio de McOndo y la herencia de la tradición narrativa hispanoamericana.....	274
6.2. La adolescencia y el aprendizaje del novelista en <i>Río fugitivo</i> , de Paz Soldán, y las novelas de Vargas Llosa	284
6.2.1. El contexto y el discurso de crítica social	285
6.2.2. Roby, el Poeta y Varguitas: el aprendizaje de la escritura y el arte del plagio.....	294
6.2.3. Historias de crímenes perfectos.....	299
7. JUAN GABRIEL VÁSQUEZ	306
7.1. Juan Gabriel Vásquez, de la emancipación de “ <i>lo colombiano</i> ” a guardián de su historia	306
7.1.1. La influencia de Vargas Llosa en la vocación literaria y en la obra de Juan Gabriel Vásquez.....	313
7.2. Tras las huellas de Vargas Llosa: el novelista como testigo y creador de la Historia en <i>Los informantes</i> y <i>La forma de las ruinas</i>	320
7.2.1. Novelistas: mentir para contar la historia.....	324
7.2.2. Las demás voces de la Historia: de la memoria pública a la privada y viceversa	333
7.2.3. El novelista y la Historia: una relación de desconfianza e incertidumbre.....	340
8. CLAUDIA SALAZAR JIMÉNEZ	346
8.1. Una escritora comprometida dentro de la <i>Generación Post</i>	346
8.2. <i>La sangre de la aurora</i> : reconstruir la historia en una totalidad hecha añicos.....	359
CONCLUSIONES.....	386
CONCLUSIONI	392
BIBLIOGRAFÍA	398

INTRODUCCIÓN

Con la ocasión del Encuentro de Autores Latinoamericanos en Sevilla, promovido por la editorial Seix Barral en 2003, Roberto Bolaño inicialmente había previsto leer estas palabras: “El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo” (2004: 21).

En el tajante apunte del escritor chileno, medio siglo de historia literaria no había sido suficiente para independizar las nuevas generaciones de aquellos padres “asesinos” culpables de haber matado a sus propios hijos con el peso de su herencia: un “tesoro” poblado de fantasmas.

Por ello buena parte de la literatura hispanoamericana actual se ha originado bajo la sombra, a menudo asfixiante, del *boom*, emprendiendo el desafío edípico de renovación narrativa en el marco de un doble gesto “de reconocimiento hacia las grandes obras artísticas del pasado, y a la vez de juguetona descortesía, de parricidio constante hacia ese mismo pasado” (Paz Soldán, 2002: 61).

Lo que sigue es el intento de trazar el contexto literario en el que ha ido desarrollándose la narrativa contemporánea y las posturas de los autores nacidos en las décadas de los sesenta y los setenta frente a la tradición de la “nueva novela hispanoamericana”, así llamada por Carlos Fuentes, para poner un mayor enfoque en la

actitud asumida por las nuevas generaciones con respecto a Mario Vargas Llosa, cuya influencia aún sigue vigente a pesar de su notoria pertenencia al fenómeno del *boom*.

Puesto que el ámbito de esta investigación no puede prescindir de una aproximación a las tensiones intergeneracionales que han definido la literatura hispanoamericana a lo largo de los últimos sesenta años, en el primer capítulo se intentará trazar un mapa general de largo alcance que pueda servir de telón de fondo para el análisis sucesivo de la herencia de Mario Vargas Llosa en la narrativa hispanoamericana reciente. El objetivo de ese apartado será ante todo el de poner en evidencia la prolongada influencia ejercida por el *boom* y las diferentes reacciones provocadas por ésta entre los escritores de entresiglos. Se observará cómo el reconocimiento internacional alcanzado por la nueva novela latinoamericana durante las décadas de los sesenta y setenta impulsaron una tendencia a la reiteración de las fórmulas narrativas más exitosas, y cómo, frente a esta actitud, la búsqueda de un espacio literario autónomo será llevada a cabo por algunos autores a través de la parodia o de un distanciamiento explícito de esas fórmulas redundantes, delatando de tal manera una hostilidad creciente respecto a una tradición agobiante.

Debido a la necesidad de expresar su toma de posición dentro del debate que se acaba de mencionar, los escritores actuales dan lugar a una polarización entre Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa que sobrepasa la dimensión estrictamente literaria de su legado. A pesar de que ambos tuvieron un papel protagónico en el *boom*, el primero aparece en los comentarios de las nuevas generaciones como el escritor más representativo de una estética y una idea de Latinoamérica que ya no tienen cabida en la realidad actual; en cambio, la obra del novelista peruano y su trayectoria particular como novelista e intelectual mantiene su vigencia a comienzos del siglo XXI. Por esta razón, en el segundo capítulo se llevará a cabo una comparación un tanto peculiar entre García

Márquez y Vargas Llosa, a partir de unos acontecimientos y unas fechas muy importantes por la historia literaria del continente: la concesión del premio Nobel al novelista colombiano en el 1982 y el mismo reconocimiento al novelista peruano en el 2010. Los casi treinta años que separan estos dos sucesos serán fundamentales para respaldar una lectura diacrónica del legado de ambos escritores y sobre todo para entender mejor la polarización que ha ido surgiendo entre ellos en las palabras de los escritores actuales.

Después de esta primera parte de la tesis, necesaria para contextualizar el ámbito de investigación del presente estudio, se abarcará en el tercer capítulo el eje de la herencia narrativa de Mario Vargas Llosa, deteniéndose principalmente en la recepción del escritor arequipeño tanto en el ámbito continental como en el caso específico de Perú, donde tiene una vigencia casi forzosa. Tal apartado constará también de una aproximación a la teoría crítica y a las reflexiones literarias propuestas por el escritor peruano, ya que algunos conceptos de su planteamiento teórico —en especial el modelo utópico de la “novela total”— quedan muy vinculados a su legado narrativo y a una idea de literatura con la que muchos escritores a menudo se enfrentan para medir su cercanía o distancia con respecto a los modelos del pasado.

Fijar las características fundamentales del mundo narrativo de Vargas Llosa desde una perspectiva actual y analizar aquellos rasgos narrativos que siguen siendo recuperados y utilizados por los demás autores hasta nuestros días nos proporcionará los elementos necesarios para llevar a cabo el proceso comparativo en los capítulos siguientes. El abanico de novelistas que serán tratados en la segunda parte de la tesis está compuesto por Jorge Eduardo Benavides (1964), Alberto Fuguet (1964), Edmundo Paz Soldán (1967), Juan Gabriel Vásquez (1973) y Claudia Salazar Jiménez (1976).

En la obra de Benavides destaca con fuerza la huella de las técnicas vargasllosianas, tanto en el planteamiento general de las novelas que componen su trilogía

política —*Los años inútiles, El año que rompí contigo y Un millón de soles*—, como en la elección de recursos particulares a la hora de armar el discurso narrativo. La comparación entre la obra de Benavides y Vargas Llosa nos ocupará detenidamente en el presente estudio por esta mayor influencia que señala a Benavides como el principal heredero del Premio Nobel peruano. Pero se analizará en profundidad también para destacar algunos rasgos específicos de la prosa vargasllosiana que caracterizaron la innovación formal de sus novelas y que reaparecen claramente en la escritura de Benavides.

Por su parte, el chileno Alberto Fuguet se muestra más interesado en la representación de la adolescencia y del periodismo como experiencias significativas de la formación individual dentro de un contexto social convulsionado por la violencia y por la corrupción que afecta tanto a la política como a las conductas sociales. Esta postura narrativa pone en diálogo sus novelas *Mala onda* y *Tinta roja* con algunas de las primeras obras de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, *Los cachorros* y sobre todo *Conversación en La Catedral*.

La elección de la adolescencia como momento imprescindible de la educación individual y literaria de un aspirante a escritor, que se enfrenta a la injusticia social de manera aún ingenua pero a la vez ya consciente de ella, le permite al boliviano Paz Soldán reelaborar en su libro *Río Fugitivo* las mismas dinámicas narrativas que se instauraban entre el microcosmos del Colegio Militar Leoncio Prado y el macrocosmos de Lima en la novela de Vargas Llosa.

En cambio, el colombiano Juan Gabriel Vásquez asume la herencia de Vargas Llosa en su desafío de convertirse en testigo y relator de la historia de su propio país: es decir, al igual que el novelista peruano, Vásquez parece reafirmar el papel del escritor como figura indispensable para la creación de una memoria histórica nacional partir de la

experiencia individual. Las novelas *Los informantes* y *La forma de las ruinas* delatan precisamente esa misma actitud que asumió Vargas Llosa en sus libros y, en particular, en *Historia de Mayta*, que servirá de modelo narrativo al autor colombiano.

Finalmente, el caso de Claudia Salazar Jiménez nos permitirá profundizar en el debate acerca de las tensiones intergeneracionales que el legado de Vargas Llosa está ocasionando en el panorama literario peruano. De modo diferente respecto a lo se observa en los casos anteriores, en *La sangre de la aurora*, de Claudia Salazar, el recurso a las técnicas del novelista del *boom* no delata la voluntad de seguir un modelo narrativo específico ni tampoco surge de la admiración por Vargas Llosa. Las huellas del escritor arequipeño parecen proceder más bien de la interiorización temprana de sus estrategias narrativas por parte de la autora, que leyó las novelas de Vargas Llosa cuando era adolescente y tuvo que estudiarlas en su formación escolar. Esta no es la única consecuencia de la diferencia generacional entre Salazar Jiménez y Vargas Llosa: desde la perspectiva de la autora, el Premio Nobel peruano ya no tiene nada que ver con el joven escritor que renovó la literatura nacional en la década de los 60, sino que es una figura imprescindible y en cierto sentido opresiva dentro del campo literario de Perú. Por esta razón, en el caso de Claudia Salazar Jiménez se podría hablar de la voluntad de emanciparse de una “herencia indeseada”, dando lugar a una relación intertextual controvertida, muy diferente a aquella que caracteriza la postura literaria de Benavides.

INTRODUZIONE

Durante il I Incontro di Autori Latinoamericani organizzato dalla casa editrice Seix Barral e celebratosi nel giugno del 2003 a Sevilla, Roberto Bolaño iniziò a redigere un discorso che sarebbe rimasto inconcluso e nel quale si potevano leggere queste parole: “El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo” (2004: 21).

Con il suo consueto tono provocatorio, lo scrittore cileno tracciava una storia letteraria segnata da decenni di tentativi di emancipazione falliti, in cui le nuove generazioni erano ancora costrette a confrontarsi con quei padri “assassini”, colpevoli di avere ucciso i propri figli sotto il peso di un’eredità ingombrante: un “tesoro” custodito da fantasmi.

Buona parte della letteratura ispanoamericana attuale ha visto la luce in un contesto dominato dall’eredità spesso asfissiante del cosiddetto *boom*, nei confronti del quale si è più volte intrapreso un procedimento di innovazione narrativa determinato da un gesto duplice di “reconocimiento hacia las grandes obras artísticas del pasado, y a la vez de juguetera descortesía, de parricidio constante hacia ese mismo pasado” (Paz Soldán 2002: 61).

Quanto segue è il tentativo di tracciare il panorama letterario contemporaneo in cui le proposte narrative degli autori nati negli anni ’60 e ’70 del secolo passato si sono

dovute confrontare con la tradizione di quella che Carlos Fuentes ha denominato la “nueva novela hispanoamericana”. Nello specifico, si studierà con maggiore interesse il caso di Vargas Llosa e della controversa relazione che lega gli scrittori latinoamericani attuali all’opera del Premio Nobel peruviano, membro di spicco del *boom*.

Nel primo capitolo si cercherà di delineare il contesto letterario e le tensioni intergenerazionali che hanno caratterizzato la storia della letteratura ispanoamericana recente, con l’obiettivo di disporre di un quadro generale di riferimento utile per comprendere la specificità rappresentata da Mario Vargas Llosa all’interno della compagine del *boom*. Sarà imprescindibile dimostrare come la prolungata influenza esercitata dal *boom* sull’attività letteraria dei propri successori abbia determinato —e sia stata determinata da— logiche di mercato che promuovevano la reiterazione di forme narrative canoniche e di successo, generando, al contempo, una forte reazione di senso contrario e di distanziamento nei confronti di quella stessa tradizione. Negli ultimi decenni, infatti, la ricerca di nuovi spazi narrativi e di un’identità propria da parte dei giovani scrittori si è spesso tramutata in un rifiuto o in un confronto, il più delle volte parodico, quando non apertamente ostile, con il passato illustre della “nueva novela hispanoamericana”.

Le tematiche intergenerazionali appena descritte hanno fatto sì che all’interno della compagine del *boom* si venisse a creare una specie di polarizzazione tra Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa. Essendo il principale rappresentante dell’estetica “mágico realista”, lo scrittore colombiano fu in un primo momento il punto di riferimento principale di una postura narrativa che ha continuato ad esercitare un fascino innegabile tanto tra gli scrittori quanto tra i lettori di tutto il mondo fino ai giorni nostri; tuttavia, venne sempre più spesso indicato anche come il responsabile del consolidarsi di una visione esotica, mitica e preindustriale del continente latinoamericano. A differenza di

García Márquez, Vargas Llosa non poteva essere ricondotto a uno stile narrativo così riconoscibile come il “realismo mágico”, e soprattutto la sua narrazione “hiperrealista” di un’America Latina urbana e conforme alla realtà quotidiana della maggior parte degli scrittori più giovani permetteva di guardare ai suoi romanzi come a modelli narrativi ancora validi agli inizi del XXI secolo.

Dopo avere affrontato la comparazione di Gabriel García Márquez con Mario Vargas Llosa e tra il significato che assunse il conferimento del Premio Nobel allo scrittore colombiano nel 1982 e al peruviano nel 2010, si approfondirà nel terzo capitolo della tesi il fulcro dell’eredità vargasllosiana da un punto di vista diacronico: l’opera narrativa e la teoria letteraria dello scrittore peruviano saranno studiate a partire dalla ricezione con cui sono state accolte dagli scrittori delle generazioni successive. Nel corso di questa analisi si evidenzierà inoltre come il modello teorico della “novela total”, nonostante le sue limitazioni teoriche —alcune delle quali implicite nel concetto stesso di totalità romanzesca—, abbia segnato profondamente il dibattito critico e le creazioni letterarie degli ultimi cinquant’anni. Allo stesso modo, si approfondirà la tematica oggetto d’esame in un contesto ancora più specifico come quello peruviano. In Perù, suo paese natale, Vargas Llosa esercita un’influenza sull’apparato letterario ed editoriale maggiore rispetto a quanto avviene nel resto del continente, e la sua implicazione nella storia politica nazionale contribuisce a modificare le dinamiche intergenerazionali qui trattate.

Le osservazioni raccolte nel capitolo dedicato all’eredità di Vargas Llosa nella letteratura ispanoamericana contemporanea verranno applicate e approfondite nello studio comparativo tra i modelli narrativi dello scrittore peruviano e i romanzi di Jorge Eduardo Benavides, Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán, Juan Gabriel Vásquez e Claudia Salazar Jiménez.

La trilogia politica di Benavides, formata dai romanzi *Los años inútiles*, *El año que rompí contigo* e *Un millón de soles*, è un esempio eccellente di come siano state nuovamente recuperate le tecniche narrative di Vargas Llosa —soprattutto in relazione a *Conversación en La Catedral* e *La fiesta del chivo*— agli inizi del nuovo millennio. Inoltre, il confronto tra i due scrittori pone in risalto una continuità formale che ci permetterà di individuare gli elementi strutturali e gli strumenti narrativi principali utilizzati da Vargas Llosa.

I romanzi *Tinta roja*, di Alberto Fuguet, e *Río fugitivo*, di Edmundo Paz Soldán, testimoniano invece un nesso innegabile tra la narrazione dell'adolescenza e i modelli vargasllosiani di “*bildungsroman*”: le storie di Zavalita, di Marito e dei cadetti del Colegio Militar Leoncio Prado di Lima, costituiscono un materiale prezioso a cui attingere per rappresentare letterariamente gli anni di formazione dello scrittore e, più in generale, della gioventù latinoamericana.

Sebbene *Conversación en La Catedral* possa essere identificato come il modello narrativo di Vargas Llosa che ha avuto maggiore trascendenza, è un altro romanzo del peruviano a ispirare la struttura dei libri *Los informantes* e *La forma de las ruinas* di Juan Gabriel Vásquez: lo scrittore colombiano individua nei procedimenti metaletterari e di *autofiction* presenti in *Historia de Mayta* gli strumenti narrativi con cui dar vita a un tipo di indagine e ricostruzione storica vincolata sia all'esperienza intima dei personaggi, sia al concetto della “*verdad de las mentiras*” tipico della finzione.

Infine, si studierà il caso piuttosto controverso di Claudia Salazar Jiménez e del suo romanzo *La sangre de la aurora*. La scrittrice, nata e cresciuta a Lima ma residente a New York da molti anni, dà voce a un pensiero critico nei confronti dell'influenza di Vargas Llosa sul contesto editoriale e letterario peruviano che in un certo senso accomuna questa relazione con l'onnipresenza referenziale di García Márquez nel panorama

letterario del continente latinoamericano. Malgrado la critica avanzata da Claudia Salazar, la sua scrittura rivela un certo grado di assimilazione delle tecniche narrative vargasllosiane e si presenta, al contempo, come un'alternativa interessante al modello di "novela total" proposto negli anni '60 da Vargas Llosa.

1. BAJO LA SOMBRA DEL *BOOM*

Según Guillermo Cabrera Infante (2004: 10), el “cataclismo” se originó en el 1962 con la asignación del Premio Biblioteca Breve a la novela *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. A partir de aquel entonces la literatura hispanoamericana irrumpió en el panorama literario internacional, dando lugar a “la última gran manifestación literaria moderna que tuvo una recepción totalizadora: mercado masivo, impacto mediático y legitimidad académica” (Cortés, 2002: 47-48). En 1962 estalló el *boom*.¹

El reto principal a la hora de hablar de esta “gran manifestación literaria moderna” reside justamente en adoptar una de las tantas definiciones forzosamente borrosas con las que se ha intentado describir un conjunto de obras de por sí heterogéneo y fragmentado, tanto en las estéticas, como en las generaciones a las que pertenecían los autores. Sí podría precisarse, en palabras de Elżbieta Skłodowska, “como una etapa de la evolución literaria caracterizada por la dominación de la escritura experimental, antirrealista, pero no desvinculada del contexto socio-histórico” (X), la “nueva novela latinoamericana” fue definida por el propio Carlos Fuentes como una “nueva fundación del lenguaje contra los

¹ La fecha aquí escogida como punto de partida del *boom* será ulteriormente justificada en el párrafo “3.1. La herencia de los padres en las palabras de los hijos: el caso Vargas Llosa”. Sin embargo, en el debate que rodea las coordenadas temporales del *boom*, hay quién sugiere una cronología menos tajante, como por ejemplo Elżbieta Skłodowska: “A principio de los sesenta –todavía antes de que *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa iniciara el *boom* gracias al Premio de la Biblioteca Breve de Seix Barral– aparecieron varias novelas cuyo valor artístico aseguró la consolidación y el reconocimiento de la nueva estética. Así pues, tras la publicación de *La región más transparente* (1958) Carlos Fuentes dio a conocer *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Carpentier reforzó su renombre de experimentador con *El siglo de las luces* (1962), Augusto Roa Bastos publicó *Hijo de hombre* (1960), Sábato *Sobre héroes y tumbas* (1962) y Onetti *El astillero* (1961). Esta nómina de novelas indica que el año 1960 puede marcar con cierta legitimidad el punto de partida” (XIII).

prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen” (1980: 31). Además de universal, contemporáneo y revolucionario, el escritor latinoamericano tenía que encarar, según Fuentes, una problemática moral y una estética: “La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos” (35).

Siendo el *boom* un fenómeno de naturaleza compleja que no puede atenerse al rasgo puramente literario de una estética, ni siquiera es posible establecer a ciencia cierta los autores que realmente le pertenecieron, distinguir entre quienes dieron impulso a este fenómeno o simplemente se vieron afectados por él. En efecto, el éxito alcanzado por las novelas de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes fue acompañado por la difusión de las obras de Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Ernesto Sábato, a pesar de haber publicado grandes obras mucho tiempo antes. En cambio, escritores como Manuel Puig y José Donoso se vieron afectados por este fenómeno, aunque la mayoría de sus obras maestras se publicaron en la etapa final de esta supuesta nueva novela hispanoamericana. Donoso fue amigo de muchos escritores de *boom*, pero, pese a la cualidad de su obra, su asimilación definitiva dentro de este fenómeno literario no se dio nunca del todo, dejando que su nombre estuviese cerca y a la vez al margen respecto a las estrellas del *boom*. El caso de Puig, al contrario, muestra una conflictividad que éste manifestó en varias ocasiones al sentirse desprestigiado por sus colegas del *boom*, cuya recepción de la estética del escritor argentino produjo opiniones discordantes y a veces muy negativas, como las expresadas por el propio Vargas Llosa.

A pesar del inicial menosprecio exhibido por una parte de la crítica española —no solamente entre los intelectuales afines al franquismo—, el *boom* afectó a la vez el plano más específicamente literario y el sistema mercadotécnico que se desarrolló a su alrededor

en el aparato editorial, tanto en España como en el contexto internacional. La difusión entre el público de la península de las novelas de Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes, entre otros, conllevó el enraizarse de una visión idealizada y homogeneizadora de Latinoamérica: de hecho, si por un lado la calidad literaria justificaba el interés de los editoriales españoles, como en el caso emblemático de Seix Barral, por otro el exotismo y la tendencia hacia lo fantástico, que caracterizaban la mayoría de esas obras, iban conformando “esa ficción que llamamos Latinoamérica” (Cortés 2002: 48) y por ende un horizonte de expectativas durante mucho tiempo en vigor en el imaginario colectivo de los lectores.

Ha de evaluarse asimismo la marcada connotación política asumida por unos autores identificados con el proceso revolucionario de Cuba, cuya sugestión utópica le aseguraba el éxito en el marco de la dictadura franquista, puesto que daba aliento tanto a un proceso de renovación literaria, como a las esperanzas políticas de los opositores del régimen. Como ha observado Juan De Castro en sus ensayos, entender la conjunción entre política y literatura, entre los discursos revolucionarios y el papel ejercido por los escritores comprometidos en las décadas de los sesenta y setenta, es imprescindible para entender el éxito de la nueva novela hispanoamericana:

In the case of the Boom, politics always were intertwined with literature. After all, their commercial and critical success responded to a considerable degree to the passions generated by the Cuban revolution in Latin America, and throughout much of the rest of the world. The Boom ethics —that believed that the writer had a political progressive role— and aesthetics —that saw in the novel a means for investigating Latin American social reality— should be seen as necessarily linked with the Cuban Revolution and the political hopes it generated throughout the region. (De Castro, 2014)²

² “En el caso del *boom*, la política siempre estuvo entrelazada con la literatura. Al fin y el cabo, su éxito comercial y de crítica fue determinado en buena medida por el entusiasmo generado por la Revolución Cubana en América Latina, y en el resto del mundo. Los principios éticos del *boom* —por los que se asignaba al escritor un papel político progresista— y estéticos —que hacían de la novela un medio para indagar la realidad social de América Latina— deberían estar necesariamente relacionados con la Revolución Cubana y las esperanzas políticas que ésta produjo en el continente” (Todas las traducciones añadidas al pie de página son mías).

Por lo tanto, acudir a la Revolución Cubana como simple coincidencia histórica que agudizó el llamado de la literatura latinoamericana en el ámbito internacional sería reductivo y en parte erróneo. Puesto que “el mérito cubano consistió en hacer creer que había un proyecto común latinoamericano, por el cual el Sur se diferenciaba radicalmente del Norte”, la retórica revolucionaria sentó las bases para una visión homogeneizadora del continente en tanto que legitimaba –o desautorizaba– la actividad creadora de sus partidarios:

En América Latina, la línea que divide al hombre de acción y al artista es, a menudo, bastante delgada. Es más, en los años sesenta, la política llega a constituir el nudo gordiano de la legitimidad de la obra de los artistas e intelectuales, y la res pública es la materia que autoriza su voz. (Esteban, y Gallego: 24-25)

Aún más interesante resulta cómo en ese contexto la relación entre Revolución y literatura esté vinculada al mercado. Si bien los escritores latinoamericanos “utilizaban a la Revolución cubana para encumbrar sus formas”, o si en cambio fue la Revolución cubana la que utilizó a los escritores “para que le hicieran propaganda en todo el mundo”, igualmente válida resulta la siguiente observación de José Luis de Diego:

En las dos opiniones de Donoso se advierten las intersecciones de las que venimos hablando (literatura, mercado, revolución), de donde las determinaciones nunca pueden leerse en un sentido único y más bien asumen propiedades recíprocas, como si los tres vértices de esta compleja relación fueran, a la vez, *determinantes de y determinados por* los otros dos, aun cuando, como el caso de mercado y revolución, aparezcan como fuertemente opuestos. (2015: 204)

Así que no debe asombrar la constante referencia tanto a factores de ámbitos extraliterarios, sobre todo políticos, como a las estrategias de publicación y venta adoptadas por el mercado editorial español con respecto a la narrativa hispanoamericana, puesto que, como afirmó Rodrigo Fresán, la incidencia de las ventas masivas hasta convirtió el *boom* (etiqueta de por sí muy significativa) en “un tema de editores más que un tema de escritores” (2004: 55). La cita del autor argentino nos lleva a considerar dos aspectos fundamentales de este fenómeno: por un lado, el éxito comercial de la narrativa

hispanoamericana de los sesenta conlleva la corroboración de un incremento extraordinario de los lectores que dieron resonancia global a la literatura transatlántica; y por el otro lado, se plantea una serie de problemáticas editoriales con respecto al lugar de publicación y a las estrategias propagandísticas con los que se determina la oferta literaria hispanoamericana.

En 1967, aún antes de que la oleada del *boom* se agotara, García Márquez razonó acerca de la ruptura que acababa de producirse en la literatura de América Latina: “En el momento en que los libros eran realmente buenos, aparecieron los lectores. Eso es formidable. Yo creo, por eso, que es un ‘boom’ de lectores” (García Márquez, y Vargas Llosa: 31). Lo que supuso el *boom* en términos de vinculación e interacción entre los autores, los editores y los lectores ha sido objeto de una amplia bibliografía inaugurada por la miscelánea *Más allá del boom: Literatura y mercado* (1984). En ella, Ángel Rama pone en evidencia algunas cuestiones importantes, como la “necesidad” de profesionalización que llevó a los autores de la nueva novela hispanoamericana a “asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema” (93), e introduce justamente este debate alrededor de la maniobra editorial que habría producido el *boom*. Respecto a tal maniobra, Julio Cortázar opinaba lo siguiente:

Todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican al *boom* de maniobra editorial, olvidan que el *boom* (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores, sino los lectores. (citado en Rama: 61)

En dos libros recientes, *La otra cara de Jano* (2015) y *Los autores no escriben libros* (2019), José Luis de Diego matiza la polémica de la “maniobra editorial” y los entusiasmos por el “*boom* de lectores” mencionado por García Márquez y Cortázar razonando acerca de la coexistencia de ambos factores:

Parece evidente que las políticas editoriales no *determinan* las decisiones de los lectores; ni tampoco, inversamente, son los lectores los que *determinan* las decisiones que toman

los editores. Sabemos que hay editores que publican libros para un público que existe, sin pretender correr ningún riesgo; y hay otros que sí arriesgan capital económico (y a menudo simbólico) en busca de un lector que aún no existe. Si esto es así, es probable que la controversia respecto del *boom* no tenga una solución unidireccional, y que ambas, la astucia de los editores y la emergencia de un nuevo público interesado en esa literatura, hayan coexistido. (2019: 20)

Además, el crítico argentino analiza la cuestión editorial de los autores principales del *boom* para desarmar otro lugar común respecto al papel asumido por las editoriales españolas en los orígenes de este fenómeno y su conclusión resulta aún más interesante desde la perspectiva del presente estudio:

Queda en claro que en los tres autores a los que nos hemos referido [García Márquez, Fuentes y Cortázar] la historia parece repetirse: 1) inicios y consagración a través de editoriales americanas; 2) traducciones de sus libros en importantes sellos de Europa y Estados Unidos; 3) publicación y reconocimiento en España. ¿Por qué entonces se insiste en la centralidad de Barcelona con relación al fenómeno del boom? Probablemente, porque se toma como caso de referencia el itinerario editorial del cuarto “mosquetero”, Mario Vargas Llosa. (De Diego, 2015: 217)

A pesar de este llamado a valorar correctamente “la labor fundamental de editoriales latinoamericanas en la superación de las fronteras nacionales de nuestras literaturas” (221), la percepción de que el *boom* fue ocasionado por los intereses de las editoriales españolas dio lugar a un debate que sigue hoy en día. España, en el imaginario de los jóvenes autores latinoamericanos, sigue representando el intermediario predilecto para acceder al circuito literario internacional. A raíz de esta supuesta hegemonía ibérica en la promoción de la narrativa hispanoamericana, surgieron también muchas críticas que apuntaban a un sistema que se fue cerrando sobre sí mismo. Según el escritor peruano Fernando Iwasaki, todo esto afectaría la recepción de la literatura de América Latina tanto en el nivel de la calidad artística —“O las grandes obras de la narrativa hispanoamericana se publicaban en España o simplemente no eran grandes obras”— como para poner en tela de juicio su real proveniencia —“sólo se lee o se comenta lo que se publica en España y ya nadie cumple la función pedagógica de rescatar y dar a conocer [...]. En España no

se puede hablar de ‘recepción’ de la literatura latinoamericana, porque ya nada viene de fuera” (2004: 110-111).

Desde esta perspectiva editorial la obsesiva esperanza del retorno a aquel estallido transformó el conjunto de obras que produjo el *boom* en un parámetro de comparación ineludible. Con esta idea como telón de fondo, se aclara la procedencia del recurso insistido a la inflacionada fórmula del “boom” a la hora de anunciar la llegada de una nueva generación literaria hispanoamericana: es suficiente mencionar algunos casos que se dieron en las décadas sucesivas, cuando primero se habló de un *nuevo boom* o *postboom*³, seguido por un *boom-junior*, un *baby boom*⁴ y hasta de un *boomerang*⁵. Quizá aún más interesante resulta el efecto retroactivo producido por este término, eje central de las nomenclaturas propuestas por José Donoso, en *Historia personal del “boom”* (1999), y por Iwasaki, en su recorrido de la historia literaria hispanoamericana desde la perspectiva de una “complicidad transatlántica”. Como es sabido, Donoso veía en Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti y Lezama Lima —y con algunas reservas Ernesto Sábato y Guillermo Cabrera Infante— los antecedentes del *boom*, a los que agrupaba bajo la expresión *protoboom*. En cambio, Iwasaki superpone la lógica y los términos clasificatorios del autor chileno a las etapas que encauzaron la literatura hispanoamericana en su progresiva aproximación a España —y desde luego a Europa—.

³ “A partir de 1975 ya se hablaba de un *postboom*, con escritores más jóvenes que comenzaban a sobresalir, como Alfredo Bryce Echenique, Antonio Skármeta, Reinaldo Arenas, Abel Posse, Isabel Allende y Luis Sepúlveda, que ofrecían una estética y una mirada distintas a las de sus padres, sin grandes pretensiones, sin novelas totalizantes, ajenos a las explicaciones universales y la construcción de mundos excesivamente complejos” (Esteban, y Gallego: 35).

⁴ “La irrupción de plumas muy jóvenes como Andrés Neuman (argentino radicado en España, con más premios que libros), Santiago Roncagliolo (peruano afincado en Barcelona, ganador del premio Alfaguara), Wendy Guerra, cubana entre dos aguas, Ronaldo Menéndez o Iván Thays son una buena muestra de ello” (Esteban, y Gallego: 35).

⁵ “Y ya en los últimos años del siglo pasado, [...] se habló de un *boomerang*, es decir, una vuelta del primitivo *boom* latinoamericano arrasando en las listas de los más vendidos de España y América Latina” (Esteban, y Gallego: 35).

El primer encuentro se originó en Madrid entre 1907 y 1936, época que el autor peruano denomina *preboom*⁶:

El *preboom* enriqueció a la literatura española sin necesidad de transformarla, porque a los clásicos de traje gris no les molestó llevar una flor americana en el ojal de su escritura. En cualquier caso, gracias al *preboom* la literatura española volvió a mirarse el ombligo y descubrió agradecida que tenía dos. (Iwasaki, 2008: 182)

Si el primer encuentro había sentado las bases para el conocimiento mutuo, a partir de la segunda etapa —el *protoboom*— se produjo un cambio en la sensibilidad peninsular:

Nada volvió a ser igual después del segundo impacto de la literatura latinoamericana sobre la española. Me refiero al *protoboom*, cuya naturaleza fue estrictamente poética, pero al mismo tiempo preparó la sensibilidad que permitió la eclosión del *boom*. Así, quisiera proponer que seis poetas de América Latina han influido y condicionado la evolución de la poesía española del siglo XX. Los tres primeros —Rubén Darío, Vicente Huidobro y Pablo Neruda— fueron descubiertos porque deslumbraron a sus contemporáneos españoles, mientras que los tres últimos —César Vallejo, Octavio Paz y Jorge Luis Borges— solo fueron reconocidos como maestros por las siguientes generaciones. (183)

Iwasaki no se compromete en señalar aquellos escritores “nacidos a partir de los 60” que podrían considerarse los herederos del *boom*, pero singulariza en Roberto Bolaño —“desconocido en Santiago de Chile, desterrado en México D.F. y consagrado en Barcelona”— la figura clave de un genérico *posboom*:

El *boom* era rico en ideales apolíneos y proyectos platónicos, pero gracias a Roberto Bolaño el *posboom* ha nacido con ideales dionisiacos y perfumado de humanismo nietzscheano. De ahí el nihilismo identitario, la abolición de las fronteras geográficas y filológicas y la necesidad individual de conquistar una autonomía literaria dentro de la República mundial de las Letras, sin renunciar a ser excéntricos y extraterritoriales. (194-197)

⁶ Iwasaki recopila los autores incluidos en esta categoría según el esquema que sigue: “Autores modernistas: Rubén Darío (Nicaragua), Enrique Gómez Carrillo (Guatemala), José María Vargas Vila (Colombia), José Santos Chocano (Perú), Carlos Reyles (Uruguay), Amado Nervo (México), Augusto D’Halmar (Chile) y Rufino Blanco Fombona (Venezuela). Autores del 900 o arielistas: Alfonso Reyes (México), Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana), Rafael Bolívar Coronado (Venezuela), Felipe Sassone, Manuel Bedoya y Ventura García Calderón (Perú), y Eduardo Zamacois, Alberto Insúa y Alfonso Hernández Catá (Cuba). Autores de la vanguardia: Joaquín Edwards Bello (Chile), Jaime Torres Bodet (México), Julio Casal (Uruguay), Luis Carlos López (Colombia), Jorge Luis Borges y Oliviero Gironde (Argentina); César Arroyo y Hugo Mayo (Ecuador); Pablo Abril de Vivero, Félix del Valle y Alberto Guillén (Perú)” (2008: 169).

Aunque en su análisis Iwasaki rescate el término de *posboom*, hay que destacar la diferencia sustancial entre éste y el *postboom* mencionado antes. Como señalan Esteban y Gallego, bajo esta etiqueta se agrupaban los autores nacidos en la primera mitad del siglo XX —como Alfredo Bryce Echenique, Antonio Skármeta, Isabel Allende, Luis Sepúlveda— que se dieron a conocer en las décadas inmediatamente posteriores al estallido del *boom*. Además, mientras sus proyectos literarios se alejaban de la vocación vanguardista y la ambición totalizadora que caracterizaban la nueva novela latinoamericana, su postura con respecto a sus predecesores no estaba marcada por un rechazo explícito, ni mucho menos. En cambio, Iwasaki, en su ensayo de 2008, ubica el *posboom* en el “momento presente de la narrativa latinoamericana en España, momento que además coincide con una nueva discusión del propio concepto de ‘latinoamericano’ aplicado a la literatura” (191). En estas palabras asoma una visión de Latinoamérica más difuminada respecto a la de hace medio siglo, puesto que las fronteras nacionales y continentales son puestas en tela de juicio por la identidad “extraterritorial” de muchos autores contemporáneos y por “el problema más amplio de la pérdida de un centro” (Steiner: 10). Este concepto de extraterritorialidad, propuesto por George Steiner, ha sobrepasado el ámbito de la lingüística y ha sido asumido por la crítica literaria: Echevarría, por ejemplo, atribuye esta categoría a la literatura de Bolaño y a su “paradójica condición” de “ser y no querer ser latinoamericano” (2007: 160), mientras que el propio Iwasaki la emplea para referirse a los “escritores que construyen su obra desde lenguas y culturas distintas a las suyas”, aunque este último finalmente prefiera hablar de “reterritorialización” (2014). En la reflexión de Iwasaki, así como en su propia narrativa, la pérdida se vuelve conquista a la vez que el exilio deja de ser “carencia de patria” para mutarse en la pertenencia a múltiples patrias, lo que podría ser leído como

un intento de redefinir a Latinoamérica en el contexto literario contemporáneo y del *posboom*:

Soy el resultado de una suma de exilios y culturas —peruana, japonesa, italiana y española— y me hace ilusión apropiarme literal y literariamente de todos esos territorios. De ahí la contraseña musical de estas reflexiones: “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”. Es decir, “en el fondo oscuro y triste de una vasija de barro”. (2004: 122)

Sin embargo, el elemento más importante que caracterizaría el *posboom*, según la propuesta de Iwasaki, sería “esa autonomía que solo es posible alcanzar a través del conocimiento, de la conciencia de nuestras vulnerabilidades y de la absoluta certeza de que todos seremos olvidados” (2008: 194). Por esta razón Bolaño sería el principal representante del *posboom*, ya que su lucha personal y literaria para alcanzar esa autonomía lo ha convertido, en el imaginario de las nuevas generaciones, en el “samurái romántico”⁷ en perpetua batalla contra el olvido y “contra la sofisticada figura del escritor *terminator* o ‘intelectual comprometido’ del *boom*” (Iwasaki, 2008: 194):

Cada mañana, luego de sorber un cortado, mordisquear una tostada con aceite y hacer un par de genuflexiones algo dificultosas, Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del *boom*. A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaut en el décimo round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente fuerte o colérico o nostálgico, se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, su némesis, su enemigo mortal y, aunque sorprenda a muchos, su único dios juntos con ese dios todavía mayor, Borges. (Volpi: 189)

Jorge Volpi revela a través del humor la centralidad de esa lucha que identificaría el *posboom* según Iwasaki: enfrentarse al *boom* se vuelve necesidad, herencia indeseada y lucha por la autonomía, pese a todo el respeto que merecen las obras de sus antecesores.

⁷ “El samurái romántico” (Fresán, 2013: 313) es el título del homenaje de Rodrigo Fresán al escritor chileno y procede de una celebre frase del propio Bolaño: “La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (2011: 98).

Si bien la categorización de Iwasaki insinúa una discontinuidad evidente entre el auge novelístico de los sesenta y la narrativa publicada a partir de los años 90, también es cierto que de tal forma se aprecia una dinámica de renovación literaria a menudo ausente en la clasificación precisa, pero también cuantiosa y fragmentada, de otros autores. Este sería el caso de la tesis de Donoso, en la cual el *boom* vendría acompañado por un *boom-junior* —con Severo Sarduy, Gustavo Sainz, Néstor Sánchez, José Emilio Pacheco, Alfredo Bryce Echenique, Sergio Pitol y Antonio Skarmeta—, el *petit-boom* de la literatura argentina —con Manuel Mujica Láinez, Bioy Casares, Pepe Bianco, Hector Murena, Beatriz Guido, Sara Gallardo, Elvira Orphée, Juan José Hernández, Dalmiro Sáenz— y un *sub-boom* de “nombres lanzados por premios de escasa solvencia” (122-123).

Si las redundantes etiquetas propagandísticas constituyen muestras suficientes de la actitud nostálgica asumida por el mercado editorial, el éxito alcanzado por algunos epígonos atestigua la influencia ejercida por la vanguardia de los sesenta dentro de la comunidad de escritores y lectores de las generaciones más jóvenes en ambos lados del océano. Tal vez sean las escritoras Isabel Allende, Gioconda Belli y Laura Esquivel los nombres más representativos de una estética anclada en los modelos narrativos hegemónicos en la década de los sesenta —ante todo en el realismo mágico—, a los que tendría que sumarse el caso más reciente de Luis Sepúlveda.

A lo arriba expuesto, habría que añadir otro aspecto relacionado a la promoción de las novelas hispanoamericana en el ámbito peninsular. Si las propuestas narrativas de algunos autores reproducen muy de cerca los principios estéticos predominantes en la época del *boom*, también la recuperación del Premio Biblioteca Breve y la inicial orientación del Premio Alfaguara hacia un renovado interés por una literatura transatlántica más próxima a las creaciones de los sesenta delatan ulteriormente este

intento de emular aquel proceso que determinó el éxito de la nueva novela hispanoamericana.

También el crítico Ignacio Echevarría se pronunció respecto a la vigencia del *boom* y a la singular dinámica intergeneracional así creada. A la hora de cartografiar este insólito fenómeno de estagnación literaria, ocasionado en buena medida por las políticas editoriales, Echevarría menciona las novelas de Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill y César Aira que “se dieron a conocer en España con décadas de retraso y que pertenecen a la franja generacional que más se resintió de las consecuencias de la ya aludida resaca del *boom*” (2007: 21). Según el crítico, lo que esta demora realmente supone se asienta en la paradoja de perseguir el mismo éxito que obtuvo un fenómeno de marcada propensión vanguardista por medio de una reiteración de propuestas estéticas anquilosadas. Con este propósito Echevarría señala el cambio de actitud del mercado editorial frente a la literatura hispanoamericana, que, si en los sesenta irrumpió bajo el signo de la renovación estilística y de la innovación, en las décadas sucesivas pareció estancarse en la reproducción de formas canónicas consideradas provechosas por las ventas elevadas que aseguraban entre el público peninsular:

En la actualidad, el creciente reclutamiento por parte de las editoriales españolas de autores latinoamericanos se realiza, de hecho, bajo un signo inverso al que presidió el desembarco de la pléyade del *boom*. De ahí que las direcciones que los más valiosos entre ellos invitan a seguir apenas sean tomadas en cuenta. (2007: 21)

Por medio de este proceso de silenciamiento se produce un cortocircuito dentro de las dinámicas intergeneracionales y “se genera de esta forma un círculo vicioso que consagra la perpetuación de lo ya establecido y deja muy poco margen para la intromisión, dentro de su rueda, de elementos disonantes” (23).

1.1. LA NUEVA PARODIA CONTRA LA HEGEMONÍA DEL *BOOM* Y LOS MODELOS NARRATIVOS DE ANTAÑO, EN UNA TRANSICIÓN QUE NO SE ACABA

No debe figurarse este aparente conformismo como una ausencia real de propuestas innovadoras en el panorama hispanoamericano. En efecto, mientras los editores y los críticos se quedaban en la espera del “tercer descubrimiento de América” profetizado en 1998 por el novelista argentino Tomás Eloy Martínez y de un nuevo “momento de esplendor” en la literatura latinoamericana, muchas de las voces “disonantes” de las décadas anteriores a esa fecha habían sido ignoradas. Ocurrió en 1979, por ejemplo, con la intervención de Antonio Skármeta titulada “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”: el novelista chileno, que se hizo portavoz de la generación inmediatamente posterior a la de los protagonistas del *boom*, contraponía a la lógica de la continuidad y de la recuperación, una solución de ruptura, en el marco de una literatura que apuntase al realismo y a la cotidianidad.

La consecuencia inmediata de la “resaca del *boom*” fue una progresiva toma de posición frente a la tradición por parte de los protagonistas de la narrativa hispanoamericana actual, caracterizada por el desarrollo contrapuntístico entre actitudes celebrativas —anteriormente mencionadas— e impulsos parricidas que a menudo desembocan en la parodia. Analizando más de cerca algunos ejemplos de la narrativa de “entresiglos”, se notará como este encaramiento a la tradición puede rastrearse por lo menos en tres niveles diferentes de relación intertextual o intergeneracional: la parodia explícita, la parodia —más o menos implícita— de un modelo narrativo canonizado y la escenificación del impulso parricida.

Lo parodia explícita aparece con insistencia en las primeras obras del escritor argentino Rodrigo Fresán, cuyas dianas predilectas son, sin la menor duda, el Realismo

Mágico y la vigencia perpetua de Borges. Así se presentan a los lectores los caballeros de fortuna Chivas y Gonçalves —“fenómeno inédito, como un digno representante de la poderosa imaginería de las novísimas tierras del novísimo continente”— de regreso al Viejo Mundo para exhibirse en un espectáculo que “iba a llamarse *El Formidable Realismo Mágico de Gonçalves y su Fiel Amigo Chivas*” (Fresán, 2009: 38). En otro texto de *Historia argentina* (publicada por primera vez en 1991 y aumentada en 2009), un personaje-narrador emprende su lucha contra el olvido justo antes de atropellar a Borges como emblema del parricidio literario más ilustre de aquella tradición nacional:

La invisibilidad es una de las formas más terribles del olvido y es contra este olvido que el protagonista lucha. Por el camino, en el fragor de la batalla, atropella y derriba a Borges [...] conocido como ‘el padre de la patria’. La novela concluye con la huida hacia delante de nuestro héroe [...], el abandono del hogar el día en que Borges muere y la firme intención de recuperar la visibilidad. (115-116)

El juego paródico se vuelve mucho más complejo en *La velocidad de las cosas* (1998) cuando un “ex critor”, es decir “un hombre que alguna vez fue un escritor”, observa desde la ventana aquellos jóvenes que “practican hasta el agotamiento ese videogame realista y mágico tan de moda: Macon.doc. Los pobres incautos están convencidos de que quieren ser escritores del mismo modo en que alguna vez yo fui el hijo que cuando fuera grande quería ser escritor” (Fresán, 2012a: 522). A pesar de la alusión explícita al universo novelístico de García Márquez, el narrador entrelaza múltiples lecturas posibles acerca del pasaje recién citado recurriendo a un detalle muy llamativo: quien habla se halla en “Sad Songs, Iowa, USA. Un sitio que no aparece en ningún mapa” (522). Esta ciudad inexistente puede representar a la vez una reproducción norteamericana de Canciones Tristes —otra ciudad inexistente en donde Fresán suele ambientar sus narraciones—, una actualización de las ciudades inventadas por los novelistas del *boom* —como justamente es Macondo, entre muchas otras—, pero también

un guiño paródico “del International Writing Program de la universidad de ese estado, donde se gestó el proyecto McOndo” (Becerra, 2010: 112).

De la misma forma se pueden rastrear alusiones parecidas en la obra del escritor uruguayo Rafael Courtoisie, en cuya novela breve *Tajos* (1999) primero aparece la re-escritura en clave paródica del famoso íncipit de *Cien años de soledad* (1967)⁸, y luego otro narrador-personaje asesina a “James O’Netty. Irlandés. Primo hermano de John Charles, writer from América del Sur” (2000: 165). Debido a la nacionalidad de Courtoisie resulta previsible como el interlocutor de este llamado intertextual ya no sea Borges sino Juan Carlos Onetti. La elección del término “interlocutor” procede del diálogo surrealista entre tradición y actualidad literaria que tiene lugar hacia el final de *Santo remedio* (2006), en el que Onetti junto a su “tocayo” Rulfo contactan telefónicamente al narrador-personaje para aconsejarlo, desacreditarlo y hasta intervenir para “enmendar las cagadas que te mandás vos” (2006: 176). Por último, en *Goma de mascar* (2008) se encuentra una mención al escritor uruguayo, mutado en Juan Carlos Yepes —“el sudamericano exiliado en Madrid” y ganador del Premio Cervantes que “seguía inventando, luego de cincuenta años, su saga de Santa Lucía” (2015: 162-163)— y otra al fundador de Santa María, a su vez convertido en John Pappa John Brausen, “El dios de Sappy City” (66).

Tanto en los textos de Fresán como en las novelas de Courtoisie se pueden hallar paralelismos, no siempre explícitos, con modelos reconocibles o fórmulas narrativas de sus predecesores. El clímax progresivo que transforma “la ‘telenovela absoluta’ *Mantra: Uno de nosotros*” en el “‘film total’ *Mundo Mantra*” hasta finalmente deslizarse hacia un proyecto aún más delirante de “crear toda una religión” fundamentada en el axioma “la familia es el universo” (Fresán, 2001: 354,365), ironiza inevitablemente con el proyecto

⁸ “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Domínguez habría de recordar aquella tarde remota en que me pinchó el ojo. / Sin García Márquez” (2000: 88).

utópico de la novela total, tan a menudo invocado en la década del sesenta. Por tanto, el afán totalizador del escritor deicida se convertiría en el “dios MoviEye, ‘El Que Todo Lo Ve’” (502), es decir, en la figura extravagante de un niño “casi arrastrándose por el peso de ese casco-cámara que llevaba todo el tiempo y que hacía un ruido de los mil demonios y que filmaba todo lo que era digno y pertinente de ser filmado” (301). A esto cabe añadir la parodia cibergaláctica del comienzo de *Pedro Páramo* en la última parte de la novela. Tampoco faltan indicios para leer en clave paródica el final de *Santo remedio* si consideramos que el recurso de las llamadas telefónicas desde Santa María y Comala, no sólo dan lugar al humor metaliterario de Courtoisie, sino también al desvelamiento de la conciencia y la labor narradora del personaje principal. De hecho, es la conversación entre Onetti, Rulfo y el protagonista la que identifica a éste como el responsable de una realidad secundaria, dispuesta y creada por él según el modelo celebre de *La vida breve* (1950). Así podría plantearse la descendencia literaria del envenenador Pablo Green a partir de aquel doctor Díaz Grey, alter-ego ficticio de Juan María Brausen:

My history (not my story) is a common history. A history among others. I'm a son of Eleonora Green. I don't know my father's name. My father is a phantom, an invisible shape in the fog. My father is a spectrum. However, if I watch the mirror, I can suspect my father's shadow in the deep, far distance. (Courtoisie, 2006: 189)

Como adelantado, esta dinámica de recuperación y superación de los modelos literarios se convierte en la representación o evocación de un impulso parricida. A la vez, en *Mantra* este impulso forma parte de un presunto precepto zen⁹, en *La velocidad de las cosas* asistimos a la siguiente revelación de un anciano:

‘Mire, la verdad es que mis padres no se suicidaron. La verdad es que los maté yo. Me estaban volviendo loco, ¿entiende? Tenía que hacerlo, tenía que matarlos. No me dejaban escribir y ya estaban pensando en una academia militar o en un bufete de abogados. Los maté por amor al arte, por amor a mi arte. [...] Ciertos crímenes no son sólo justificables

⁹ “[...] ‘Si te encuentras con los grandes maestros zen del pasado, ¡mátalos! Si te encuentras con tus padres, ¡mátalos! ¡Ésa es la única manera de ser un hombre libre!’. / Leí esto y supe lo que tenía que hacer. Y lo hice” (Fresán, 2001: 504).

sino que, además, necesarios. [...] Así, lo importante es, a la hora de la verdad, saber que se mató para no morir. [...]'. (Fresán, 2012a: 298)

La enumeración de casos afines a los que se acaban de mencionar sería muy extensa¹⁰ y no cabe en los objetivos del presente estudio, sin embargo el análisis de las obras de Fresán y Courtoisie pone en evidencia algunos aspectos fundamentales de esta evolución literaria. A partir de la función paródica asumida por las menciones y las técnicas narrativas detectada en estos textos, cabría recordar lo que afirmó Elżbieta Skłodowska:

Si es cierto que el trabajo de cada generación literaria consiste tanto en la elaboración de la experiencia heredada (tradición) como en el acopio de nuevos procedimientos (ruptura y traición), parece bastante obvio que la parodia cobra más vigencia en los momentos de transición, entre el ocaso de una escuela estética y el surgimiento de otra. Hemos visto ya que según muchos estudiosos la parodia es uno de los recursos más eficaces para superar el agotamiento de una estética y liberar al escritor de un automatismo perceptivo. La novísima novela hispanoamericana cuyo auge a partir de mediados del setenta ha sido bautizado —por falta de otra denominación más idónea— con el nombre de post-boom, recurre a la parodia con una insistencia peculiar. (91)

Puesto que el recurso a la parodia sigue estando muy vigente en la narrativa de los noventa y de la primera década del nuevo milenio, y como los modelos de la tradición que son objetos de la parodia siguen siendo los mismos, surge una pregunta necesaria acerca de la percepción de un prolongado “momento de transición”.

1.2. ABUELOS ILUSTRES, PADRES IGNORADOS Y NIETOS REBELDES: LA HERENCIA TRASTORNADA DE LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

¹⁰ Para profundizar este tema se remite al artículo “¿Qué hacemos con el abuelo? *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán”, en el que Eduardo Becerra analiza la compleja relación que se ha ido creando entre los escritores “de entresiglos” y los antecesores del *boom*. En el texto se da una amplia muestra de las “alusiones” a la tradición de los abuelos en las novelas publicadas a partir de los años noventa, evidenciando las distintas posturas asumidas en éstas, con matices que van desde el simple guiño intertextual a la paraodia explícita, afectando también el propio nivel estructural de algunos textos. Aquí se ofrece el resumen de las obras mencionada en el artículo: *Historia argentina* (1991), *La velocidad de las cosas* (1998) y *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán; *Tajos* (2000) y *Santo remedio* (2006) de Rafael Courtoisie; *Basura* (2000) y *Angosta* (2003) de Héctor Abad Faciolince; *Los años inútiles* (2002), *El año que rompí contigo* (2003) de Jorge Eduardo Benavides; *El cementerio de sillas* (2002) de Álvaro Enrigue; *El fin de la locura* (2003) de Jorge Volpi; *La disciplina de la vanidad* (2000) de Iván Thays; *El síndrome de Ulyses* (2005) de Santiago Gamboa; *El libro de Esther* (1999) de Juan Carlos Méndez Guédez; *Yo amo a mi mami* (1999) de Jaime Bayly. (Becerra, 2010: 107-122)

Las dinámicas que rigen la evolución del recorrido artístico propio de una época, descrita por Pierre Bourdieu como la lucha “entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l’identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution” (223), aparecen deformadas por el vacío generacional ocasionado por la hegemonía prolongada del *boom*. Según el crítico francés, “*Faire date, c’est inséparablement faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en avant-garde, et, en introduisant la différence, produire le temps*” (223)¹¹. En el caso específico que estamos tratando, la dinámica postulada por Bourdieu presenta una fisionomía diferente que, como ha observado Eduardo Becerra, no describe

una lucha entre padres e hijos literarios —es decir, entre generaciones sucesivas— sino más bien [...] entre nietos y abuelos remotos que sin embargo, si nos ceñimos al contexto español, son los que siguen durando, los que ocupan una posición dominante sin apenas desgaste, puesto que los que los siguieron inmediatamente después casi nunca llegaron. (Becerra, 2010: 108-109)

Esta misma opinión se puede comprobar también en las palabras de Octavio Paz, que en su ensayo *La otra voz* (1990) ya afirmaba que

tanto la ruptura como la irrupción son relativas: cada cambio confirma a la tradición y la continúa, cada innovación se alimenta de las invenciones del pasado, cada ruptura es una reiteración y un homenaje a las obras de los abuelos. Este doble movimiento de negación y afirmación, de ruptura y filialidad, es constante en la historia de todas las literaturas y muy especialmente de la moderna. La ausencia de este tipo de manifestaciones en la vida literaria de nuestros días es un indicio inquietante. (111-112)

Hay que aclarar que retorcer la cronología para poner en diálogo las obras de los “nietos” con las de sus propios “abuelos”, no sólo comporta la negación de todo reconocimiento a la generación intermedia, sino también implica una distinta

¹¹ “Entre los dominantes que se conforman con la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos que están entrando y cuyo interés está en la discontinuidad, la ruptura, la diferencia, la revolución”. “Hacer época significa indisolublemente hacer existir una posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, generar el tiempo”.

aproximación al canon hegemónico por parte de quien se proponga modificarlo. Debido al lapso temporal que separa a los escritores actuales de aquellos que siguen considerándose sus antecesores directos, ellos se enfrentan a unos modelos literarios consolidados no solamente entre el público, sino también dentro del sistema educativo en el que han estudiado y se han formado. De ahí se desprende tanto la distancia real que ellos perciben a la hora de compararse con los “maestros”, como la capacidad de asimilar en distintos grados, hasta inconscientemente, sus recursos técnicos.

En cuanto a la alteración de la dinámica intergeneracional que se ha producido en la literatura hispanoamericana reciente, se ha pronunciado también el escritor peruano Jorge Eduardo Benavides. En su ensayo, titulado justamente “Del *Boom* a *McOndo*. ¿Y la generación anterior?”, el novelista arequipeño subraya como esa referencia quede “bastante lejana ya de las nuevas propuestas narrativas de una generación de escritores que ha intentado —de manera muy consciente— alejarse de esta cercanía” (2008a: 157) que a su parecer no estriba en elementos reales, sino de una cierta inercia propagandística y de los medios de comunicación. Benavides discrepa de Tomás Eloy Martínez, ya que no percibe la “sequía narrativa” de los ochenta como un fenómeno real. Según él, la causa de ese supuesto estancamiento en el panorama literario latinoamericano de los ochenta fue más bien el resultado de una serie de circunstancias que privaron a una generación de novelistas de los medios de publicación y difusión que habían caracterizado el estallido del *boom*. Y aquellos que acabaron más afectados por esta avería editorial, fueron justamente los padres literarios de los escritores más representativos hoy en día:

Fue la época en la que aparecieron novelas de calidad como las de los peruanos Alonso Cueto y Edgardo Rivera Martínez, del chileno Javier Campos, del boliviano Víctor Montoya, de los argentinos Piglia, Alan Pauls, Victoria de Stefano y César Aira, del venezolano Ednodio Quintero, otros muchos escritores que por edad, y por esta situación editorial, parecían quedar descolgados de cualquier catálogo o lectura crítica, en el mejor de los casos, cuando no simplemente condenados a la no publicación o a la publicación efímera de sellos editoriales sin fuerza ni empuje para hacerlos trascender. (Benavides, 2008a: 159)

En contraposición a la actitud del mercado, algunos circuitos de lectores “combativos” y la labor académica figuran en las palabras de Benavides como las principales razones por las que esas obras sobrevivieron a una época tan desfavorable. Que esas novelas “no se extraviaran en bibliotecas y se disolvieran para siempre en librerías de saldo” no sólo es una dicha por los lectores, sino también por los escritores que de aquella generación muy a menudo ignorada aprendieron el oficio de escribir:

Escritores como Jaime Bayly, Alberto Fuguet o Edmundo Paz Soldán, Jorge Volpi, Juan Carlos Méndez Guedez o Fernando Iwasaki se inscriben de manera natural en esta corriente de nueva narrativa que es consecuencia natural de otros narradores menos conocidos —en España— y cuya generación resulta escasamente difundida no sólo aquí sino en la propia Hispanoamérica. (160)

1.3. CRACK VS. McONDO: DOS POSTURAS DIFERENTES PARA ENFRENTAR LA MISMA TRADICIÓN

La omnipresente referencia al *boom* se hace patente tanto en las actitudes narrativas, como en la necesidad aparentemente imprescindible por los escritores de declarar y explicar su propia postura frente a la tradición. El persistente debate acerca de aquella herencia o del retorno de un fenómeno análogo a lo del *boom*, culminó a finales del siglo pasado en la aparición del *Manifiesto del Crack* (1996) y de la antología *McOndo* (1996), asumidos por la crítica como la paradigmática manifestación del enfrentamiento entre una actitud de recuperación respetuosa de la tradición y otra entregada al parricidio irreverente.

En un primer momento, se habían reunido bajo el nombre del “Crack” los escritores mexicanos Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla y Alejandro Estrivill, cuya labor conjunta en el texto *Variaciones sobre un tema de Faulkner* dio lugar a la expresión definitiva de su propósito de renovación estilística, como “mera reacción contra el agotamiento” de una literatura que ellos juzgaban estancada: “A la novela del Crack, pues,

le queda renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas” (Chávez Castañeda: 217-219). El seudónimo de Juan Preciado, con el que presentaron su obra colectiva al Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí en 1999, ya de partida aludía a una actitud de celebración hacia Rulfo y la gran literatura de los sesenta. Sin embargo resulta paradójico el intento de una “ruptura en digna continuidad” y el convencimiento de que “si no hay nada nuevo bajo el sol, es porque lo antiguo también vale para la novedad” (220).

Frente a ello, Alberto Fuguet y Sergio Gómez se apartaron de aquella misma tradición, rechazando cualquier inclinación mágico realista, para promover una nueva visión de Latinoamérica, en pugna contra las expectativas del mercado editorial estadounidense y europeo:

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos. (1996: 15)

Si bien el corte narrativo que caracteriza los cuentos de la antología represente de por sí el propósito según el cual fueron escogidos, éste se explicita de manera mucho más tajante en el prólogo, cuyo texto podría descomponerse en dos partes: mientras en el incipit se analiza la situación de la literatura hispanoamericana con respecto al mercado editorial, la elaboración central y final del texto se centra en la especificidad de la experiencia mcondiana.

La “anécdota real” con la que da comienzo relata la decepción sufrida por dos autores latinoamericanos que se vieron rechazar sus escritos “por faltar al sagrado código del realismo mágico” (10). Esta anécdota ejemplifica de manera bastante clarificadora una postura que ha sido vigente en el mercado editorial internacional hasta nuestros días y a la vez parece sustentar ya de partida el tono provocador e irreverente de Fuguet y

Gómez. A pesar de algunas críticas que posteriormente recibieron en cuanto a la elección de los cuentos que componen el libro, es muy interesante subrayar las condiciones en el que se llevó a cabo tal elección, puesto que, como relatan los editores, esta experiencia les enfrentó a la realidad del mercado editorial latinoamericano y a su dependencia de España:

En todas las capitales latinoamericanas uno puede encontrar los best-sellers del momento o autores traducidos en España, pero ni hablar de autores iberoamericanos. Simplemente no llegan. No hay interés. Recién ahora algunas editoriales se están dando cuenta de que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce. Si uno es un escritor latinoamericano y desea estar tanto en las librerías de Quito, La Paz y San Juan hay que publicar (y ojalá vivir) en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico. (11)

Entre los criterios de selección postulados por Fuguet y Gómez, destacan el rechazo frente a toda escritura marcada por el estigma del realismo mágico y la voluntad de reubicar la experiencia individual de los jóvenes del continente en un contexto principalmente urbano, en el presente de una época marcada por el capitalismo y la globalización, cuyos efectos parecen sobrevolar toda frontera:

Tal como se puede inferir, todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo, algo así como una venganza de lo ocurrido en Iowa.
[...] Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. (13)

Por ello, reapropiarse de una dimensión que no sea fantástica ni mítica, sino real, llega a ser la prioridad esencial de estos escritores: “En nuestro *McOndo*, tal como en *Macondo*, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados” (15). Esa misma necesidad de volver a la realidad motiva una predilección por el contexto urbano, puesto que según ellos el continente ya no es un mundo rural sino “la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan)” (16), y donde lo latinoamericano ya no es “lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista” (15) sino un mestizaje de cultura local e internacional:

Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de ‘El cóndor pasa’ o ‘Ellas bailan solas’ de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Machu Pichu, ‘Siempre en Domingo’ y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista *Vuelta* y los tabloides sensacionalistas. (16-17)

La propensión de las nuevas generaciones a reunirse en grupos y a agudizar las tomas de distancia frente al *boom*, para que se oiga su propia voz, es un claro síntoma de aquella prolongada presencia como término ineludible de comparación. Lo que se plantea en la literatura actual como una exigencia de autonomía frente a la tradición, más que de identidad generacional, asume en *McOndo* la dimensión de un desafío tanto estético como político: por un lado, se trata de desatender las expectativas de los lectores y desmoronar una fórmula narrativa que no les representa, al fin de conformar la recepción literaria internacional a la realidad actual de la novelística hispanoamericana; por otro, se desmiente la visión de una región homogénea y rural, con grandes resonancias míticas, llamada Latinoamérica. Tal vez sea precisamente esta última creación ficticia la consecuencia más llamativa y contestada de lo que fue definido como “tropicalización del gusto literario ibérico” (Cortés, 1999: 64).

Por lo tanto, en este contexto me parece significativo detenerse en la “cultura bastarda” o híbrida a menudo mencionada por Fuguet, para reflexionar sobre la procedencia de este “mestizaje” señalado en el prólogo de *McOndo*. Ignacio Echevarría señaló:

La justificable voluntad de incorporarse a dichos circuitos [estadounidense y europeo] incentiva entre los jóvenes escritores una estandarización de la lengua y una estereotipificación de los planteamientos narrativos que actúa en la misma dirección en que influyen los modos de vida urbanos y su codificación por parte de la industria cultural, en especial a través de la televisión, el cine y la música. (2007: 186)

A su parecer, la primera consecuencia de este “desvirtuado cosmopolitismo” habría sido la afirmación de un “*estilo internacional*”, cuya etiqueta alude “a la uniformidad referencial, temática y estilística de la mayor parte de unos relatos reunidos bajo la

invocación de una patria común, McOndo” (186-187). La comparación entre el concepto de la hibridez postulado por Fuguet y el “estilo internacional”, acuñado por Echevarría, dibuja un abanico de posibilidades muy reducido en la que una estética pueda emanciparse de lo local sin someterse por completo a lo internacional: este espacio mestizo sería el que mejor cumple la tarea de representar la realidad latinoamericana globalizada en la que viven o han crecido estos autores. Por lo tanto la “uniformidad” que afecta a la narrativa postulada por los escritores de *McOndo* debería verse no tanto como un límite de su potencial creativo, sino como una condición de existencia profundamente arraigada en la experiencia diaria de estas últimas generaciones.

Hasta aquí, observamos una creciente irreverencia e intolerancia con respecto a la tradición literaria hispanoamericana aún imperante. Si la generación de Antonio Skármeta buscaba respetuosamente un camino para alejarse del *boom*, *McOndo* armaba su rechazo con una tajante sátira contra el universo imaginario del “arcángel San Gabriel” (Fuguet, y Gómez, 1996: 14); hasta llegar a la despiadada metáfora de los padres “asesinos” y “pedófilos” propuesta por Bolaño.

Las experiencias del Crack y de McOndo no sólo han representado dos estéticas en contradicción entre sí, sino más bien unas actitudes diferentes hacia el lector y la literatura. A pesar de sus aparentes posturas inconciliables, ambas compartían un espíritu de negación, no inmediatamente dirigido a los representantes del *boom*, sino al concepto de realismo mágico entendido “en términos de la frivolización que de sus obras hicieron sus imitadores, perversión de la que sin embargo fuimos también partícipes los lectores, los editores, la prensa y, sobre todo, la academia” (Padilla: 141). Por ello, como justamente opinaba Ignacio Padilla años más tarde, “más que un manifiesto, el del Crack es un antimanifiesto, de la misma manera en que la de McOndo es una antisuma, una contrantología” (142). En su autocuestionamiento, el escritor mexicano llega a la

conclusión que ambas experiencias “fueron fenómenos naturales, necesarios y espontáneos que nos sobrepasaron, y es por eso que siguen válidos” (137). Sin embargo, resulta interesante notar una toma de distancia parecida a la resuelta decisión tomada por Fuguet de no volver a reeditar nunca “el famoso, puto, fucking prólogo de *McOndo*” porque le “daría entre asco, pena, rabia y frustración que *McOndo* sea el único libro que me sobreviva” (2013: 406-407).

Latinoamérica se ha adentrado en el siglo XXI conciente de la poderosa herencia con la que ha tenido que enfrentarse, pero resuelta a deshacerse de la máscara mágico realista para cumplir con “el deber moral de narrar historias que de alguna manera recojan el país real, no el mítico” (Fuguet, 2013: 410). Rastrear las huellas de un proceso de emancipación aún en acto entre las nuevas generaciones de escritores, a la vez que nos alumbra sobre las razones del definitivo rechazo de la estética mágico realista, pone en evidencia la especificidad de la obra de Mario Vargas Llosa, que en este sentido representa una excepción por seguir vigente en la literatura actual como modelo narrativo¹².

¹² De hecho, no hay que olvidar su mención explícita en el mismo prólogo de *McOndo*: “Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges, y el Comandante Marcos, y la CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa” (Fuguet, y Gómez, 1996: 16).

2. MIRANDO A LATINOAMÉRICA DESDE OCCIDENTE: UNA COMPARACIÓN ENTRE DOS PREMIOS NOBEL

La doble postura de rechazo y de admiración acerca de las novelas de los años sesenta y setenta que se acaba de describir, parece reflejar en el ámbito literario el distinto significado de los premios Nobel otorgados a García Márquez, en 1982, y a Vargas Llosa, en 2010. Como suele ocurrir a la hora de establecer el alcance de un acontecimiento tan notable como la concesión de este galardón, ceñir el análisis al ámbito estrictamente literario y a la obra de los autores resulta insuficiente, puesto que la confrontación entre los dos premios Nobel abarca un contexto cultural y político que excede al individuo galardonado y su obra literaria, para sellar de alguna manera un momento histórico-artístico preciso.

Esto resulta muy evidente en las palabras del crítico español Ignacio Echevarría que si por un lado afirma: “El premio a García Márquez fue tomado en su día como un reconocimiento a la potencia creativa del fenómeno conocido como *boom* de la narrativa latinoamericana”, por otro añade unos motivos políticos a las razones de naturaleza literaria: “Entre las razones de que así fuera se contó el azote de las brutales dictaduras que en los años setenta se adueñaron de varios países del continente” (2010). En efecto, la yuxtaposición del éxito de la nueva novela hispanoamericana a las hazañas de la Revolución cubana otorgaba al lenguaje “revolucionario” de las novelas del *boom* un carácter destacadamente político: la literatura apuntaba a un cambio profundo en la realidad hispanoamericana. Por lo tanto, en el contexto en el que se otorgó el premio a

García Márquez, no tiene que asombrar si “las actitudes izquierdistas y la abierta simpatía de García Márquez hacia la Cuba de Fidel Castro no fueron inconvenientes, antes al contrario, a la hora de concederle el Nobel” (Echevarría, 2010).

Según esta interpretación, la decisión tomada por la Academia Sueca en 1982 podría leerse como el reconocimiento internacional a la conjunción de una estética literaria innovadora y una postura intelectual comprometida que hacían de García Márquez el referente principal del *boom*. De alguna manera el vínculo entre la fórmula del realismo mágico y una visión mítica de América Latina, caracterizada por una rara mezcla de paisajes exóticos, sociedades premodernas y un uso indiscriminado de la violencia, quedaba respaldado por el prestigio del premio y su repercusión dentro de la opinión pública internacional. Del mismo modo, en una época marcada por las dictaduras militares, la función política del escritor reafirmaba una vez más la importancia de la literatura por su esencia subversiva, en la que aún tenía cabida la utopía como instrumento para encauzar el desarrollo del país hacia un futuro más justo. Por lo tanto, el premio Nobel a García Márquez fijaba una idea de Hispanoamérica y de su literatura muy enraizada en la experiencia de las décadas anteriores, que a la vez coincidía con esa idea de literatura fundacional y revolucionaria percibida como ajena por muchos autores contemporáneos.

A través de una mirada *a posteriori* se podría calificar ese galardón de 1982 como un reconocimiento a lo que la literatura hispanoamericana había sido y que en aquel entonces dejaba de ser: el *boom* se había agotado, y con ello también la posibilidad para los escritores más jóvenes de salir de los circuitos editoriales americanos y dar a conocer sus propuestas literarias al mercado internacional. Si bien el premio otorgado a García Márquez fue un reconocimiento a la potencia creadora del boom, hay que matizar también cómo

se produjo en una situación de crisis de la novela de Hispanoamérica, no tanto en cuanto a la falta de títulos de calidad por parte de los nombres que iban irrumpiendo tras los esplendores del *boom* como en relación con la repercusión escasa de sus propuestas en el contexto internacional, y desde luego en España. (Becerra, 2011: 120)

Antes de llevar a cabo la comparación con el premio Nobel otorgado a Vargas Llosa en 2010, cabría recordar que el distanciamiento entre él y Gabriel García Márquez fue gradual y que durante el auge del *boom* más bien compartieron una amistad profunda y unos ideales que fundamentaban su actividad creadora y su compromiso social.¹³ Contrariamente a lo que podría suponerse, su amistad siguió intacta hasta 1976, a pesar de las diferentes ideologías políticas que iban perfilando y los iban distanciando a partir de 1971 como consecuencia del “caso Padilla”. Aunque esta mención pueda parecer anecdótica, hay que tener en cuenta lo mucho que compartieron García Márquez y Vargas Llosa en esa década que precedió a la concesión del Nobel al escritor colombiano. Si bien es verdad que en sus obras cumbres desarrollaron dos estéticas muy diferentes, ya que al realismo mágico de García Márquez el novelista peruano contraponía lo que ha sido definido como “realismo crítico”¹⁴ o “hiperrealismo”¹⁵, también es cierto que durante muchos años fueron dos figuras emblemáticas —quizás las más representativas— del mismo fenómeno al que en 1982 la Academia Sueca rindió homenaje y del que, por el contrario, intentarán emanciparse las siguientes generaciones. Es decir que hasta ese momento —o pocos años antes—, Estados Unidos y Europa habían mirado a García

¹³ En el libro *De Gabo a Mario. La estirpe del boom* (2009), de Ángel Esteban y Ana Gallego, es posible recorrer muy de cerca la amistad que mantuvieron los dos novelistas, cuyo testimonio más famoso es, sin duda alguna, la tesis publicada en 1971 por Vargas Llosa acerca de la obra narrativa de García Márquez.

¹⁴ José Miguel Oviedo comparte esta definición con respecto a la obra de Vargas Llosa puesto que su escritura “trabaja con realidades pero no elabora copias directas, enjuicia pero se incluye (y quizá se condena) en el juicio, incorpora trozos vivos del mundo objetivo pero los transpone artísticamente” (Oviedo: 95-96).

¹⁵ “Podemos hablar de hiperrealismo tanto en el sentido de que trasciende el realismo ingenuo como en el sentido de que, por esa misma trascendencia, acaba creando un mundo autónomo cuya relación de mimesis con la realidad no se basa tanto en describirla en términos de adecuación, como en recrearla potenciando aquellas características que la prosa de la vida cotidiana obvia, esto es, la ambigüedad, la pluralidad, la contradicción y cierto resto irreductible de tragedia y absurdo” (Serna Arnaiz: 78).

Márquez y Vargas Llosa como a los portavoces de la misma idea de América Latina, de lo que significaba asumir la vocación literaria y el compromiso intelectual en sus países.

Por esta razón, comparar a los dos premios Nobel desde una perspectiva actual no debe interpretarse como una simple comparación entre los dos autores, sino como lo que ellos representaron en dos momentos distintos de la historia y la literatura hispanoamericana. Casi treinta años separan los dos acontecimientos y, como señala Echevarría, el reconocimiento de Vargas Llosa

tiene lugar en un marco muy distinto. En 2010, la generación que había comenzado a publicar a mediados de los noventa del siglo XX ofrece signos de consolidación dentro del campo [...] Esta posición en buena medida se fue construyendo a partir de tomas de distancia más o menos explícitas, más o menos rotundas, respecto a estándares narrativos que se remontaban precisamente a los de la llamada nueva novela de los sesenta y el *boom* que trajo consigo. (2010)

A partir de esta consideración, hay que destacar cómo Vargas Llosa, tanto en su labor periodística, como en la obra propiamente narrativa, participa “del carácter transatlántico de las últimas tendencias en los escritores de generaciones más jóvenes, donde se han difuminado los contornos de centro y periferia” (Esteban, 2014: 120). En las palabras de Ángel Esteban, las referencias a las nuevas generaciones y la “tendencia divulgadora y cosmopolita” (Echevarría, 2010) de Vargas Llosa, de la cual dio amplia muestra en las últimas décadas, destacan dos aspectos fundamentales de su figura a la hora de atribuir una precisa significación al premio otorgado en 2010. De hecho, no solamente sus obras recientes marcan un continuo proceso de renovamiento en su narrativa —por lo menos desde una perspectiva temática— para adecuarla a la realidad global que se ha ido conformando en la época actual, sino que testimonian también un interés fuerte en no aislarse del contexto literario contemporáneo.

Tampoco en el caso del novelista arequipeño hay que olvidar su recorrido político, muy singular en el ámbito literario latinoamericano y respecto a los demás componentes del *boom*. Su adhesión a las utopías izquierdistas y a la causa revolucionaria cubana

desembocaron en la militancia política, pero sus primeros desencuentros con Haydée Santamaría y su decepción por el apoyo de Fidel Castro a la intervención militar en Checoslovaquia, incluso antes del “caso Padilla”, lo llevaron a reconsiderar sus convicciones políticas. Este replanteamiento ideológico no fue inmediato, sino gradual y podría considerarse definitivo solo a partir de finales de los setenta: la reconsideración de las críticas de Albert Camus y el estudio de las teorías de Isaiah Berlin, Jean-François Revel y Karl Popper consolidaron su rechazo de la revolución y su progresiva adhesión a los ideales liberales, que sigue siendo un tema central en la labor divulgativa de Vargas Llosa —basta recordar la reciente obra ensayística *La llamada de la tribu*¹⁶ (2018)—.

Si en 1982 el compromiso político del escritor para ensalzar los valores de izquierda contra los estragos de las dictaduras militares podía representar lo que hasta la fecha había sido el modelo intelectual imperante en la región, en 2010 otorgar el galardón a Vargas Llosa, representante de una ideología opuesta a aquella imperante en los años sesenta, podría ser leído como un cambio de perspectiva frente a la realidad latinoamericana y a su especificidad exótica, para finalmente considerarla sin prejuicios y romper ese lazo que la unía a las utopías revolucionarias del continente. En este sentido, el Nobel a Vargas Llosa parece emancipar la figura del escritor latinoamericano de su contexto local y reubicarlo en un marco internacional, o hasta podría decirse global. Es decir, si en mayor medida el éxito del autor peruano se debe a sus primeras novelas y a “sus esfuerzos por captar, con recursos más experimentales, la especificidad de la experiencia latinoamericana” (Echevarría, 2010), este importante reconocimiento puede ser interpretado también como un intento de valorar la nueva postura cosmopolita de

¹⁶ En *La llamada de la tribu* Vargas Llosa intenta trazar el recorrido de su progresivo acercamiento a los ideales liberales emulando a Edmund Wilson, autor de *To the Finland Station* (1940), un libro que marcó profundamente la formación ideológica del escritor peruano en su juventud: el libro recopila siete ensayos acerca de Adam Smith, José Ortega y Gasset, Friedrich Hayek, Karl Popper, Raymond Aron, Isaiah Berlin, Jean-François Revel, esbozando de esta manera el desarrollo del pensamiento liberal hasta finales del siglo pasado.

Vargas Llosa, que “ya no es un cronista de los males que aquejan a su país, ni siquiera a su continente, sino un ciudadano del mundo que eleva el mal a categoría universal no solo en la concepción abstracta de la naturaleza humana, sino también en su extensión geográfica” (Esteban: 119).

A través de la interpretación avanzada por Echevarría queda claro como las concesiones del Nobel a García Márquez y Vargas Llosa asumen una significación que va más allá de la obra de estos dos novelistas y en cierto sentido toma el pulso de dos momentos históricos y literarios distintos que se reflejan a su vez en unas disposiciones receptivas muy diferentes dentro de la comunidad literaria internacional. Algo de esto se percibe también en los comentarios de los autores más jóvenes, cuyas referencias a estos dos escritores a menudo trae consigo el juicio respecto a una idea específica de literatura y de Latinoamérica. Es decir, mientras que la potencia creativa de García Márquez queda muy vinculada al fenómeno del *boom* y a todo lo que esto conlleva, Vargas Llosa emprendió un camino que a distancia de décadas lo emancipa —en parte— de esa experiencia y propone a sus lectores un modelo de intelectual y escritor más cercano a la sensibilidad de las nuevas generaciones.

Para alcanzar un dibujo lo más completo posible de la significación adquirida por ambos reconocimientos, me parece provechoso analizar los discursos pronunciados ante la Academia Sueca por parte de ambos escritores: si por un lado dejan un testimonio significativo de los cambios ocurridos en América Latina a lo largo de tres décadas de desarrollo cultural y económico en el continente, colocándolo en un mapa notablemente transformado bajo el efecto globalizador de la sociedad actual, por el otro lado permiten una comparación entre dos modelos diferentes de enfrentarse a la realidad y de concebir la literatura, no tanto por el papel que esta puede y debe cumplir dentro de la sociedad misma, sino por su estética en relación con la condición de Latinoamérica. A pesar de su

brevedad, ambas conferencias dan muestra de los rasgos principales que caracterizan estas dos figuras imprescindibles dentro del panorama literario contemporáneo, no sólo hispanoamericano, en el imaginario colectivo de quienes asumieron o rechazaron su herencia intelectual y creativa.

2.1. LITERATURA, POLÍTICA Y UTOPIÁS EN LOS DISCURSOS DE GARCÍA MÁRQUEZ Y VARGAS LLOSA ANTE LA ACADEMIA SUECA

El premio otorgado por la Academia Sueca a García Márquez en 1982 contribuyó a respaldar aquella imagen de América Latina que el realismo mágico difundió en el imaginario internacional. Desde el comienzo de su discurso, el novelista colombiano evoca precisamente la “realidad descomunal” de América Latina, recurriendo al testimonio de Antonio Pigafetta¹⁷: “Escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación” (García Márquez, 1982).

En las novelas del propio García Márquez, el continente americano está presentado no sólo por su naturaleza asombrosa —y por lo tanto percibida como *maravillosa*—, sino también por la condición trágica de una región que nunca se “puso a salvo de la demencia” y que seguía perseguida por el “delirio áureo de nuestros fundadores” (García Márquez, 1982). Las cifras aterradoras de “20 millones de niños latinoamericanos [que] morían antes de cumplir dos años”, los 120 mil “desaparecidos por motivos de la represión” (García Márquez, 1982) y los 100 mil muertos en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, dejan constancia de la dimensión real, pero monstruosa alcanzada por la violencia en aquel entonces.

¹⁷ Antonio Pigafetta fue un navegante italiano que relató, en el libro *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* (1536), sus memorias acerca de la expedición de Magallanes, de la que fue uno de los pocos supervivientes.

Mientras tanto, el contexto político, sangriento y delirante a la vez, llama la atención de Occidente por “las noticias fantasmales de la América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda”. Esta representación de la realidad, impregnada de la magnitud que los eventos asumen en la dimensión mítica de los cuentos, refleja precisamente la visión exótica y descomunal que el mundo occidental atribuía al continente suramericano en aquellos años y que buena parte de su propia literatura proporcionaba a los lectores extranjeros, atraídos por esa inesperada complicidad de lo real y lo insólito. En las palabras de García Márquez, se desprende una idea de literatura que no aprovecha el elemento fantástico, excéntrico o “maravilloso” para evadirse de la realidad, sino todo lo contrario, ya que es la propia realidad de América Latina la que parece irreal a quien no le pertenezca: “El desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad” (García Márquez, 1982).

De esta manera el discurso del escritor colombiano afirma la unicidad y la soledad de un continente aún aislado, no sólo en retraso frente a la condición de Occidente y destrozado por las dictaduras militares, sino también explotado y, en cierto sentido, ignorado por Europa y Estados Unidos a la vez. De hecho, en sus palabras de denuncia sobre la situación dramática de América Latina no faltan los reproches dirigidos al mundo occidental, cuyo interés por el arte hispanoamericano al parecer no se convierte en un cambio de rumbo que modifique las relaciones concretas entre los países:

¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social? [...] como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. (García Márquez, 1982)

Además, lo que define “el tamaño de nuestra soledad” es la distancia no sólo geográfica sino sobre todo temporal que separa América Latina de Europa, en cuyo

pasado antiguo se podrían rastrear los antecedentes de los acontecimientos relatados por García Márquez.

Después de casi treinta años, otro hispanoamericano, en su discurso de agradecimiento ante la Academia Sueca, presenta una imagen de América Latina muy diferente con respecto a la de su predecesor. A la soledad de un continente entero, “un alfil sin albedrío”, según García Márquez, olvidado por el mundo y aún en busca de una identidad y de la independencia, Vargas Llosa contrapone el “extraordinario privilegio [...] de un país que no tiene una identidad porque las tiene todas” (2010: 24). Aquel mundo atrapado en el pasado de Occidente, así descrito por el escritor colombiano, “ha ido progresando” en las décadas sucesivas: “Ése es el buen camino y, si persevera en él, combate la insidiosa corrupción y sigue integrándose al mundo, América Latina dejará por fin de ser el continente del futuro y pasará a serlo del presente” (20-21).

Vargas Llosa no percibe su país como una realidad aislada y olvidada, sino como una sociedad en transformación que está luchando para mejorar las condiciones de vida de su gente, análogamente a lo que ocurre en otros lugares del mundo. Si bien las dictaduras siguen existiendo, no sólo en América Latina, el escritor peruano traza un mapa optimista del desarrollo del continente donde “mal que mal, la democracia está funcionando [...] por primera vez en nuestra historia” (20). Este proceso de integración en la sociedad democrática, conforme a los ideales liberales de Vargas Llosa, no es un camino solitario, sino está enmarcado en una perspectiva internacional — o mejor dicho, global — en donde los hombres comparten la misma batalla, porque “luchando por su libertad, también luchan por la nuestra” (23).

Hay que subrayar esta vertiente internacional dentro de la personalidad y la obra de Vargas Llosa, porque tuvo un papel importante a lo largo de su carrera. A pesar de que ambos escritores puedan definirse —como afirma explícitamente el peruano—

“ciudadanos del mundo”, García Márquez convierte América Latina en el eje principal tanto de sus novelas como del discurso ante la Academia Sueca, reafirmando en cierto sentido esa “soledad” de una región aún desprovista de una identidad verdadera frente al mundo occidental; mientras que en las palabras de Vargas Llosa el continente americano, como cualquier otro lugar de la tierra, parece haberse involucrado en la dinámica globalizadora de la sociedad actual, sin dejar rastro de su antiguo aislamiento. De hecho, en su propia experiencia, el novelista peruano agradece a Francia el primer “descubrimiento de América Latina” (19) durante su juventud y a la vez define Barcelona como “la capital cultural de América Latina”, donde “escritores españoles y latinoamericanos se mezclaron y fraternizaron, reconociéndose dueños de una misma tradición” (26-27).

Por lo que concierne a la perspectiva asumida en sus discursos, ambos novelistas asumen desde el comienzo una postura coherente con su propia actitud narrativa: si García Márquez presenta la realidad descomunal de América Latina a través de las palabras de Antonio Pigafetta, en las cuales “ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy” (García Márquez, 1982), por el contrario Vargas Llosa antepone su propia experiencia frente a la literatura: “Aprendí a leer a los cinco años, en la clase del hermano Justiniano, en el Colegio de la Salle, en Cochabamba (Bolivia). Es la cosa más importante que me ha pasado en mi vida” (2010: 11). Mientras el “colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte” en ese “manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza” (García Márquez, 1982) que es la realidad latinoamericana, Vargas Llosa recorre los principales acontecimientos de su propia vida para entender el arte, la política, y finalmente la realidad de la que la “literatura es una representación falaz [...] que, sin embargo, nos ayuda a entenderla mejor, a orientarnos por el laberinto en el que nacimos, transcurrimos y morimos” (2010: 35). Hasta el propio

Perú, patria de Vargas Llosa, brota de lo individual identificándose con su experiencia personal.

El paso del tiempo deja una huella significativa en el análisis de Vargas Llosa. De alguna manera, elogiando a los novelistas que como él pertenecieron al fenómeno del *boom* o que se vieron involucrados en él por su efecto detonante dentro del sistema editorial internacional, el escritor peruano no sólo les celebra su admiración, sino también les reconoce el éxito alcanzado por sus obras:

Allí leí a Borges, a Octavio Paz, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Cabrera Infante, Rulfo, Onetti, Carpentier, Edwards, Donoso y muchos otros, cuyos escritos estaban revolucionando la narrativa en lengua española y gracias a los cuales Europa y buena parte del mundo descubrían que América Latina no era sólo el continente de los golpes de Estado, los caudillos de opereta, los guerrilleros barbudos y las maracas del mambo y el chachachá, sino también ideas, formas artísticas y fantasías literarias que trascendían lo pintoresco y hablaban un lenguaje universal. (20)

Sin embargo, esa huella del tiempo se destaca de manera evidente sobre todo en la diferente postura asumida por los novelistas con respecto a los desafíos futuros. En efecto, las últimas palabras de García Márquez desprenden un aliento de esperanza hacia el futuro, marcado por la superación del aislamiento y por una utopía aún posible:

Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 1982)

A pesar de los riesgos que amenazan toda sociedad, entre los cuales menciona el peligro colosal de una guerra atómica por su incomparable fuerza devastadora y por su presencia ineludible en el centro del debate de aquellos años, el escritor colombiano aún no renuncia a la utopía, “otro rasgo original y característico de la Edad Moderna” que según otro premio Nobel latinoamericano, Octavio Paz, “delata el lugar privilegiado que tiene el futuro para nosotros” (33).

En cambio, durante las tres décadas sucesivas este término parecía volverse tan amenazante como la realidad amarga que rechazaba. Conforme al espíritu del tiempo más

reciente, Vargas Llosa se queda en la imposibilidad de enunciar una “nueva utopía de la vida” y reafirma su convencimiento en la necesidad de “ganar batallas, no la guerra” (2011c: 319). Con esto no se sugiere la exclusión de lo utópico que, por el contrario, está muy presente en su obra novelística¹⁸, sino más bien el fracaso de lo utópico: el autor peruano convierte toda utopía en el arma de los fanáticos y la derrota final en el destino de todo fanatismo, con consecuencias a menudo trágicas para la sociedad entera. Como bien ha señalado Elena Guichot Muñoz.: “Estos seres utópicos que recorren las páginas de la literatura vargasllosana desde la primera novela hasta la última siempre culminan con un fracaso estrepitoso que determina su desmesurada hazaña” (65). En la era postmoderna y “presentista” (según la terminología de François Hartog) en que vivimos, después de la crisis de toda utopía, la literatura tiene que contribuir “a disminuir la violencia, no a acabar con ella. Porque la nuestra será siempre, por fortuna, una historia inconclusa” (Vargas Llosa, 2010: 38).

Finalmente, ambos escritores, en agradecimiento a sus maestros, coinciden en asumir la herencia de William Faulkner, así como comparten la misma idea de literatura comprometida que “crea una fraternidad dentro de la diversidad humana y eclipsa las fronteras” (Vargas Llosa, 2010: 16) a través de “ese delirio sin apelación que es el oficio de escribir” (García Márquez, 1982). Ambos discursos convergen así en su epílogo reconociendo a la poesía, según las palabras de Luis Cardoza y Aragón, “como la única prueba concreta de la existencia del hombre” (García Márquez, 1982) y a la literatura como “lo que hace que el ser humano sea de veras humano” (Vargas Llosa, 2010: 37).

¹⁸ Eduardo Parrilla Sotomayor (2010: 317) reconoce tres vertientes utópicas en la obra de Vargas Llosa: la utopía *milenarista* (de El Consejero), la utopía *revolucionaria* (de Mayta, Gall y Tristán) y la utopía *estética* (Gauguin, Zuratas).

3. LA HERENCIA DE VARGAS LLOSA ENTRE NARRATIVA, TEORÍA CRÍTICA Y LA DISCIPLINA DEL ESCRITOR

3.1. EL CASO VARGAS LLOSA: LA HERENCIA DE LOS PADRES EN LAS PALABRAS DE LOS HIJOS

El valor literario tanto de García Márquez como de Vargas Llosa siempre ha sido reconocido por los escritores hispanoamericanos más jóvenes, pero su postura frente a los modelos narrativos del colombiano y a la concepción “real maravillosa” de América Latina pone en evidencia la fractura que se ha producido en la literatura del continente. Si la estética magicorrealista parece haber agotado tempranamente su función innovadora en el panorama literario, después de haber alcanzado su éxito máximo de la mano de García Márquez, por el contrario la prosa de Vargas Llosa a menudo constituye una referencia positiva para las generaciones posteriores al *boom*.

Antes de abordar el tema de la herencia narrativa de los dos autores, quisiera destacar un aspecto importante en lo que se refiere a la primera recepción de sus obras en España. Pablo Sánchez, en el artículo “La España literaria que Vargas Llosa ayudó a cambiar”, analiza el periodo anterior al destello del *boom* hispanoamericano, para finalmente destacar cómo el escritor arequipeño “fue en España claramente anterior a Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, pero también fue anterior a Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Juan Rulfo” (79).

En opinión de Sánchez, el papel decisivo de Vargas Llosa en la etapa previa a la publicación de *Cien años de soledad*, que en la Península se dio a conocer en 1968 (casi con un año de retraso con respecto a su primera publicación en Latinoamérica), reflejaría

la actitud inicial del mercado editorial español frente a las novedades propuestas por la narrativa hispanoamericana. Si tenemos en cuenta que “el *Boom* en España no empezó, de ninguna forma, con novelas magicorrealistas o fantásticas, sino con textos de predominio realista” (80), podemos notar de inmediato como la primera novela del escritor peruano cumplía con este requisito. Y no solamente con esto, puesto que satisfacía las expectativas de unas editoriales en busca de propuestas innovadoras, pero que a la vez pudiesen sortear la censura estatal impuesta por la dictadura franquista. De tal forma, *La ciudad y los perros* habría sido determinante durante este proceso de asimilación de las nuevas propuestas transatlánticas por su realismo y por “la lectura antimilitarista que el texto permite” (86) sin suscitar abiertamente el rechazo de la censura. Ambos elementos fueron indispensables para propiciar su éxito en el panorama literario estancado bajo la dictadura franquista. Antes que cualquier otra editorial, fue la Seix Barral quien supo aprovechar la posibilidad de renovación ofrecida por la literatura hispanoamericana. Tanto *La ciudad y los perros*, como la siguiente novela del peruano, *La casa verde* —junto a *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier—, sumaban a los recursos modernos de las técnicas narrativas una nueva posibilidad “de sortear la censura con mensajes textuales y extratextuales de tipo emancipador” (84).

El cambio sustancial en la recepción peninsular se produjo, como es notorio, a finales de los sesenta. Si la vertiente realista de la obra de Vargas Llosa fue un factor importante para favorecer este proceso de inclusión, con el éxito sensacional de *Cien años de soledad* y la sucesiva afirmación del *boom* a nivel global, la estética mágico realista se impuso en el imaginario colectivo del público internacional durante casi medio siglo como la voz propia y específica de un continente.

Ni siquiera hoy en día podría considerarse agotada esta peculiar expectativa por parte de los lectores occidentales, pero, como se ha mencionado anteriormente, ya se hizo patente un cambio de rumbo significativo en las propuestas de los autores actuales:

Si de algún modo puede caracterizarse a la nueva narrativa latinoamericana sería por su determinación de apartarse de los clichés a que, a partir del *boom*, quedó asociada la producción literaria de todo el continente. Y en ello jugaría un papel fundamental la resistencia a asumir el exotismo como condición de la propia identidad. (Echevarría, 2007: 50)

Por ello, los novelistas hispanoamericanos nacidos en los sesenta y setenta perciben esa estética como ajena a la realidad latinoamericana actual, es decir inadecuada a la época en la que escriben, y por otro lado como un estilo agotado en sí mismo. Las opiniones de muchos autores actuales coinciden en rechazar el realismo mágico, y por ende García Márquez, porque manejar este tipo de lenguaje presupone la imposibilidad de disimular el vínculo demasiado visible con una tradición de la que ellos quieren alejarse.

La actitud mostrada por los mismos autores frente a Mario Vargas Llosa es muy diferente, casi opuesta a la anterior. De hecho, consideran las arquitecturas narrativas y el realismo con los que el escritor peruano reproduce la vida cotidiana del individuo en la sociedad a la que pertenece como posibilidades técnicas provechosas. Esto se debe a su mayor eficacia para representar América Latina en el mundo actual, urbano y globalizado¹⁹ que esos escritores quieren retratar, pero al mismo tiempo por la mayor libertad que les permite, ofreciendo unos recursos útiles sin delatar de inmediato su procedencia. Además, destaca el común interés de estos jóvenes escritores en la figura de novelista propuesta por el propio Vargas Llosa: llegar a ser escritor en América Latina no

¹⁹ Hay que considerar también que no obstante haya un interés hacia el mundo y la cultura andina por parte de Vargas Llosa, este interés o bien asume un valor contrastivo con respecto a los ideales de progreso del autor, o bien está marcado por el recurso a la parodia, como ocurre en la novela *El hablador*.

tiene por qué ser un privilegio otorgado por el talento, sino más bien el resultado de un sacrificio engendrado por la pasión.

Alberto Fuguet sigue celebrando al autor peruano hasta la actualidad, como se ve en su juicio de la novela *Cinco esquinas* (2016): “El que no se ha jodido es Vargas Llosa [...] *Cinco esquinas* es gozosa, suelta, libre y sin culpa” (Fuguet, 2016b). A partir de sus primeras publicaciones, el novelista y guionista chileno manifestó su admiración por el premio Nobel peruano. Años después de la publicación de *McOndo*, decidió aclarar su relación y deuda con aquellos padres literarios que habían determinado su vocación de escritor. En el libro *Tránsitos: una cartografía literaria* (2013), Fuguet recorre su proceso de formación no sólo como escritor, sino ante todo como lector. Contrariamente a lo que se podría esperar en las reflexiones de quién redactó el prólogo mcondiano, Fuguet afirma que “¡Antes de que yo fuera un parricida y «odiara» a García Márquez quise ser como él! [...] Estaba enfebrecido con su manera de narrar. De narrar historias reales, no mágicas” (2013: 411). Además de entretenerse con sus novelas, el escritor chileno admite que “de alguna extraña manera, GGM me ayudó a pasarme a la ficción” (412), pero desde entonces esa relación sufrió muchos cambios.

Su alejamiento del premio Nobel colombiano fue determinado por el rechazo al que se enfrentaba Fuguet por manejar un estilo narrativo, según las editoriales norteamericanas, “ni malo ni bueno, sino ‘poco latinoamericano’” (417). Pero su decepción fue motivada también por la literatura de epígonos mágico realistas que seguía saturando el mercado editorial, tal vez alcanzando su máximo grado con la publicación de *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende: “*Cien años de soledad* en Chile, sin culpa, sin permiso, copia pura, asalto a mano armada. Entonces me dije: ¡Basta! Me tengo que alejar de este mundo lo antes posible antes que me atrape, me encierre y me coma” (416-417).

Como he mencionado al referirme al prólogo de *McOndo*, hay que tener en cuenta las razones más profundas de ese rechazo, que se unen a las lógicas estrictas del mercado y estriban en la compleja relación entre la realidad y la representación literaria. De hecho, el continente que Alejo Carpentier retrató en el famoso prólogo de la novela *El reino de este mundo* (1949), publicado por primera vez el 8 de abril de 1948 en *El Nacional* bajo el título “Lo real-maravilloso en América”, ya no tiene vigencia en las experiencias de la mayoría los autores actuales. Por tanto, esa estética tan “latinoamericana” y difundida a lo largo de varias décadas por el sistema editorial mundial no ofrece ninguna ventaja a quién, medio siglo después, habita una realidad urbana más próxima a las sociedades occidentales que a un pasado mítico que sobrevive solamente en las regiones rurales del continente.

Además, otro aspecto fundamental y a menudo señalado por los autores actuales gravita alrededor del lenguaje y su utilización: “La gente que lee a Gabo piensa que es muy fácil de imitar y no lo es, se te nota mucho, se te pega, es como un virus. Y no puedes sacarlo, es como el crack...” (Fuguet, 2000a). El realismo mágico se sustenta en un uso muy peculiar del idioma y por eso resulta fácilmente reconocible por parte del lector, así como puede ocurrir a la hora de enfrentarse con el legado de Borges²⁰. En cambio, los herederos de Vargas Llosa consiguen emular algunos aspectos de su prosa, disimulando a la vez su procedencia, y sobre todo logran adaptar ese lenguaje de manera eficaz y coherente con la realidad tratada por ellos. El novelista boliviano Edmundo Paz Soldán no sólo pone en práctica este principio, sino también logra explicarlo con gran lucidez en su artículo “Vargas Llosa por cuatro”:

²⁰ Alberto Fuguet ha destacado este aspecto en muchas ocasiones. Valga como ejemplo la entrevista realizada por Agustín Prado Alvarado y publicada en la revista *Ajos y Zafiros*, en la que leemos: “Él fue como una figura paternal. Lo que yo encuentro muy bueno en Vargas Llosa es que tú puedes ‘imitarlo’ o estudiarlo, y no se te nota, no se te pega. Creo que cada libro suyo tiene su propio estilo. En cambio, si a ti te gusta García Márquez y lo imitas, se te nota al segundo y quedas marcado, como ciertas compatriotas. Por el otro lado también, si a ti te gusta mucho Borges es imposible” (Fuguet, 1998a: 50).

De todos los escritores del *boom*, nos parecía que era el más completo y que su influencia podía disimularse mejor que la de García Márquez. Su prosa era eficaz, vigorosa, y carecía de esos giros de estilo que llamaban la atención por sí mismos (las metáforas de García Márquez, los adjetivos de Borges): se podía imitarlo sin que fuera tan obvio. Su realismo bebía de las fuentes decimonónicas (Flaubert, Victor Hugo) pero se abría a las grandes innovaciones formales del siglo XX (Joyce, Faulkner) y permitía escribir novelas de corte social sin que uno se sintiera obsoleto o panfletario. (2011b: 231)

Según Paz Soldán, la “impersonalidad” de la prosa de Vargas Llosa es una peculiaridad ineludible en este contexto, puesto que no compromete la autonomía estilística de quien singulariza dentro de su técnica un modelo narrativo. En la “Carta de batalla por el escritor”, Fernando Iwasaki destaca precisamente esta característica de su connacional y amigo Vargas Llosa:

La técnica narrativa de Vargas Llosa es tan prodigiosa que casi nunca se le ha concedido la importancia debida a su escritura. ¿Es que acaso tiene un estilo personal como Borges o Cabrera Infante? De ninguna manera. En realidad, la escritura de Vargas Llosa no es poética, no es barroca y no es rica en alardes retóricos, sino más bien sobria, precisa y austera. Pero sobre todo es una prosa inteligente, con todo lo que ello conlleva en materia de dominio, maestría y conocimiento. Nadie escribe con más sencillez y claridad que Vargas Llosa sobre los asuntos más complejos y enrevesados, y por eso —leyéndole— he aprendido a corregir, escoger y argumentar mejor a la hora de escribir. Como se puede apreciar, no hablo de estilo sino de pensar escribiendo²¹. (2007: 278-279)

En ese mismo sentido opinan tanto Fuguet como Rodrigo Fresán: si el primero confiesa que “a Vargas Llosa puedo robarle muchas ideas y no se nota, puedo robarle estructura” (2000a), el segundo le define como “el más experto arquitecto de la novela como santuario donde refugiarnos” (2010).

Es interesante notar que esta herencia propiamente narrativa procede en buena medida de las primeras novelas escritas por Vargas Llosa en la década de los sesenta. Las opiniones de autores de generaciones y nacionalidades diferentes coinciden en ubicar el

²¹ La prosa “austera” de Vargas Llosa llama la atención tanto de sus admiradores como de quien, al igual que Wolfgang Iser, tiene más reservas en cuanto a eso: “Me es poco explicable esta rigidez, si bien revela [...] una mayor disciplina, un mayor control de parte del autor sobre su material. Al mismo tiempo, me parece, subraya la extraña frialdad que permea casi todas las obras de Vargas Llosa, frialdad que se deriva de toda una serie de factores, en particular de su prosa, que siempre parece demasiado premeditada, ponderada, calculada, así como de su fraccionamiento de la realidad que evoca a un novelista con delantal blanco, experimentando con cosas perniciosas para la humanidad en un laboratorio esterilizado a la vez que casero” (Iser: 101).

logro principal de sus técnicas narrativas en la primera etapa de su producción: desde el colombiano Andrés Caicedo, pasando por el cubano Leonardo Padura y el chileno Mauricio Electoral, hasta llegar al boliviano Wilmer Urrelo Zárate —para mencionar solo algunos nombres—, esa misma influencia sigue vigente.

Con la ocasión de una entrevista a los pocos días de la presentación de su libro *Aguas por todas partes* (2019), el escritor cubano Leonardo Padura declaró que estaba

escribiendo una novela, *Los fragmentos del imán*, que trata de la diáspora cubana. Ya tenía la historia completa, pero tenía unos problemas con el paso del tiempo. Hacia adelante, hacia atrás, intermedio y el principio. Lo que hice fue lo que hago cada vez que voy a escribir una novela, volver a leer *Conversación en La Catedral*. La solución. [...] La habré leído diez veces, y cada vez que la leo descubro estrategias narrativas que me revelan posibilidades de escribir y contar y estructurar una historia. Vargas Llosa es un gran maestro de los escritores contemporáneos latinoamericanos en la creación de estructuras²². (2019)

Este comentario de Padura no deja de ser sugestivo a la hora de leer su libro más comprometido, *El hombre que amaba a los perros* (2009). En éste, al relatar los últimos años de vida de Trotski y de su asesino, Ramón Mercader del Río, el novelista entrelaza la Historia europea del siglo pasado con la actualidad cubana para describir la frustración de la “generación de los crédulos” (487) y la tragedia de “cómo se había pervertido la mayor utopía que alguna vez los hombres tuvieron al alcance de sus manos” (403). Aunque no sea inmediatamente rastreable por los recursos técnicos utilizados, la supuesta afinidad de la novela de Padura con los modelos de Vargas Llosa bien se percibe en el estilo y en la construcción de la historia, valorando también aquella afirmación de aprecio por “*Conversación en la Catedral*, del ya excomulgado Vargas Llosa, esa novela que unas semanas después me pondría a convulsionar de pura envidia” (73).

²² La novela mencionada por Padura fue publicada en agosto de 2020 con otro título: *Como polvo en el viento*. Para armar un retrato de “la diáspora cubana”, como afirma el propio autor, la novela se vale de una estructura que permite organizar un conspicuo material narrativo a través de desplazamientos temporales que abarcan más de medio siglo de la historia de Cuba.

Es muy significativo el interés de Fuguet por el escritor colombiano Andrés Caicedo, cuya “autobiografía” *Mi cuerpo es una celda* (2008) fue armada por el propio autor chileno. En efecto, Caicedo bien podría ser considerado un antecedente de Fuguet, por su literatura en constante diálogo con los *mass media* y a la vez por asumir en fecha muy temprana la misma postura frente a la tradición que será propia del país *McOndo* en la década de los noventa: “Si bien Caicedo era devoto de los primeros textos de Mario Vargas Llosa (en especial del brutal *Los cachorros*), siempre ha sido presentado como una reacción al *boom*” (Otero). Esta devoción hacia la capacidad del escritor peruano para retratar el mundo de la adolescencia se profundiza en el estudio de las estructuras narrativas: “Caicedo califica a Vargas Llosa de ‘más poético que Cortázar, de más madurez [sic] que Fuentes, más ágil que García Márquez’, y describe dicha obra [*La ciudad y los perros*] como ‘una novela insuperable, verdadera obra arquitectónica, de una poesía cimentada fielmente a las historias que cuenta’” (Aguirre, 2015). Además de una anotación en la dedicatoria de su cuento “El atravesado” —en la que leemos: “Naturalmente, en esa época todos estábamos locos por Anthony Burgess y Marito Vargas Llosa”—, Caicedo escribió *Los héroes al principio*, una adaptación teatral de *La ciudad y los perros* (Aguirre, 2015).

Entre los escritores mencionados, Mauricio Electoral también ha expresado su deuda con Vargas Llosa tanto por su profesión de escritor en la vida real, como en el ámbito más propiamente narrativo. Así que no resulta extraño que su novela *La burla del tiempo* (2004), como afirma Echevarría, “traiga el recuerdo —el gran recuerdo, valga añadir— de algunas de aquellas novelas, muy en particular de *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa” (2007: 58). En efecto, los paralelismos entre las dos novelas abundan tanto en el contenido como en la estructura. La conversación nocturna que tiene lugar en París entre Pablo Riutort —el protagonista de *La burla del*

tiempo— y Nelson Peñalosa —ex compañero de universidad y delator de la conspiración estudiantil— “actúa de vibrante contrapunto al recuento de las circunstancias que determinaron que Pablo saliera del país” (59). La procedencia de capas sociales muy diferentes entre los dos interlocutores es otro elemento esencial de la narración, capaz por lo tanto de abarcar la realidad chilena en sus múltiples facetas, precisamente como ocurría durante de la conversación entre Santiago y Ambrosio en la novela de Vargas Llosa. Quizá sea por esta razón que las preguntas de Zavalita tengan tal resonancia en la narración de Pablo, por esa manera de escharbar en su propio pasado y a la vez de investigar “en qué momento se jodió” Chile. Finalmente, cabe señalar la proximidad de las dos novelas en el nivel propiamente técnico. De hecho, en *La burla del tiempo*, Electorat se vale de un sistema de cambios de perspectivas y de mudas espacio-temporales que, aún sin alcanzar la complejidad de *La casa verde* o *Conversación en La Catedral*, aprovechan la técnica de los “diálogos telescópicos”²³ de manera muy parecida a lo que hizo Vargas Llosa en sus primeras novelas.

Aún más patente es la deuda de Wilmer Urrelo Zárate con la obra del Premio Nobel peruano. En las dos dedicatorias que abren la novela *Fantasmas asesinos* (2007) —ganadora del IX Premio Nacional de Novela en Bolivia— el autor no sólo se declara “vargasllosiano”²⁴, sino que paradójicamente convierte ese modelo literario en destinatario del libro: “¿A Mario Vargas Llosa? *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y

²³ Los diálogos telescópicos en la obra de Vargas Llosa serán objeto de estudio en la sección dedicada a la narrativa de Jorge Eduardo Benavides. Mauricio Electorat utiliza esta misma técnica en varios momentos de la narración, sobre todo a través de la yuxtaposición de diálogos en estilo directo e indirecto libres. Valga como ejemplo el entrecruzarse de la conversación principal entre Pablo y su madre con la conversación secundaria entre el propio Pablo y su amiga Rocío: “Gracias por advertirme, ¿qué les dijiste? Que era un idiota, un tarado y un mentiroso y que no me volvería a hablar en su vida. Y yo, que no fuera tan drástica, Rocío, por favor” (Electorat: 93). A la pregunta de Pablo hacia su madre, sigue una respuesta que funciona como un puente espacio-temporal entre dos situaciones diferentes (diálogo Pablo-Madre y diálogo Pablo-Rocío), mientras que la réplica del protagonista —nombrando a “Rocío”— lleva a cabo la transición hacia el pasado, instalando la narración en la dimensión de la memoria subjetiva de Pablo y situando al personaje en la conversación con Rocío, que tuvo lugar en Chile muchos años antes.

²⁴ Se cita la dedicatoria completa: “A Miguel Ángel, mi hermano de sangre y también vargasllosiano” (Urrelo Zárate: 7).

Conversación en La Catedral, ¿no son acaso tres motivos suficientes?” (7). Y no sólo destinatario, puesto que la primera parte de la novela —“Obsesiones de un idiota (1)”— rebosa menciones explícitas dirigidas tanto al escritor peruano como a los personajes de su obra: “Ayer terminé de leer *La ciudad y los perros* y casi lloro por lo que le pasó al pobre Jaguar. Quizá yo soy como él. Un poco maleante. Un poco rencoroso. Alguien que odia a los soplones” (16), “Me gusta cuando aparece Fushía. Me gustaría ser como él” (19), “Ahora por fin lo sé: quiero ser como Vargas Llosa. No quiero ser otra cosa que un escritor” (21) “Santiago Zavala es como yo: un pobre cojudo que va cayendo poco a poco sin que le importe” (45); y aún se podrían mencionar otras decenas de alusiones parecidas. La obsesión del narrador por Vargas Llosa y su obra —junto a otra obsesión por un niño asesinado en condiciones misteriosas— constituye el hito narrativo que recorre los 385 fragmentos de texto de la primera parte de la novela y que reaparece en el final como característica peculiar y distintiva del difunto Javier Ugarte, es decir aquel mismo adolescente perturbado que “quería parecerse a Vargas Llosa” (609). Como en *Fantasma asesinos*, también en la novela *Hablar con los perros* (2011), Urrelo Zárate trae el recuerdo de Vargas Llosa. Sin embargo, en este libro la comparación se mueve en el nivel propiamente narrativo, ya que el autor da amplia muestra de haber retenido en su prosa algunas de las técnicas compositivas de Vargas Llosa, sobre todo en relación al manejo y al montaje de los diálogos en estilo directo e indirecto libres.

También en España la influencia de Vargas Llosa se muestra en los mismos matices que se acaban de mencionar: si Luis Landero afirma que “su maestría a la hora de construir y manejar esos mundos es poco menos que endiablada” (Aramburu, et al.: 21), Marcos Giralt Torrente coincidió en definirlo “un modelo para cualquier escritor” (21), mientras que Jon Juaristi lo tilda del “más universal de los narradores contemporáneos” (21), y finalmente Ray Loriga confirma esta opinión según la cual “la

impronta que deja al joven lector que aspira a ser escritor pues fueron sus primeros libros extraordinarios” (2018). Declaraciones como éstas, tan frecuentes con respecto a un autor como Vargas Llosa que ingresó en el canon literario cuando su carrera literaria apenas empezaba, se suman a otras intervenciones que no sólo miran a la obra del escritor peruano, sino también a su postura intelectual. Para citar dos ejemplos, sería suficiente mencionar los artículos “La izquierda y Vargas Llosa”, de Javier Cercas, y “El malentendido Vargas Llosa”, de Juan Gabriel Vásquez: en opinión del colombiano, “pocos como Vargas Llosa han defendido las ideas que la mejor izquierda ha reclamado tradicionalmente para sí” (Vásquez, 2010), mientras que el español, además de apoyar dicha afirmación, elogia la “coherencia” de pensamiento y la “honestidad y coraje” con que “siempre ha servido a las causas que defiende y nunca se ha servido de ellas” (Cercas, 2010). Cabría añadir que, tanto en Juan Gabriel Vásquez como en Javier Cercas, el aprecio hacia el intelectual procede de una gran admiración por su obra literaria, como se puede comprobar en el ensayo “La pregunta de Vargas Llosa”, epílogo de la edición conmemorativa de *La ciudad y los perros*, en donde Cercas afirma:

Su primera novela no es la única obra maestra que ha escrito; contando por lo bajo, a mí me salen cinco más: *La casa verde*, *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo* y *La Fiesta del Chivo*. No sé de qué novelista puede decirse lo mismo; en español, quizá de ninguno: aunque haya en nuestra lengua un puñado de novelas comparables a las mejores de Vargas Llosa, que yo sepa nadie ha escrito un conjunto de novelas comparable a ese. Nadie. (2012: 475)

La admiración de Cercas por Vargas Llosa no sólo se encuentra en sus declaraciones y ensayos, sino también en su obra literaria, como se puede apreciar al leer *Soldados de Salamina* (2001). La novela, además de haber sido elogiada por Vargas Llosa en la reseña “El sueño de los héroes” —reseña que incluso favoreció el éxito y el incremento de ventas del libro algunos meses después de su publicación— da muestras de las técnicas vargasllosianas que el escritor español supo aprovechar. En especial llama la atención el papel del narrador-personaje, que, al igual del de *Historia de Mayta*, relata

una historia a la vez que ficcionaliza su propio quehacer novelístico con respecto a la realidad y a la memoria histórica:

Lo relevante es el modo en que crea, reelabora y dispone sus materiales para contar (a través del narrador), con gran destreza, cómo se elaboró la novela de principio a fin, de una manera explícita y atractiva que atrapa al lector desde el comienzo al desnudar los mecanismos de la escritura. (Lluch Prats: 300-301)

La afinidad entre los dos autores en la manera de novelar lo metaficcional puede comprobarse en el juicio de Vargas Llosa, que afirma: *Soldados de Salamina* es más importante que el propio “cráter” de la historia narrada, “porque en sus páginas lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico, la invención y la palabra manipulando la memoria de lo vivido para construir otra historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir ficticia” (2001b).

La influencia de *Historia de Mayta* en la novela de Cercas ha sido señalada desde el principio por Juan Gabriel Vásquez, que, además, puso en evidencia como esa novela de Vargas Llosa no fue tomada en cuenta por su valor literario en el momento de su publicación, un valor literario que Vásquez defiende sin reservas:

Historia de Mayta, por alguna razón se ha convertido (bien, seamos sinceros: lo fue desde el principio) en el patito feo de la biblioteca de Vargas Llosa. Y sin embargo yo tengo para mí que se trata de una de las novelas más logradas de esa biblioteca y un miembro con derecho en cualquier hipotética lista de clásicos latinoamericanos. Precisa en su arquitectura, poderosa en su argumento, implacable en su voluntad aguafiestas y osada en su borronero de las fronteras entre ficción y realidad, *Historia de Mayta* hizo hace varias décadas lo que hasta hace meses se saludaba como el último grito de la vanguardia literaria. Cuando Javier Cercas escribió la maravillosa *Soldados de Salamina* y cobró notoriedad inesperada por el uso de un narrador llamado Javier Cercas, que vive la vida de Javier Cercas, investiga en la vida de un hombre que le es ajeno y al hacerlo investiga en la vida política y moral de su país, España, los críticos o los lectores hubieron podido recordar *Historia de Mayta*, esta novela en que un narrador que para todos los efectos es Mario Vargas Llosa vive la vida Mario Vargas Llosa e investiga en la vida de un hombre que le es ajeno y al hacerlo investiga en la vida política y moral de su país, Perú. Pero no lo hicieron: no recordaron a Mayta. Por razones políticas, o politizados en sus raciocinios, los lectores —sobre todo los latinoamericanos— de *Historia de Mayta* llevaban ya varios años relegando el libro al olvido o imponiéndole un destierro de la República vargasllosiana, y era lógico entonces que nadie le atribuyera a Vargas Llosa el ascendiente sobre varios de los más interesantes proyectos literarios que se hacen hoy en lengua española. (2018: 111)

Esta larga cita de Vásquez subraya tanto la influencia y el reconocimiento tardío que tuvo esta novela de Vargas Llosa, como su propia admiración por este modelo narrativo que él mismo recuperará para armar dos de sus novelas más representativas: *Los informantes* (2004) y *La forma de las ruinas* (2015), en las que con un procedimiento parecido al de Vargas Llosa y Cercas, explorará el pasado de su país entrelazando la memoria privada con la Historia colectiva.

Este último aspecto de la relación entre la visión privada y la colectiva es un tema central en la herencia vargasllosiana. Si bien es cierto, como afirma Juan Villoro, que la frase célebre de Zavalita “¿En qué momento se jodió el Perú?”, pudo haber sido “el *ábrete sésamo* de América Latina” (2010), no hay que olvidar como esta misma frase acaba delatando la misma incertidumbre en el protagonista, como una pregunta que se refleja en su propia intimidad: “Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento” (Vargas Llosa, 1974a: 13). Esta doble perspectiva que vincula el malestar de la sociedad a la intimidad del personaje es lo que motiva la posible lectura de *Conversación en La Catedral* a la vez como un monumental fresco social de Perú y como *bildungsroman* de un joven aprendiz periodista dentro de un sistema dominado por la corrupción. En esta segunda forma de narrar la sociedad, es decir, de forma transversal y mediada a partir de la experiencia individual, los actores actuales encuentran un modelo narrativo aún válido para construir sus novelas, ya que muchos de ellos se identifican en ese camino de Zavalita hacia la madurez.

Si por un lado ellos comparten una mirada más intimista con respecto a las novelas totalizantes del *boom*, también es cierto que no sienten esa misma “necesidad de hablar de la identidad latinoamericana, quizá porque el mundo globalizado ha declarado inútiles muchos tipos de fronteras” (Esteban, 2014: 120). Y a pesar de ello, la nueva exigencia de moldear la escritura para expresar lo individual en un contexto aparentemente ilimitado

—como se presenta el “mundo globalizado”— encuentra en las novelas de Vargas Llosa un modelo aún provechoso por su capacidad de relatar la experiencia colectiva a partir de una perspectiva individual bien reconocible y empática. En cambio, en las creaciones deicidas de los demás miembros del *boom*, y sobre todo de García Márquez, la totalidad está percibida con cierta distancia de los personajes, como si la autonomía y el conjunto social despersonalizaran el relato para enmarcarlo en un proyecto de tal alcance que la identidad del individuo se desvanece bajo esa sombra.

También hay que destacar otro aspecto que a menudo surge de las declaraciones de esos autores y apunta a una “cercanía” a la obra y a la figura de Vargas Llosa. El rasgo que se está a punto de tratar podría parecer poco pertinente en un análisis literario del legado del autor arequipeño, y sin embargo constituye una constante en la mayoría de las opiniones expresadas por sus admiradores, a tal punto que nos proporciona la medida en que los escritores actuales aún consideran a Vargas Llosa un modelo en la actualidad. Este aspecto podría definirse como la identificación de los lectores con la realidad narrativa de sus novelas, es decir una aproximación lograda a través de un lenguaje, unos personajes y una representación de la sociedad impregnados de cotidianidad, como se desprende de las palabras de Fuguet: “Quedé fascinado — por la cercanía, por la manera como pude identificarme [...] Yo deseaba ser como Varguitas y trabajar en una radio o, no sé, en la crónica policial [...] su mundo era su mundo, por cierto, pero también era el mío”²⁵ (2013: 413,427). La misma familiaridad expresada por el novelista chileno, caracteriza también el relato de Paz Soldán:

²⁵ Esta empatía que atrapa a Fuguet durante su lectura juvenil de Vargas Llosa, la cercanía y la identificación con los personajes de esas novelas, a menudo mencionadas por varios autores, se puede rastrear también en el prólogo del libro de Sergio Vilela, *El cadete Vargas Llosa*. En ese texto, Fuguet muestra una vez más su apego a las ficciones de Vargas Llosa, pidiendo inesperadamente a un periodista llevarlo a los lugares en los que ocurrieron esas narraciones. Como se puede comprobar, las preguntas del autor chileno componen un rápido recorrido de lo que podría considerarse su propio canon con respecto a la obra de Vargas Llosa: “Me gustaría que me lleven a un tour Vargas Llosa. —¿Qué? —Tengo ganas de ir a los sitios donde transcurren sus novelas. ¿Existe el Cream Rica? ¿El club Terrazas? ¿El Jíron de la Unión donde estaba la

Vargas Llosa fue la narración de un mundo social que se parecía mucho al mío, con adolescentes similares a los que conocía en mi colegio y en el barrio de la Recoleta — siempre había un Jaguar y un Esclavo y un Poeta en todos los grupos—, y con un lenguaje que sonaba como el que yo hablaba todos los días: en sus páginas, la chompa era chompa y no suéter o jersey [...] era el escritor que sentía más cercano de todos los que admiraba. (2011b: 233)

Además de retratar una realidad en la que los autores más jóvenes se podían reconocer fácilmente, Vargas Llosa llega a ser el modelo del “self-made man” (Fuguet, 2000a) capaz de convertirse en escritor por la fuerza de su pasión y la constancia de su disciplina. El libro de corte autobiográfico *El pez en el agua* (1993) constituye, en este sentido, la obra más significativa para las generaciones sucesivas que encontraron en aquel relato autobiográfico “una suerte de consejero, una voz que susurraba palabras tranquilizadoras al oído de los jóvenes ansiosos” (Vásquez, 2016d). Precisamente eso, “la disciplina a prueba de balas” (Vásquez, 2011a: 114), representa tanto para Vásquez como para Jorge Eduardo Benavides un aspecto fundamental del legado de Vargas Llosa. Benavides, por cierto, ha declarado en una entrevista que su connacional, “además de un buen amigo es un intelectual al que yo respeto muchísimo [...] gracias a él descubrimos que el oficio, más que bohemia era disciplina y trabajo” (2018c). Este aspecto se destaca aún más en las palabras de Juan Gabriel Vásquez, cuando afirma:

No son las ficciones de Vargas Llosa lo que me afectó más profundamente [...]. Por una buena razón: la influencia de Vargas Llosa ocurría en las zonas invisibles de la escritura, ese elaborado conjunto de decisiones que toma un escritor y que lo apartarán irremediablemente de otros, esa serie de preguntas que tienen que ver con el temperamento y sobre todo con la vocación, no con la escritura sino con la manera de ser escritor, no con la construcción de una literatura capaz de atrapar la vida sino con la construcción de una vida donde mande la literatura. (2011a: 113-114)

A pesar de su naturaleza extraliteraria, este sentimiento de identificación se interpone como otra diferencia más entre Vargas Llosa y García Márquez, pero sobre todo llama la atención por un efecto que podríamos definir como la “mitificación” del

Radio Panamericana? ¿La Colmena? ¿Podemos almorzar en el bar La Catedral? Creo que está cerca de la perrera. ¿Se puede ingresar al Colegio Leoncio Prado?” (Fuguet, 2003: 10)

legado de un escritor. Para explicarlo es interesante detenernos en una respuesta de Fuguet durante la entrevista con Prado Alvarado:

La gran diferencia entre Vargas Llosa y García Márquez es como que este último se emborracha y escribe, y se come una guayaba... como que es sólo talento. En cambio, Vargas Llosa es como un esclavo, es trabajador, un peón de la profesión. Esto lo han visto muchos de los escritores nuevos. (1998a: 50)

A pesar de la caricaturización de la figura de García Márquez, Fuguet destaca el “talento” como atributo principal del escritor colombiano y esto traslada la comparación del ámbito real al de la percepción. Queda claro que una afirmación enfática y muy personal como la de Fuguet no representa necesariamente una opinión generalizada. Sin embargo, si la disciplina rigurosa de Vargas Llosa aparece muy a menudo en los comentarios de otros autores, en cambio la labor de García Márquez está presentada de forma más novelesca, como ocurrió en el caso célebre de la escritura “milagrosa” de *Cien años de soledad*²⁶. Esta matización, a la hora de describir la actitud de los dos escritores, acentuó una diferencia que nunca fue tan grande como podría suponerse, o que quizá nunca hubo. En *Historia de un deicidio*, Vargas Llosa se detiene justamente en este aspecto, subrayando el oficio inflexible y minucioso frente a la máquina de escribir contado por el propio García Márquez:

Escribo todos los días, inclusive los domingos, de nueve de la mañana a tres de la tarde, en un cuarto cerrado y con buena calefacción, porque lo único que me perturba son los ruidos y el frío. Si escribo un cuento, me siento satisfecho de avanzar una línea por día. Si es una novela, trato de avanzar una página.
[...] Nunca interrumpo el trabajo por más de una semana, en el peor de los casos, porque luego tengo que empezar todo desde el principio. Durante el tiempo que dura el trabajo

²⁶ Es muy famoso el relato de la génesis de *Cien años de soledad*, citado y descrito como “milagro” por Vargas Llosa: “Hasta que un día de 1965, mientras guiaba su Opel por la carretera de Ciudad de México a Acapulco, se le presentó íntegra, de un golpe, su lejana novela-río, la que estaba escribiendo desde la adolescencia: ‘La tenía tan madura que hubiera podido dictarle, allí mismo, el primer capítulo, palabra por palabra, a una mecanógrafa’. Como no había mecanógrafa, Gabo se fue a su casa, conferenció con Mercedes, y el compartimiento estanco que es ‘La cueva de la Mafía’ se cerró sobre él. Cuando volvió a abrirse, no habían pasado seis meses, sino dieciocho. El tenía en su mano los originales (1300 cuartillas, escritas en ese lapso a razón de ocho horas diarias, sin contar el doble o triple de material desechado) de ‘Cien años de soledad’; Mercedes tenía en la suya, facturas adeudadas por 120 mil pesos mexicanos (10 mil dólares)” (Ernesto Schoó, “Los viajes de Simbad García Márquez”, en *Primera Plana*, Buenos Aires, año V, n. 234, 20 al 26 de junio de 1967, pp. 52-54; citado en Vargas Llosa, 1971a: 77).

—y “Cien años de soledad” duró más de 18 meses— no hay un solo minuto del día o de la noche en que piense en otra cosa.
[...] Cada vez que cometo un error, aunque sea de mecanografía, tengo que cambiar la hoja y copiar todo de nuevo. (Vargas Llosa, 1971a: 212-213)

De hecho, desde el primer momento los dos autores compartieron el ideal de una literatura como “vocación excluyente, [donde] todo lo demás es secundario” (García Márquez, y Vargas Llosa: 29), y por esa razón ambos oponían a la figura del genio el trabajo agotador del novelista. A pesar de eso, sólo en el caso de Vargas Llosa llegó a consolidarse la disciplina de su oficio²⁷, tanto por la efectiva intransigencia a que se sometía en su actividad creadora, como su modo de retratar la labor del novelista:

Esa otra cosa misteriosa que llamamos el talento, el genio, no nace —por lo menos, no entre los novelistas, aunque sí se da a veces entre los poetas o los músicos— de una manera precoz y fulminante (los ejemplos clásicos son, por supuesto, Rimbaud y Mozart), sino a través de una larga secuencia, años de disciplina y perseverancia. No hay novelistas precoces. Todos los grandes, los admirables novelistas, fueron, al principio, escritores aprendices cuyo talento se fue gestando a base de constancia y convicción. (2001a: 16)

Hay que destacar también dentro de la producción literaria vargasllosiana una obra significativa por su recepción controvertida: *La tía Julia y el escritor* (1977). Como anota Álvaro Enríque, “fue una novela difícil de situar en el momento de su publicación” y hubo quién la definió un “divertimento” (2007). Con el paso del tiempo, *La tía Julia y el escritor* se convirtió en una obra emblemática por su carácter de *bildungsroman* marcadamente posmoderno, “perhaps the best-known example of double-coded narratives” en donde se preserva y se reinscribe “the gap between elite and popular culture” (Gutiérrez Mouat: 79-80).

²⁷ “Dos anécdotas —quizá indiscretas— sobre el oficio “imperturbable y disciplinado” de Vargas Llosa se mencionan en el libro de Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir* (29-30). También lo recuerda Juan Bonilla: “Son unas cuantas las leyendas que han acompañado a Mario Vargas Llosa desde casi el comienzo de su carrera. Una de ellas es su indeteriorada capacidad de trabajo que hace sospechar que más que un escritor sea un equipo de escritores o, literalmente, una máquina de escribir. Es famosa la escena que describió en sus memorias Carlos Barral: recién llegado de un viaje a la casa de la playa del editor, cuando todos se marchaban a darse un baño, el novelista peruano se excusaba trepando por las escaleras para meterse en el cuarto que le habían asignado, y antes de que los demás estuvieran listos para ir en pos de las olas, ya sonaba en toda la casa la música de la máquina de escribir” (Bonilla: 253).

Paradójicamente, este libro comparte muchos rasgos con la narrativa de Manuel Puig, cuya novela *La traición de Rita Hayworth* (1968), finalista en el premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1965²⁸, fue menospreciada por Vargas Llosa, miembro de aquel jurado: en su opinión, el texto de Puig carecía de valor literario y su creador “escribía como Corín Tellado” (Martínez Sotelo: 399). También volvió a tacharla de literatura *light* en un artículo de 2000, en el que la clasificaba como “literatura placentera que no exige ni tiene otro fin que el de entretener” (Vargas Llosa, 2000). El propio Fuguet remarca esta paradoja:

El hombre que una vez destrozó por escrito una novela de Manuel Puig terminó escribiendo novelas extremadamente híbridas, pop, mediáticas, adelantadas a su tiempo, como *Pantaleón y las visitadoras* y ese perfecto pero maldito «reportaje periodístico» que es *Historia de Mayta*. (2013: 434)

Sin embargo, es significativo el reajuste de opiniones que propone Vargas Llosa en su artículo “Loco por Lana Turner”. El escritor peruano aquí parece decidido a matizar el tono de sus consideraciones acerca de la narrativa de Puig pero, si bien se muestra más receptivo en relación con el estilo y la técnica narrativa del argentino, no desmiente su escepticismo con respecto a la literariedad de su obra²⁹, y aclara:

La obra de Manuel Puig, compuesta de apenas ocho novelas, es una de las más originales que hayan aparecido en las décadas finales del siglo XX. Lo original de ella no son sus temas, ni su estilo, ni siquiera la construcción de sus historias, en lo que mostró a menudo una soberbia destreza y una sutil astucia, sino, sobre todo, los materiales de que se sirvió para inventarlas: los tipos y estereotipos de la cultura popular, las novelitas rosas, las radionovelas y las telenovelas, las truculencias y melodramas de los boleros, los tangos y las rancheras, las columnas de chismes y las informaciones sensacionalistas de las revistas y periódicos de escándalo, y, principalmente, la seudorealidad fabricada por las situaciones, personajes y ensoñaciones de las películas. Todo esto había figurado ya, de

²⁸ El 1965 la entrega del premio Biblioteca Breve ocasionó un debate intenso entre los jurados Vargas Llosa, Luis Goytisolo, Carlos Barral, Juan García Hortelano, Josep Maria Castellet y Salvador Clotas. En un primer momento la votación sobre las dos novelas finalistas, *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig y *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, acabó en empate. Al parecer, la toma de posición de Vargas Llosa en contra de Puig resultó decisiva para que el premio fuese otorgado a Marsé. Sin embargo, Xavi Ayén demostró que no todos los testimonios acerca del debate que se llevó a cabo en aquella ocasión coinciden en este punto (Ayén: 155-156).

²⁹ “Me pregunto si, como Suzanne Jill Levine y otros críticos piensan, la obra de Manuel Puig tiene la trascendencia revolucionaria que le atribuyen. Yo me temo que no, que ella sea más ingeniosa y brillante que profunda, más artificiosa que innovadora y demasiado subordinada a las modas y mitos de la época en que se escribió como para alcanzar la permanencia de las grandes obras literarias” (Vargas Llosa, 2000).

mil maneras, en la literatura, pero siempre como un ingrediente más de la compleja realidad humana. La novedad, en la obra de Puig, es que esta dimensión artificiosa y caricatural de la vida ha eliminado a la otra, y la ha sustituido como la única verdadera. (Vargas Llosa, 2000)

A pesar de que pueda parecer superfluo detenerse sobre esta comparación en el ámbito del presente estudio, el rechazo de Puig por Vargas Llosa nos proporciona, también en las palabras de Fuguet, otra evidencia más de la dificultad que caracterizó — y tal vez sigue caracterizando— la recepción de este género de obras. A la par de la narrativa del argentino, también las novelas *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* del peruano “padecieron la calificación de ‘literatura light’, comparadas desfavorablemente con sus novelas de la década anterior” (Ledgard: 202). Sin embargo, los escritores de las generaciones sucesivas vieron precisamente en esas novelas “un modelo para el futuro” (Enrigue). Tanto Álvaro Enrigue como Fuguet remarcan la fuerza innovadora de *La tía Julia y el escribidor*, pero lo más interesante de sus respectivas lecturas es la perspectiva desde la cual enuncian tal juicio y, por ende, el cuestionamiento implícito de aquellas opiniones expresadas por Vargas Llosa sobre la narrativa de Puig. En efecto, si el escritor peruano reconocía la originalidad del argentino sólo apuntando a la asimilación de “los tipos y estereotipos de la cultura popular” y a cómo “esta dimensión artificiosa y caricatural de la vida ha eliminado a la otra, y la ha sustituido como la única verdadera”, al parecer de Fuguet, la novela de Vargas Llosa no sólo no está exenta de estas mismas “originalidades”, sino que resulta innovadora precisamente por ellas:

En el caso de *La tía Julia*, libro clave y mayor de su obra aunque no necesariamente el más aplaudido o analizado, Mario Vargas Llosa se colocó no solo como narrador y personaje principal sino que, quebrando todas las leyes imperantes en nuestras letras pero también en “nuestro protocolo de las buenas maneras”, se bautizó “Marito” para terminar en “Varguitas” en vez de “Sotito” o “Sepúlveda”. *La tía Julia y el escribidor*, en ese sentido, es un libro radical, acaso asesino, por momentos tan demente en su parte realista como en sus recreaciones de los teleteatros entre gore y kitsch, definitivamente Pulp, tanto que quizás aún no se entiende del todo. (2013: 435)

Bajo esta misma perspectiva se desarrolla el análisis de Álvaro Enrigue acerca de la herencia de la novela de Vargas Llosa:

Todos los elementos que con el tiempo definirían a las letras hispánicas de la transición entre dos siglos –y que asociamos con escritores cuyo reconocimiento fue posterior al *boom*– se hallan en *La tía Julia y el escribidor*. Está la subida al altar de lo literario de géneros sin prestigio –la radionovela y el melodrama cinematográfico. También la venenosa y delicada confusión de identidades entre el narrador del relato y el autor del libro [...]. Hay la distancia irónica con respecto a la escritura, que desembocó en la transformación de la categoría de “estilo” en una noción flexible: un autor puede tener tantos estilos como libros. La definición de la realidad como un manto preñado irremediamente de mediatización –el mundo regido por emociones estandarizadas debido al influjo de los medios masivos. La interdependencia de los relatos novelísticos: narraciones que sin ser paralelas sólo significan plenamente por los vasos que las comunican. La indefinición genérica como principio: ¿novela?, ¿memorias?, ¿libro de cuentos desafortunados? Todo a la vez, todo el tiempo: una mentira volada y prodigiosa que baja la guardia del lector demasiado informado de la posmodernidad. (Enrigue)

Ambas lecturas remiten de inmediato a las dudas pronunciadas por Vargas Llosa con respecto a Puig y sugieren una posible contradicción entre la postura crítica del autor y el legado de su propia novela. No me parece casual esta ambigüedad en la posición de Vargas Llosa, sino más bien puede leerse como un síntoma significativo de dos hitos distintos dentro de la herencia literaria del autor en la actualidad. En este sentido, si fuese posible trazar una línea demarcadora entre la influencia ejercida por las novelas comprometidas de Vargas Llosa y aquella ejercida por *La tía Julia y el escribidor*, creo que la diferencia estribaría en lo siguiente: *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* representaron la expresión máxima, o más lograda, de una literatura sí innovadora, pero conforme al espíritu de su época; en cambio, tanto *La tía Julia y el escribidor* como las novelas de Puig fueron obras precursoras de una sensibilidad³⁰ y una estética aún en desarrollo en aquel entonces, o podría decirse que adelantaron una época.

³⁰ También Álvaro Enrigue apunta que “*La tía Julia y el escribidor* mostraba otra sensibilidad de lo literario: es la novela ejemplar sobre el cambio cuántico en la percepción regional sobre cómo se narra y qué vale la pena de ser narrado”.

De alguna forma también cabría aproximar el libro *El pez en el agua* (1993) al hito narrativo de *La tía Julia y el escribidor*, por el modo de conjugar el discurso autobiográfico con recursos narrativos de clara procedencia novelesca:

Menos enmascarado en sus memorias que en *La tía Julia y el escribidor*, ambos libros nos proveen dos imágenes del escritor, dos construcciones de su subjetividad en dos momentos concretos y decisivos de su vida, los dos vinculados muy de cerca con la escritura y la historia de su vocación literaria. (Rabí do Carmo: 183)

Tal afirmación de Alonso Rabí do Carmo encuentra un eco inmediato en las palabras de Juan Gabriel Vásquez cuando éste relata la noche de 1994 en la que leyó por primera vez el libro:

El pez en el agua fue para mí el libro extraño que sólo tenía capítulos impares: son los que hablan de la juventud de Vargas Llosa, la época que va desde que conoce a su padre hasta que se va a París. Tiene su lógica: a partir de cierto momento, *El pez en el agua* dejó de ser para mí el libro de memorias de un autor latinoamericano —cuya primera novela yo había leído, por obligación escolar, cuando tenía la misma edad que sus protagonistas— para convertirse en un diario mío escrito por otro, lo más parecido a una sesión de psicoanálisis. Los subrayados son el testimonio de mis preocupaciones de esos días: Vargas Llosa hablando de mí en relación con mi carrera. (2011a: 112)

Como se puede observar en el texto aparecen otros dos elementos importantes: si por un lado la lectura de las novelas de Vargas Llosa remonta a la experiencia escolar del autor, por el otro lado destaca en el tono del escritor colombiano un sentimiento instintivo de identificación, tanto con los personajes (“cuando tenía la misma edad que sus protagonistas”) como con el autor³¹, y se concreta en la fórmula reiterada “Vargas Llosa hablando de mi relación / de mí / de mi idea / de lo que yo” (112).

Debido a la importancia cobrada por los *mass media* en las últimas décadas y también por la centralidad de la experiencia privada e individual de los autores en las novelas más recientes, nos enfrentamos nuevamente a una cierta inadecuación de la obra

³¹ No cabe duda alguna que tal efecto de identificación debió ser compartido por varios jóvenes si pensamos en la facilidad con la que Edmundo Paz Soldán fue tildado de Marito por sus compañeros de la escuela, como él mismo relata: “A finales de los setenta, pasaban en el canal universitario de Cochabamba una telenovela colombiana basada en *La tía Julia y el escribidor*, y mis compañeros de colegio en el Don Bosco me veían a mí como ‘Marito’. Eso me animaba: yo tenía al escritor peruano como un modelo consciente” (2011b: 229).

de García Márquez a la hora de ofrecer unos modelos narrativos de inmediata utilidad para las nuevas generaciones. En cambio, el reconocimiento de las novelas de Vargas Llosa no se circunscribe únicamente a las declaraciones de estos escritores, sino que se traduce ante todo en una asimilación de aquellos modelos en algunas novelas publicadas a partir de los años noventa. En la tercera sección del presente estudio se desgranarán algunas propuestas de análisis para rastrear esta influencia en la narrativa de Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán y Juan Gabriel Vásquez —además de Jorge Eduardo Benavides y Claudia Salazar Jiménez, que serán mencionados en el siguiente apartado enfocado en el caso específico del Perú—, atendiendo a las peculiaridades con la que dicha influencia se presenta en la trayectoria narrativa de cada autor, y sobre todo en sus novelas *Tinta Roja* (1996), de Fuguet, *Río Fugitivo* (1998), de Paz Soldán, y *Los informantes* y *La forma de las ruinas*, de Vásquez.

3.2. EL PERÚ EN LAS ENTRAÑAS

Durante el discurso de agradecimiento por el Premio Nobel, Vargas Llosa afirmó: “Al Perú yo lo llevo en las entrañas porque en él nací, crecí, me formé, y viví aquellas experiencias de niñez y juventud que modelaron mi personalidad, fraguaron mi vocación, y porque allí amé, odié, gocé, sufrí y soñé. Lo que en él ocurre me afecta más, me conmueve y exaspera más que lo que sucede en otras partes”. (2010: 22)

En cierta medida, esta relación se da en sentido contrario también, puesto que el autor arequipeño ha alcanzado una notoriedad y una influencia muy intensa en su país. No solamente por ser el primer peruano en obtener un reconocimiento internacional tan importante como el Premio Nobel, sino sobre todo por haberse convertido en uno de los nombres imprescindibles de la literatura y de la cultura de Perú y a la vez en una figura políticamente significativa en su historia reciente.

Hoy en día el amplio despliegue crítico que rodea su obra solo nos devuelve una imagen parcial de lo que Vargas Llosa representa en la vida cultural del país. La decisión de rendir homenaje al “Universo Mario Vargas Llosa”, invitado de honor durante la Feria Internacional del Libro de Lima en 2019, dio buena muestra de eso: si obviamente su influencia en el panorama literario fue el eje central de la aproximación al autor, al mismo tiempo el propio autor se ha convertido en un ícono. Como ya había ocurrido con las novelas *La ciudad y los perros*, *Los cachorros* (1967), *Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor* y *La fiesta del chivo*, cuya adaptación cinematográfica y televisiva suponían una transcodificación más allá de la frontera literaria, la vida del propio Vargas Llosa se ha vuelto objeto de múltiples narraciones: los libros de Carlos Enrique Freyre *Boom. Historia de un puñete* (2019) y *Mario* (2016) trasladan las experiencias del escritor peruano y de sus compañeros del *boom* en el formato del comic; la obra teatral *La literatura es fuego* (2019), de Mariana de Althaus³², lleva a la escena la intimidad del autor y su compromiso con el oficio literario; el ensayo *El cadete Vargas Llosa* (2003), de Sergio Vilela, investiga la actualidad del Colegio Militar Leoncio Prado para reconstruir sin solución de continuidad la vida colegial del autor y de los personajes de su novela, en lo que Fuguet ha definido como “el *making of* del *making of* de *La ciudad y los perros*” (Fuguet, 2003: 13). Los ejemplos, por supuesto, podrían ser muchos más, y siguen aumentando cada año.

Por lo tanto, a la hora de hablar de la influencia de Vargas Llosa en Perú, hay que tener en cuenta su centralidad no sólo en el ámbito cultural del país sino también en la

³² Además del tributo explícito que la autora rinde a Vargas Llosa en esta obra, es posible rastrear la impronta de cierta procedencia vargasllosana también a nivel propiamente representativo: en sus obras *El Sistema Solar*, *El lenguaje de las sirenas* y *Ruido* (recogidos en el volumen *Dramas de familia*, publicado por Debolsillo en 2015) se percibe una cierta afinidad entre el tratamiento de las fronteras entre ficción y realidad propuesto por Mariana de Althaus y aquello experimentado por Vargas Llosa en toda su obra teatral. Además se señala también que el 4 de julio de 1996 Mariana de Althaus representó a Alicia en el estreno de la obra teatral *Ojos bonitos, cuadros feos*, escrita por Vargas Llosa y dirigida por Luis Peirano.

esfera pública. De hecho, resulta evidente que su trayectoria política ha condicionado muchos juicios sobre su obra literaria en razón de su postura ideológica: como ya ocurrió con Borges, también Vargas Llosa parece estigmatizado por el comentario “me gustan sus libros, pero no sus ideas”. Por esta razón se intentará proceder en esta aproximación a la influencia del novelista peruano en su país de origen sin ceñirse exclusivamente a su producción literaria.

Cuando Vargas Llosa inicia su carrera de escritor, la llamada “Generación del ‘50” —Julio Ramón Ribeyro, Eleodoro Vargas Vicuña, Enrique Congrairis Martín, Caños Eduardo Zavaleta, José Durand Flores, Luis Loayza y Manuel Scorza— llevaba una década desarrollando una nueva literatura urbana que intentaba captar los cambios recientes ocurridos en la ciudad como consecuencia de la ola migratoria que estaba transformando la fisionomía de los centros urbanos, sobre todo de la capital, Lima. A partir de una mirada próxima a los principios del neorrealismo italiano, el objetivo fue trazar el perfil de una sociedad que iba incorporando lo indígena y lo mestizo en las capas sociales de la ciudad. Carlos Eduardo Zavaleta, Oswaldo Reynoso y Julio Ramon Ribeyro, entre otros, pueden considerarse en este sentido los precursores de la narrativa de Vargas Llosa: con esto no se señala una herencia directa entre el escritor arequipeño y la generación anterior, debido, como es notorio, a la gran influencia que ejercieron los modelos norteamericanos y europeos —sobre todo franceses— en su obra ya a partir de sus primeras novelas, sino más bien una continuidad en el intento de retratar esta nueva sociedad bajo una perspectiva crítica y a la vez sustentada por las innovaciones técnicas que empezaban a asomarse en la narrativa de los sesenta. La expresión “real espantoso”, formulada por el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, fue utilizada también para definir esa actitud escéptica acerca de los cambios producidos a mediados del siglo XX, pero

también para poner en evidencia el contraste con la célebre estética de “lo real maravilloso” teorizada por el Alejo Carpentier.

En 1953, anota Eva Valero (2003: 22-23), “Ribeyro había escrito el artículo titulado ‘Lima, ciudad sin novela’, donde lanza esa especie de reto para que ‘alguien se decida a colocar la primera piedra’”³³. Vargas Llosa no tardó mucho en asumir ese desafío con su primera novela, *La ciudad y los perros*, y Ribeyro, en una carta del 19 de marzo de 1964, fue de los primeros en reconocérselo: “Acabo de terminar la lectura de tu novela. La encuentro sensacional. De un coup de maître. Le has dado a la novela peruana su dimensión universal. Un saludo muy asombrado de Julio Ramón” (citado en Ayén: 84). En este sentido, *La ciudad y los perros* y sobre todo *Conversación en La Catedral* pueden verse como la culminación de un proceso que saturó —a continuación se justificará el empleo de este término— el vacío señalado por Ribeyro.

La primera novela del joven Vargas Llosa tuvo una repercusión inesperada dentro del panorama literario, cultural y social, ante todo limeño, en más de un sentido. Si por un lado los recursos formales y la calidad narrativa del libro le aseguraron el éxito tanto en España como en Perú (no hay que olvidar que su primera publicación tuvo lugar en Barcelona por la editorial Seix Barral), por el otro lado alimentó muchas protestas en los ambientes militares de Lima:

Fue la masiva difusión de la novela gracias a la edición de Populibros lo que motivó las reacciones negativas más vociferantes en el Perú y que han pasado a formar parte de la historia y la leyenda de *La ciudad y los perros*. El titular de un diario limeño resumió muy bien la situación “¡Tormenta azota a La ciudad y los perros!”. El libro fue percibido por sectores militares como una fuente de desprestigio para el CMLP, sus autoridades, sus ex alumnos y el ejército peruano. (Aguirre, 2017: 234)

³³ En el ensayo mencionado por Eva Valero, Ribeyro afirmaba que “en Lima no han faltado ciertos intentos de hacer la novela de la ciudad, pero éstos siempre se han circunscrito a determinados sectores de la vida social, y nos han dado una crónica pintoresca en lugar de una pintura integral” (1976: 16).

La celeberrima anécdota de “la supuesta quema de ejemplares que se había producido en uno de los patios del CMLP”³⁴ (242) remite otra vez a la lectura antimilitarista que el libro sugiere y que tuvo un papel decisivo para la difusión de la misma, tanto en Latinoamérica como en España.

Si el impacto social de la novela fue innegable, llegó a ser aún más notable su influencia literaria: según Guillermo Niño de Guzmán, “a nivel local, *La ciudad y los perros* nos insertó de golpe en la modernidad. A partir de ese momento, el panorama de la narrativa peruana quedó dividido en dos: antes y después de Vargas Llosa” (14). En la monografía *La ciudad y los perros. Biografía de una novela* (2015), Carlos Aguirre recoge una gran cantidad de reseñas que siguieron a la publicación del libro y con las que podemos comprobar la resonancia y la acogida que tuvo en el ámbito hispanoamericano³⁵. Tal vez sea el pintor peruano Fernando de Szyszlo quien mejor logró describir, muchos años después, el acierto principal de su amigo Vargas Llosa:

Tus novelas no solamente deslumbraron a un público no acostumbrado a leer en español obras tan ambiciosas, con un lenguaje y una estructura totalmente contemporáneos, si se quiere experimentales, sino que al mismo tiempo estaban habitadas de un contenido palpitante que nos hablaba de los días que acabábamos de vivir o que estábamos viviendo. Eran Faulkner o Joyce, pero hablando de problemas no únicamente personales o subjetivos, sino vinculados y referidos a nosotros, a la circunstancia social y política en que esos textos fueron creados. (Szyszlo: 55)

A partir de ese momento ya se pueden rastrear actitudes narrativas que merecerían una comparación con la primera etapa de novelista de Vargas Llosa. Sin que se pueda hablar de una verdadera influencia, sino más bien de una proximidad o tal vez de una resonancia entre su primera etapa de novelista y algunos textos de otros contemporáneos suyos, algunos recursos formales y técnicas parecidas acercan la narrativa del joven

³⁴ El debate acerca de “la supuesta quema de ejemplares” está ampliamente tratado en el ensayo aquí citado (Aguirre 2017: 242-271).

³⁵ Carlos Aguirre menciona opiniones y comentarios de críticos y escritores muy influyentes como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Luis Loayza, Antonio Cornejo Polar, César Lévano, José Miguel Oviedo, José Washington Delgado y José María Arguedas, entre otros (Aguirre, 2017: 215-227).

Vargas Llosa a obras como *La séptima sección* (1965), de Felipe Buendía³⁶, *Los juegos verdaderos* (1968), de Edmundo de los Ríos, *El viejo saurio se retira* (1969), de Miguel Gutiérrez³⁷, y *La batalla de Felipe en casa de las palomas* (1970), de Eduardo Gonzáles Viaña.

Quizá se podría señalar la década de los setenta como el momento del cambio que se produjo en la recepción de otros narradores peruanos, cuando ya habían aparecido *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y también el relato *Los cachorros*. A partir de esa época la asimilación de los modelos narrativos vargasllosianos delata el comienzo de un proceso de “canonización” precoz, puesto que Vargas Llosa recién cumplía 33 años mientras publicaba la que sería considerada su mejor novela por buena parte de la crítica: *Conversación en La Catedral*.

En 1973, por ejemplo, se publica *Los hijos del orden*, de Luis Orteaga Cabrera, en la que el autor “con técnicas vargasllosianas y un lenguaje descarnado, narra la rebelión en una cárcel de menores y la horrenda eliminación de sus cabecillas, alternando esta historia con escenas del pasado que determinaron su ingreso en el penal” (Gnutzmann, 2007: 184). Como ha afirmado en varias ocasiones Fuguet, uno de los aciertos principales del joven Vargas Llosa fue dar voz al mundo de los adolescentes, tratado con una profundidad de mirada capaz de desentrañar las complejas dinámicas del poder que se van formando en esa etapa de la vida. Por eso hay que destacar la centralidad no sólo de sus primeras novelas, sino también de sus libros de relatos *Los jefes* (1959) y *Los cachorros*, cuya influencia se percibe en los cuentos de Augusto Higa Oshiro: entre los

³⁶ En el prólogo a la edición de *La ciudad y los perros* publicada por Cátedra en 2020, Dunia Gras incluye la novela de Felipe Buendía entre los hipertextos del libro de Vargas Llosa, pero también a su juicio esta relación entre las dos novelas no puede ser aclarada con seguridad. Por un lado, “es posible” que Buendía “leyera la novela antes de publicar su obra”; por otro, “se hace difícil afirmar que se trate de un hipertexto” y las coincidencias, que no son pocas, podrían deberse “a esa misma vivencia tras los muros de la institución” (189-190), ya que él compartió la misma experiencia leonciopradina de Vargas Llosa.

³⁷ José Miguel Oviedo habla también de “contactos temáticos con *La casa verde*” (60).

seis relatos de *Que te coma el tigre* (1977) se encuentra uno con el título significativo de “La toma del colegio”, en el que la lucha estudiantil de un grupo de amigos está relatada con una hábil alternancia entre la primera persona del singular y del plural según un proceso análogo al utilizado por Vargas Llosa en *Los cachorros*.

Además de las referencias directas a Vargas Llosa o a la influencia de su estilo narrativo en obras inmediatamente sucesivas a su éxito novelístico, hay que destacar un efecto importante de su literatura en el contexto peruano de los años sesenta y setenta: la afirmación del género novelístico en un contexto literario dominado por la poesía. Como señala Oviedo, las primeras obras de Vargas Llosa no eran la expresión de una prosperidad ocasional de la novela, sino, al contrario, “el síntoma que delataba su exigüidad” (59). Por esta razón, la evolución posterior de la literatura peruana, que ha ido desarrollando de manera notable la integración del género novelístico, puede tener alguna relación con el éxito obtenido por Vargas Llosa, en especial por el camino al que apuntaba *Conversación en La Catedral*: “No es arriesgado entender que esta singular insistencia en el tema político por los nuevos novelistas quizás haya sido provocada por la aparición de *Conversación en La Catedral*” (Oviedo: 60).

Sin embargo, el éxito y el reconocimiento inmediato alcanzado por las primeras obras del arequipeño, tanto en el contexto internacional como en Perú, tuvo aquí un efecto de signo contrario también. En efecto, los exponentes de la Generación del 50

se interesaron por las contribuciones técnicas de los escritores angloamericanos y los existencialistas franceses, pero cuando apareció *La ciudad y los perros* esos avances parecieron tímidos e incipientes. Con la sola excepción de Arguedas, quien en 1964 daría a la imprenta su monumental *Todas las sangres*, el debut de Vargas Llosa prácticamente inhibió a nuestros narradores. (Niño de Guzmán: 15)

Es interesante notar cómo, a nivel local, su narrativa produjo un fenómeno parecido al que se generó en el contexto continental como consecuencia del *boom*. La afirmación de Fuguet: “Sin querer quizás [García Márquez] hizo mucho daño” (2000a),

tiene un eco en las palabras de Iván Thays referidas al campo peruano: según él, Ribeyro permitió a los demás autores crecer bajo su sombra, mientras que “la presencia de Vargas Llosa y Bryce llegó a pesar demasiado para esa generación y prácticamente la silenció” (2003). En el mismo artículo, Thays analiza este aspecto de la literatura peruana en relación con la compleja situación del mercado editorial interno. En las décadas de los setenta y sobre todo de los ochenta aún no estaba lo bastante desarrollado para enfrentarse al incremento de la producción literaria hispanoamericana y por eso se quedó condicionado por el *boom*.

Para entender el recorrido de la crítica y la fractura que se generó con respecto a la recepción de la obra de Vargas Llosa, hay que tener en cuenta el cambio de postura ideológica y política del autor, además de otros acontecimientos de importancia en la reciente historia peruana. Como anteriormente se ha mencionado, el alejamiento de su inicial militancia izquierdista hacia una abierta defensa del liberalismo se produjo en el transcurso de una década aproximadamente, desde la intervención militar de la Unión Soviética en Checoslovaquia, en 1968, hasta finales de los setenta. Este desplazamiento hacia los ideales de pensadores liberales, como Hernando de Soto³⁸ en aquel entonces, no sólo alimentó el debate de la crítica acerca de sus siguientes novelas, también provocó un reajuste de opiniones —aparentemente inmotivado en la mayoría de los casos— sobre su producción literaria anterior a esa fecha. Efraín Kristal, en un artículo de 2001, “La política y la crítica literaria. El caso Vargas Llosa”, puso en evidencia esta dialéctica que se fue creando entre la postura política y la obra literaria del futuro premio Nobel y demostró cómo “sus primeras novelas fueron elogiadas por los mismos críticos literarios

³⁸ Mario Vargas Llosa no sólo se valió de las teorías y conocimientos económicos de Hernando de Soto durante su campaña presidencial de 1990, sino que escribió el prólogo de su obra más conocida: *El otro sendero. La revolución informal* (1986). Después de la derrota contra Fujimori, la relación entre los dos intelectuales se volvió bastante tumultuosa y agresiva, y en muchas ocasiones hasta alimentó los debates políticos nacionales.

que las menospreciaron cuando el comportamiento político del novelista ofendió a las autoridades de la revolución cubana” (2001: 340).

Como es notorio, no siempre ha sido tenida en cuenta esta advertencia, sobre todo dentro del panorama literario y cultural peruano, donde su figura está enraizada directamente con la historia política del país. Además de haber sido candidato a presidente de la República en 1990, en las elecciones que dieron comienzo al primer mandato de Alberto Fujimori, el nombre de Vargas Llosa ya se había asomado a la vida política de Perú unos años antes: Armas Marcelo cuenta que ya en 1979 había quien apostaba a su candidatura como presidente³⁹ y en 1984 recibió la llamada de Fernando Belaúnde Terry para que cubriese el cargo de Primer Ministro, cargo que rechazó debido a los “cambios en la política económica del Gobierno” (Estefanía, 1984). Sin embargo, si el éxito del discurso de Vargas Llosa en la Plaza San Martín el 21 de agosto de 1987 sugeriría en esa fecha un consenso muy amplio entre la población, quizás el acontecimiento que marcó en mayor medida su imagen pública, antes de su candidatura, fue el controvertido informe de Uchuraccay en 1983⁴⁰.

Ninguno de estos acontecimientos pasó desapercibido en los ámbitos culturales y literarios peruanos, antes al contrario, tuvieron amplias repercusiones. Debido a su cambio ideológico en favor de una concepción liberal de la sociedad, algunos se sintieron decepcionados hasta el punto de manifestar públicamente este disenso, como ocurrió en

³⁹ “Y, entonces, el taxista, invariablemente, serrano, blanquiñoso, cholo, costero, negro o chino, se deshacía en elogios sobre ‘la gloria nacional’, ‘el más importante de nuestros escritores’. Tras la retahíla de elogios, se guardaban unos segundos de mutis e, inmediatamente, el taxista, fuera quien fuera, afirmaba: ‘Será Presidente de la República’” (Armas Marcelo: 187).

⁴⁰ El 26 de enero de 1983 ocho periodistas, un guía y un comunero fueron asesinados en Uchuraccay, una comunidad en la región de Ayacucho que en aquellos años se había vuelto el campo de batalla de la revolución proclamada por Sendero Luminoso. El gobierno del Presidente Belaúnde Terry conformó una comisión presidida por Vargas Llosa para investigar los sucesos y señalar a los culpables que provocaron la matanza. Según el informe, redactado en el marzo del mismo año por Abraham Guzmán Figueroa, Mario Vargas Llosa y Mario Castro Arenas, fueron los campesinos de la comunidad quienes asesinaron a los periodistas y a sus acompañantes. Sin embargo esta sentencia fue duramente criticada por el modo en que se llevó a cabo la investigación.

el caso del grupo poético llamado Kloaka⁴¹. Según Ulises Juan Zevallos Aguilar, los poetas del movimiento Kloaka —todos nacidos entre 1953 y 1962— “fueron testigos y víctimas de la necropolítica diseñada para imponer el neoliberalismo en el Perú” (Zevallos-Aguilar: 137). Este sentimiento llevó los componentes del grupo a optar por una poesía comprometida políticamente y a una postura pública muy crítica concretada en manifestaciones de protesta. Vargas Llosa no solo fue el blanco de algunos de esos actos simbólicos⁴² del movimiento Kloaka, sino que representó también el anti-modelo del que querían apartarse esos jóvenes poetas. De hecho, uno de los acontecimientos que fijaron el nacimiento del grupo fue una performance de “arte total” que tuvo lugar el 11 de febrero de 1983 en el mismo bar La Catedral para

demostrar su acercamiento con lo lumpen marginal que frecuentaba el sitio a la sazón y quería hacerle un llamado de atención al propulsor del neoliberalismo Mario Vargas Llosa de los años ochenta, quien había abandonado el rol de escritor comprometido de su primera fase creativa de los sesenta. (Zevallos-Aguilar: 144)

De igual manera, tanto el *Informe* de Uchuraccay (1983) como las novelas *Historia de Mayta* (1984) y *Lituma en los Andes* (1993) fueron criticados duramente. Si Vargas Llosa fue considerado uno de los iniciadores de una narrativa proyectada a la “violencia política” en Perú a comienzos de los ochenta, también estas novelas han sido el blanco constante de los críticos. Entre los ensayos recopilados por Mark Cox en el libro *Sasachakuy tiempo* (2010), se pueden encontrar las principales argumentaciones de este rechazo: Dante Castro afirma que en *Historia de Mayta* el talento y el profesionalismo de Vargas Llosa “se vieron opacados por su clara intencionalidad política de denigrar a los

⁴¹ Kloaka fue un movimiento surgido en 1982 y compuesto por las poetas Mariela Dreyfus y Mary Soto, los poetas Róger Santiváñez, Guillermo Gutiérrez, Domingo de Ramos, José Velarde, Julio Heredia, el narrador Edián Novoa y el pintor Carlos Enrique Polanco. Roberto Badini describe la estética del movimiento como “una mezcla de actitud neovanguardista y performativa con recitales públicos y música rock subterránea unida a tendencias anarcoides” (305)

⁴² Uno de estos actos de protesta fue realizado en 1982: para manifestar su oposición a la política económica del gobierno, dos miembros del Movimiento Kloaka, Roger Santiváñez y Dalmacia Ruiz Rosas, deshojaron varios ejemplares de las obras anteriores de Vargas Llosa mientras se llevaba a cabo la presentación de la novela *La guerra del fin del mundo*. (Zevallos-Aguilar: 147)

personajes”⁴³ (14); en opinión de James Higgins, el principal error del novelista en *Lituma en los Andes* fue interpretar la realidad andina “en base a sus propios esquemas ideológicos, los cuales lo llevan a atribuir la violencia política de los 80 y 90 al atavismo del hombre andino” (104). Se percibe también una postura parecida en las palabras de Ricardo González Vigil, para quien esta segunda novela “empobrece la hondura de la religión, del mito y la magia al enfocarlos como meras expresiones de barbarie” (citado en Cox, 2010: 119). Finalmente, Víctor Vich resume su lectura de ambas novelas en la misma línea:

Si en *Historia de Mayta* la estrategia narrativa consistía en incentivar que el lector termine por vincular a toda la izquierda peruana con las acciones armadas de Sendero Luminoso, en *Lituma en los Andes*, Vargas Llosa radicalizó esta posición [...], en la sociedad peruana la violencia resulta ser solamente el producto de un Otro, salvaje y muy bárbaro, con el que el sujeto representado (o enunciante) no tiene —ni cree haber tenido— ningún contacto. (69)

Además, la “famosa frase” que terminaba reconociendo una culpabilidad histórica (“todos tenemos la culpa”) por los sucesos de Uchuraccay fue rechazada por Víctor Vich como “una estrategia letrada para diseminar el significado, evadir las responsabilidades y continuar contribuyendo a la nefasta impunidad jurídica en el Perú” (77).

El informe, las dos novelas mencionadas y el posterior ensayo *José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) facilitaron la contraposición entre Vargas Llosa y José María Arguedas en el campo literario peruano. Esa actitud se ve en el poema “Palabras para José María Arguedas”, que abre la novela *Candela quema luceros* (1989), de Félix Huamán Cabrera: el autor, frente a la figura paterna de Arguedas, opone la del impostor Vargas Llosa: “engañan diciendo que en Uchuraccay el pueblo había / matado a sus propios hermanos [...] / Y quiere ser cantor del pueblo” (11).

⁴³ De nada le sirvió a Vargas Llosa precisar que en 1984, cuando escribió *Historia de Mayta*, “no quería proponer una anticipación histórica sino explorar las consecuencias de la ficción en la vida, cuando ella se vuelca en la literatura o cuando, disfrazada con el ropaje de la ideología, se empeña en modelar la sociedad a su imagen y semejanza” (Vargas Llosa, 2011a: 205).

Hay que recordar cómo, a pesar de la distancia ideológica que los separaba, los dos escritores reconocieron mutuamente el valor literario de sus respectivas obras. En una carta dirigida a Ángel Rama, Arguedas habla de Vargas Llosa como de “un muchacho fenomenal. Yo lo miro, lo admiro un poco como a hijo; esos hijos que a veces te salen de lo mejor y realizan los sueños de los padres soñadores” (García: 25). Igualmente, el segundo, si bien realizó una lectura crítica con respecto a la postura ideológica del primero, es cierto que elogió la prosa y la técnica narrativa de su antecesor⁴⁴ y también le rindió homenaje durante el discurso ante la Academia Sueca a la hora de definir el Perú: “Un compatriota mío, José María Arguedas, llamó al Perú el país de ‘todas las sangres’. No creo que haya fórmula que lo defina mejor” (Vargas Llosa, 2010: 23). Desafortunadamente el debate entre “andinos” y “criollos” se alimentó de la contraposición entre Arguedas y Vargas Llosa, sin profundizar, en cambio, en las relaciones estéticas de ambos escritores. De hecho, el autor de *La ciudad y los perros* fue un gran lector de Arguedas y no sería inapropiado establecer una comparación entre su primera novela y *Los ríos profundos*, por ejemplo. Como ha observado Elena Guichot Muñoz:

Sin lugar a dudas, la deuda que tiene el autor arequipeño con su conterráneo es inconmensurable. Mucho se ha discurrecido hasta hoy sobre esta relación en el sentido ideológico, mas no se ha indagado lo suficiente sobre las huellas de esta vinculación en la literatura, debido a las críticas atribuidas a Vargas Llosa por la utilización del epíteto “arcaico” a la hora de denominar el sueño de José María Arguedas. (168)

⁴⁴ En el ensayo *La utopía arcaica*, Vargas Llosa valora la obra de Arguedas como una excepción en la literatura peruana: “Entre mis autores favoritos [...], casi no figuran peruanos, ni siquiera los más grandes, como el Inca Garcilaso de la Vega o el poeta César Vallejo. Con una excepción: José María Arguedas. Entre los escritores nacidos en Perú es el único con el que he llegado a tener una relación entrañable, como la tengo con Flaubert o Faulkner o la tuve de joven con Sartre. No creo que Arguedas fuera tan importante como ellos, sino un buen escritor que escribió por lo menos una hermosa novela, *Los ríos profundos*, y cuyas otras obras, aunque éxitos parciales o fracasos, son siempre interesantes y a veces turbadoras” (13). Hay que anotar también cómo el juicio de Vargas Llosa sobre la obra de Arguedas no se presenta homogéneo a lo largo del tiempo. Con este propósito, Carmen María Pinilla ha analizado las entrevistas con Arguedas realizadas por el joven arequipeño, y finalmente sostiene que “los ideales de Arguedas no son pasadistas ni arcaicos, como arguye Vargas Llosa; lo que buscaba Arguedas es aquello que el joven Vargas Llosa describió tan acertadamente: mostrar al lector desinformado o prejuicioso la riqueza de la cultura y de las formas sociales de los pobladores andinos” (Pinilla: 111).

La década de los noventa estuvo protagonizada por un regreso parcial a los proyectos de novela totalizante que habían caracterizado la época del *boom*. Si bien tal vez sea arriesgado mirar las dos novelas mayores de esa década, *La violencia del tiempo* (1991), de Miguel Gutiérrez, y *País de Jauja* (1993), de Edgardo Rivera Martínez, desde la perspectiva de una influencia vargasllosiana, también es cierto que se pueden trazar algunos paralelismos. En particular, la monumental novela de Miguel Gutiérrez, que Ricardo González Vigil definió como “el mayor microcosmos de formas novelescas de la literatura hispanoamericana que conocemos” (Gutiérrez: 9), comparte cierta fisionomía narrativa con las primeras obras de Vargas Llosa, y específicamente con *Conversación en La Catedral*. Ambas novelas intentan recrear la totalidad⁴⁵ a partir de una compleja red de desplazamientos diegéticos —tanto en sentido temporal como espacial— y enmarcan la narración de una época histórica en una situación de diálogo entre los personajes que desencadena los otros niveles del relato: “Si en *Conversación en La Catedral* la situación básica es la conversación entre Zavalita y Ambrosio, aquí tenemos dos conversaciones: la de Martín con Deyanira en Lima (en 1959) y otra (más frecuente) con Zoila en El Conchal (años sesenta)” (Gnutzmann, 2007: 234).

A partir de los años noventa el desarrollo del sistema editorial peruano permitió un incremento de publicaciones por parte de autores nacidos después de los cincuenta, entre cuyos nombres destacaba una presencia femenina mayor que en el pasado. A la hora de trazar un mapa de la literatura peruana del siglo XXI, alimentada por este renovado aparato editorial, Javier Ágreda reúne las tendencias narrativas de estas nuevas

⁴⁵ El crítico González Vigil explica en el prólogo de *La violencia del tiempo* como rectificó su primera reseña de 1991 —en donde consideraba este libro un ejemplo notable de “Novela Total”— para alinearse a la interpretación de Horst Nitschack: según ellos, la novela de Gutiérrez no se conformaría a “la novela cerrada, bien hecha, perfectamente construida, en la que no son permisibles historias no funcionales y en la que no deben quedar cabos sueltos”, sino más bien a “la novela incesante, de desarrollo continuo, sinuoso y aleatorio” (Gutiérrez: 9-10). Sin duda la observación de Nitschack pone en evidencia una diferencia importante entre *La violencia del tiempo* y las novelas de Vargas Llosa, pero resulta difícil también negar que haya una cercanía entre la utopía de la totalidad y la torrencialidad aparentemente inagotable de la novela de Gutiérrez.

generaciones en tres líneas distintas, entre las cuales una de ellas se caracterizaría por compartir algunos de los rasgos fundamentales de la obra de Vargas Llosa⁴⁶. Las características que definen este rumbo nuevamente apuntan en mayor grado a las primeras novelas del premio Nobel, por tanto esta propuesta parece reflejar la misma actitud analizada anteriormente con respecto a la vigencia de los modelos narrativos de los sesenta.

En esta corriente es posible individualizar a autores que asimilaron de manera consciente y explícita recursos técnicos y elementos formales de la prosa de Vargas Llosa. Seguramente el caso más llamativo es Jorge Eduardo Benavides, también arequipeño. Sus primeras novelas —*Los años inútiles* (2002), *El año que rompí contigo* (2003) y *Un millón de soles* (2008)— pueden considerarse una trilogía política en la que el autor explora “la manera de hacer novelas con la que trabaja Vargas Llosa” (Ruiz Mantilla, 2003). Quizá sea precisamente Benavides quién más se ha acercado a sus modelos narrativos, y ello se debe a “su interés por la cuestión técnica. [...] Quería aprender el funcionamiento de sus novelas. Me dije: ‘Vamos a ver hasta dónde se puede llevar esta técnica’” (Ruz: 88-89).

Durante mucho tiempo Benavides fue considerado el heredero de Vargas Llosa, pero el “espaldarazo” de éste a la novela *Contarlo todo* (2013), de Jeremías Gamboa, matizó esa opinión. La deuda de *Contarlo todo* con respecto a *Conversación en La Catedral* es explícita, y Gamboa procede de Vargas Llosa en la misma medida que su personaje Gabriel Lisboa procede de Santiago Zavala. Para que no pase desapercibida la

⁴⁶ Aparte de una vertiente temática relacionada con la violencia política en el Perú de los ochenta y noventa, Javier Ágreda retrata la literatura peruana del siglo XXI a través de tres cortes distintos: “Hay que señalar que existen tres líneas dominantes en la producción novelística peruana actual. La primera es la del *mainstream*, heredera del realismo urbano de la generación del cincuenta y de la obra de Mario Vargas Llosa”. Se inscribirían en esta línea narrativa Jorge Eduardo Benavides, Karina Pacheco, Diego Trelles Paz y Santiago Roncagliolo. En cambio, si en la segunda línea cabrían aquellos escritores “más enfocados en su propio mundo interior y cuyas historias podrían desarrollarse en cualquier lugar del mundo”, en la tercera predominarían “los universos alternos, ya sean otros momentos históricos, universos literarios o fantasías puras” (Ágreda: 18-20).

relación entre ambos libros, solo hace falta detenerse en la entrevista del joven periodista Lisboa con quién fue colega y amigo de Zavalita en *La Crónica*:

Carlos Ney, “Carlitos”, el periodista que había protagonizado la novela *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa, era de verdad, estaba vivo y aún ejercía periodismo en la sección judiciales de ese diario.
[...] El hombre que hablaba conmigo era el personaje de una gigantesca novela sobre el país y sus periodistas que yo había leído con pánico y fiebre, pero era también un ser de carne y hueso, cansado y gris, que hablaba conmigo de los años en que había iniciado a Zavalita en la vida prostibularia y nocturna de la Lima de los cincuenta. (Gamboa, 2013: 167-168)

En la reseña “Novela monumental sin monumento”, Edmundo Paz Soldán analiza precisamente esta relación entre el libro de Gamboa y el de Vargas Llosa:

Contarlo todo, la primera novela del peruano Jeremías Gamboa, es un híbrido curioso: una novela monumental sin monumento. Por sus personajes, por sus espacios, remite a *Conversación en La Catedral*, la gran novela de Mario Vargas Llosa: es la historia de un periodista y sus relaciones con un medio social clasista y racista. Hay, sin embargo, varias diferencias, entre ellas una de objetivos: Vargas Llosa estaba preocupado por radiografiar el funcionamiento de la sociedad limeña de los años cincuenta; quería encontrar el núcleo duro, la ideología hegemónica que se revelaba a través de los actos más inocentes de sus personajes. Gamboa también nos revela cómo funciona la Lima de finales del siglo anterior y principios de este, pero esa no es su preocupación central.
[...] Humillado y ofendido, Lisboa podía haber sido un escritor marginal, un crítico del sistema de valores imperante. Sin embargo, su elección es más bien la opuesta: no cuestionar la clase social superior; tratar, en cambio, de insertarse en ella. Así, *Contarlo todo* no es una crítica del orden establecido sino su confirmación. (Paz Soldán, 2014c)

Gamboa exhibe en diversas ocasiones su admiración por Vargas Llosa. Además de afirmar que *El pez en el agua* fue “el libro más influyente que he leído en mi vida”, las opiniones expresadas por Gamboa confirman algunos de los juicios mencionados en el capítulo anterior:

Desde hace un tiempo creo que libros como ese y otros como *La tía Julia y el escribidor* o *Historia de Mayta* han motivado muchas de las novelas de ficción autobiográfica, no ficción y autoficción que varios miembros de mi generación han escrito de la misma manera en que sus primeras ficciones (*La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* o *La casa verde*) siguen resonando en aquellas novelas sociales o de compromiso político que autores de todas las edades no han dejado de concebir. (Gamboa, 2016)

De igual manera Daniel Alarcón, autor perteneciente tanto al campo peruano como al estadounidense, coincide en incluir *La tía Julia y el escribidor* entre esos libros que

“marcaron una época, un cambio” y no sólo afirma que “novelas como *La ciudad y los perros* o *Conversación en La Catedral* son para mí imprescindibles” (Alarcón, 2013), sino también que “no puedes ser escritor peruano sin haberlo leído e incluso sin haber asimilado parte de sus estructuras narrativas” (Alarcón, 2016).

Comentarios muy parecidos han sido pronunciados por autores como Iván Thays, Juan Manuel Robles, Gustavo Faverón, Richard Primo y Fernando Iwasaki, quien define a Vargas Llosa como “algo más que un escritor para mí: es un modelo intelectual y sobre todo un paradigma personal” (2007: 277). Este rastro puede ampliarse con ejemplos más concretos; como el recurso a personajes y expresiones de procedencia vargasllosiana. Ejemplos destacables podrían ser la sentencia “O te alineas o te jodes” (Cueto, 2003: 57) —moldeada a partir del celeberrimo “O comes o te comen” de *La ciudad y los perros*— pronunciada por Rodríguez, el juez corrupto, en el libro *Grandes miradas* (2003), de Alonso Cueto, y la novela *La isla de Fushía* (2016), de Irma del Águila, en donde el criminal derrotado de *La casa verde* y su presunta “isla-harén” en el gran Marañón son el objeto principal de la investigación de la protagonista. Este último caso en particular no sólo establece una relación directa con la novela de Vargas Llosa, sino que, de alguna forma, “coloniza” y se inserta tanto en la realidad ficticia de *La casa verde* como en la biografía de su autor. De hecho, la narración poliédrica y fragmentada en la que confluyen diferentes niveles de realidad entrelaza las llamadas telefónicas de Cristina a un tal Juan Fushía, “hijo de Juan Fushía, *patrón fuerte* del caucho y la balata” (Águila: 20), con el relato de la expedición a la selva en la que participó Vargas Llosa cuando tenía veintidós años. Todo ello se une a las numerosas citas extraídas de *La casa verde* e *Historia secreta de una novela* (1971). Finalmente, hay que destacar la publicación reciente de *Mario y los escritores. 27 relatos sobre el universo vargasllosiano*: recopilación de cuentos,

editada por Altazor y compilada por José Donayre, compuesta por relatos narrativos y gráficos inspirados en una obra del Premio Nobel peruano.

También podríamos rastrear una impronta, aunque menos marcada, en la obra de Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo. Las novelas *Grandes miradas*, del primero, y *La noche de los alfileres* (2016), del segundo, dialogan de alguna forma con las novelas de Vargas Llosa. Las dinámicas del poder durante la última etapa de la dictadura fujimorista recreadas por Cueto no difieren mucho de aquellas que llevaron a cabo los conspiradores de Ciudad Trujillo para perpetuar el magnicidio en *La fiesta del chivo*⁴⁷. Además, ambos escritores suelen compartir una mirada crítica hacia la realidad actual de su propio país, intentando retratar una sociedad corrupta a causa del ejercicio autoritario del poder. El aprecio mutuo entre Cueto y Vargas Llosa revela otro aspecto interesante dentro de la dinámica intergeneracional aquí tratado: si por un lado Cueto se valió en alguna medida de sus modelos narrativos, por otro, la novela *Cinco esquinas*, dedicada precisamente a Cueto, procede en parte de la lectura de *Grandes miradas*, que el mismo Vargas Llosa definió “un manifiesto contra la amnesia política” y “una inmersión brutal en una vida recientísima, que todavía colea e infecta la vida peruana” (2012: 534, 537).

Recientemente, Duna Gras ha señalado *La ciudad y los perros* como modelo narrativo aún vigente en la actualidad y cuya influencia sería rastreable tanto en las novelas *Los divinos* (2017), de la escritora colombiana Laura Restrepo, y *Mandíbula*

⁴⁷ Aunque los personajes de Vladimiro Montesinos, en la novela de Cueto, y del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, en aquella de Vargas Llosa, podrían sugerir una relación aún más cercana entre los dos libros, me parece prioritario destacar la voluntad de reproducir el mismo grado de envilecimiento social impuesto por un poder autoritario. De hecho, en ambas novelas el dictador está derrocado –o asesinado, en el caso de Trujillo– por personas que actúan por vileza, venganzas, celos, o inducidos por el intento de redimirse: nadie está a salvo del poder y de su capacidad de corromper, y quien podría representar una excepción a esta regla está destinado al fracaso y a la muerte. Valga como ejemplo este monólogo interior de Ángela: “Gabriela había ido al local del diario, había protestado, había tirado el periódico en la cara de don Ósman, ¿la ayudaba por eso? O era quizá por olvidar lo que hacía, escribir en ese diario y a cambio comprarse su dignidad, aceptarse a sí misma pasando retazos de las informaciones a Gabriela” (Cueto, 2003: 237).

(2018), de la ecuatoriana Mónica Ojeda, como en el libro *La noche de los alfileres* (2016), del escritor peruano Santiago Roncagliolo. Según Dunia Gras, esta novela de Roncagliolo

pone de manifiesto cómo la novela de Vargas Llosa se ha convertido en referente e hipotexto, parte de la tradición con la que escritores posteriores dialogan. Esta obra de Roncagliolo puede leerse como una especie de *reboot* ficcional o como *La ciudad y los perros 2.0*, ya que su punto de partida es, nuevamente, la historia de un grupo de adolescentes —Beto, Moco, Carlos y Manu— y su experiencia en un colegio —de jesuitas, en esta ocasión—, también solo para varones, como es el de la Inmaculada, y que el primero de los relatores, Carlos, describe “como una gigantesca olla a presión llena de hormonas” (Roncagliolo 2016: 17). (Gras: 195)

Ambas novelas comparten algunas temáticas, como la “sensación de encierro y aislamiento” y la obsesión por el sexo que condiciona los comportamientos y los discursos de los personajes, así como la tendencia a representar una “sociedad absolutamente animalizada” (Gras: 195-196), y también presentan cierta afinidad formal en el uso del multiperspectivismo. Si bien con una prosa que mezcla el *thriller pulp* y el humor negro, Roncagliolo relata la violencia como consecuencia de las carencias de padres y profesores respecto a su función educadora: las familias y las instituciones pedagógicas, como las escuelas, se convierten en la novela de Roncagliolo en la primera causa de desvío en la formación de los adolescentes, que no encuentran modelos de conductas válidos en la sociedad adulta. Como ya ocurría en *La ciudad y los perros*, también en *La noche de los alfileres* cada “acto de indisciplina” se convierte en un “himno de libertad” (Roncagliolo: 81) por parte de los adolescentes, hasta degenerar en el crimen como evidencia definitiva del fracaso de la sociedad.

Edmundo Paz Soldán destacó las huellas de la prosa de Vargas Llosa en escritores como Ivan Thays y Gustavo Faverón (Paz Soldán, 2011b: 234), mientras que Bolaño sostuvo que “Bayly viene directamente de Vargas Llosa”⁴⁸ (Bolaño, 2019: 411). Como

⁴⁸ En la cita, Bolaño se refiere específicamente a la novela *Yo amo a mi mamá* (1998): “Bayly viene directamente de Vargas Llosa, sobre todo de *Conversación en La Catedral*, novela que es, entre otras muchas cosas, un muestrario completísimo de casi todas las hablas peruanas. El oído de Vargas Llosa encuentra en el oído de Bayly a su discípulo más aventajado. [...] Por descontado, pesa más la prosa de

se puede comprobar en esta pequeña muestra, Vargas Llosa sigue siendo —y tal vez lo sea aún más que en las décadas pasadas— una referencia constante en el campo de la literatura peruana. Por ello, en Perú su centralidad a partir del Premio Nobel desencadena una dinámica entre dominantes y dominados ya descrita por Bourdieu. En efecto, la presencia ineludible de Vargas Llosa como referencia constante en el ámbito literario peruano, con todo lo que eso implica a nivel editorial también, pudo generar en las generaciones más jóvenes una necesidad de emanciparse para salir de su sombra antes de que ésta se volviera opresiva.

Si bien es cierto que hoy en día pueden percibirse algunos atisbos de esta actitud, también sería excesivo hablar de un “rechazo” explícito. Y de aquí se desprende la particularidad de esta dinámica en relación con aquella que se ha tratado en el capítulo anterior: si por un lado la figura de Vargas Llosa en Perú puede llegar a ser tan oprimente como fue para muchos escritores la de García Márquez a nivel continental, por otro lado no se produce un fenómeno de rechazo rotundo sino una actitud más ambigua que bien podría ejemplificar el lema “honrar traicionando” señalado por Rodrigo Fresán⁴⁹.

En este sentido, es llamativo el caso de Claudia Salazar Jiménez. En una entrevista de 2007 la escritora limeña —desde hace varios años residente en Nueva York— ha analizado muy detalladamente el “asunto Vargas Llosa” por su influencia en Perú, y su análisis resulta emblemático respecto a las dinámicas intergeneracionales aquí tratadas. Ante todo, Claudia Salazar reconoce los logros de Vargas Llosa, contextualizando su juicio en relación con su legado en la actualidad y por su atrevimiento frente a las condiciones editoriales y sociales del Perú en los sesenta:

De mi generación creo que no hay ningún escritor peruano que no le reconozca un nivel de influencia muy grande. Sus primeras novelas son geniales y marcaron un antes y un

Vargas Llosa que la de Bryce Echenique, aunque el peso de este último no es desdeñable” (Bolaño, 2019: 411).

⁴⁹ “En la escritura se trata de honrar al maestro siendo diferente, mutando” (Fresán, 2004: 63).

después para la literatura peruana. No solamente admiramos esta primera fase de su escritura, la más atrevida, también lo admiramos todos como escritor. Justamente porque se arriesgó a serlo en un país que te lo pone todo en contra. [...] Su defensa de la vida literaria es una inspiración. Me ha ayudado a creer que efectivamente es válido tener una vocación literaria en un país donde la cultura casi no es considerada. Que aparezca alguien así y que pueda ser como una especie de faro para los demás es muy vigorizante e inspirador. (Salazar Jiménez, 2017)

En buena medida, estas palabras se alinean con las opiniones de los otros autores citados. Sin embargo, la herencia de Vargas Llosa en la literatura peruana actual asume todos los rasgos de aquella misma “resaca del *boom*” aludida por Ignacio Echevarría en el panorama internacional: “Pues hay un problema muy serio con este tema, el de su influencia. Lo fácil sería decir ‘hay que matar al padre’ [...] Para nosotros, más que un padre es un abuelo literario, que es como vemos a todos los escritores del *boom*” (Salazar Jiménez, 2017).

A pesar de la analogía evidente con la prolongada herencia de la nueva novela hispanoamericana en el contexto continental, Claudia Salazar pone el foco en la peculiaridad del caso peruano. De hecho, Vargas Llosa ejerce una influencia “activa”, que no se agota en la vigencia de sus novelas como modelos literarios para las nuevas generaciones, sino que interviene directamente en las políticas editoriales:

Está vivo en el campo literario peruano, y hay un tipo de literatura que él está apadrinando. Esto además coincide con la llegada al Perú de las transnacionales Random y Planeta, que se alinean con un tipo de escritura que es como una continuación de lo que él ya hizo. [...] Pero, en un ámbito cultural como el peruano, que es muy pequeño en términos de difusión, es preocupante que sea el único tipo de literatura que se difunda. Todo tiende a ser como muy monopólico, porque ese apadrinamiento tiene que ver con difusión en medios, posiciones en espacios culturales, prensa, tiradas, en fin, espacios de mercado literario. (Salazar Jiménez, 2017)

Si en los años setenta y ochenta Vargas Llosa —junto a Bryce Echenique— había “silenciado una generación”, en cambio hoy en día estaría más bien promoviendo la misma perpetuación de lo ya establecido, tal como ocurrió en la consagración de la estética mágico realista promovida por el mercado editorial español, con el consiguiente olvido de las voces disonantes que esto comporta:

El problema se da cuando esto invisibiliza otro tipo de escrituras, cuando se dice que solamente “esto es la literatura peruana contemporánea”. [...] Se escribe de muchos temas y en muchos estilos. El problema no es que no se escriba, el asunto es que pareciera que cuanto se difunde en la prensa peruana mayoritariamente tiene que pasar por la bendición del Padre. (Salazar Jiménez, 2017)

No cabe duda de que una figura culturalmente influyente y a la vez tan mediática como Vargas Llosa puede alimentar una dinámica de “apadrinamiento” tal como está descrita por Claudia Salazar. Sin embargo, su decepción no está dirigida a la presencia de Vargas Llosa en las dinámicas editoriales y a su influencia ineludible, sino a la actitud conformista con la que apoyaría “proyectos de escritura muy cercanos a su realismo y que encuentran buena recepción” (2017). Además de los casos mencionados por la autora (Jaime Bayly y Lurgio Gavilán), se podrían citar el famoso “espaldarazo” a Jeremías Gamboa cuando publicaba en Perú su primera novela, *Contarlo todo*, o la resonancia que tuvieron en el ámbito español sus reseñas de las novelas *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Juan Marsé⁵⁰, *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, *Grandes miradas* (2003), de Alonso Cueto, y *Patria* (2016), de Fernando Aramburu⁵¹. Apostando sobre una literatura muy próxima a su propia narrativa, Vargas Llosa no sólo reproduciría a nivel local el mismo “círculo vicioso” generado por el *boom*, sino que desempeñaría en la actualidad un rol de signo inverso al que tuvo como escritor en los sesenta, cuando irrumpió en la literatura peruana con la voluntad de innovar, proponiendo una nueva narrativa, una literatura de vanguardia en contraposición a los modelos del pasado. Según

⁵⁰ Probablemente éste sea el caso más debatido con respecto a la influencia hejercida por Vargas Llosa. Además de las polémicas que rodearon la asignación del Premio Biblioteca Breve de 1965, hay que señalar el alcance tenido por la reseña del libro de Marsé redactada por Vargas Llosa y titulada “Una explosión sarcástica en la novela española moderna”: “Cuando finalmente la novela fue publicada en 1966, se utilizó un fragmento de esta reseña como comentario en la contraportada del libro [...]. Para aquellas fechas, el respaldo que le procuraba el escritor peruano era muy importante por el prestigio que había adquirido muy rápidamente. Gracias a ello y a este premio, *Últimas tardes con Teresa* consiguió atravesar el Atlántico para ganar nuevos lectores, un logro que no habían conseguido los escritores españoles de los años anteriores. Incluso la crítica académica en Hispanoamérica empezó a reseñar y analizar la novela de Marsé” (Prado Alvarado, 2019b: 173).

⁵¹ Se alude respectivamente a las reseñas “El sueño de los héroes” (3 de septiembre de 2001), “Contra la amnesia” (11 de enero de 2004) y “El país de los callados” (5 de febrero de 2017): estos artículos se publicaron en la tribuna “Piedra de toque”, la columna realizada por Vargas Llosa en *El País*.

Claudia Salazar, esa innovación en la escritura que Vargas Llosa practicó en los sesenta “ahora no es el tipo de literatura que él promueve”, y a partir de esta misma incongruencia, en el plano estético la escritora se pregunta: “¿Cómo sigues escribiendo vargasllosianamente a inicios del siglo XXI? Hay que escribir de otra manera” (Salazar Jiménez, 2017).

Lo expuesto retrata muy claramente la postura de Claudia Salazar Jiménez: si por un lado reconoce los méritos de Vargas Llosa, por el otro, su decepción frente a la influencia que ejerce en el mercado editorial se traduce finalmente en un intento de alejarse de sus modelos narrativos. Esa doble postura se refleja en su novela *La sangre de la aurora* (2013), ganadora del Premio Las Américas 2014. Hablar en este caso de una herencia narrativa de Vargas Llosa sería obviamente arriesgado e impropio, pero a la vez me parece muy interesante, y aún más significativo en relación con la situación de Perú, que a pesar de un explícito rechazo de la novela total y de la prosa de Vargas Llosa como ejemplo a seguir en la actualidad, se puedan rastrear en su texto elementos suficientes para delatar una cierta asimilación, tal vez inconsciente, de recursos formales y estructurales procedentes de obras como *Conversación en La Catedral* y *La Casa Verde*.

Establecer tal impronta en la novela de Claudia Salazar, cuyo intento de “escribir de otra manera” se hace patente tan solo con ojear el texto, dejaría constancia del valor y la perdurabilidad de las propuestas literarias de Vargas Llosa, más allá de las influencias asumidas conscientemente por los autores de nuestra época. Quizá sea esta la modernidad de su obra a la que aludía Fuguet cuando apostaba a que Vargas Llosa será “uno de los que mejor envejecerá de los del *boom* y, algo no menor, aquel que *a pesar de todo* (otra vez la frase que siempre estará ligada a su nombre) más ha influenciado a las generaciones menores” (Fuguet, 2013: 430).

3.3. VARGAS LLOSA COMO CRÍTICO: LA UTOPIA DE LA TOTALIDAD.

El análisis de la recepción de Vargas Llosa tanto en el contexto literario peruano como en las opiniones de los escritores hispanoamericanos posteriores al *boom* ha demostrado, entre otras cosas, la importancia de la teoría literaria de Vargas Llosa. Por esta razón, no se puede pasar por alto su labor crítica, ya que serán un eje central de la investigación las referencias al modelo teórico de la “novela total”, a las obras que han intentado llevarlo a cabo y a lo que esto supone en la relación de las nuevas generaciones con los modelos de la tradición literaria hispanoamericana. La teoría literaria propuesta y desarrollada por Vargas Llosa a partir de los años sesenta ha alcanzado cierta popularidad no obstante las opiniones controvertidas que suscitó entre los académicos. Sobre todo su planteamiento de la “novela total” sigue siendo un modelo crítico, quizá imperfecto, pero muy útil a la hora de definir una actitud literaria que además tuvo bastante éxito en la década del sesenta, hasta convertirse en una referencia relevante dentro del experimentalismo del *boom*. Así como algunas de las obras de Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes y Cortázar se clasificaron bajo la etiqueta de “novelas totales”, Ignacio Echevarría se vale del mismo concepto también para definir una obra mucho más reciente, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: la novela, según el crítico, “parece integrarse en un proyecto de novela total que reanuda una y otra vez el melancólico inventario de tantos destinos calamitosos y extraviados” (2007: 38). Rodrigo Fresán, por su parte, parodia a través de su “teoría del glacial” un ideal de literatura muy parecido:

De acuerdo, que haya mucho escondido bajo la línea de flotación; pero que también haya mucho arriba, sobre la superficie de las aguas; y que ese algo intente ser tan portentoso, blanco, invencible y lleno de significados como una ballena llamada Moby-Dick.
[En nota:] Para que quede más claro, prefiero el maximalismo limpio al minimalismo sucio; prefiero desnucarme cayendo del andamio mientras —tonto de mí— intentaba pintar la Capilla Sixtina antes que conformarme, orgulloso, con pintar prolijamente una puerta. (2004: 63-64)

Aún más significativa es la comparación entre novelas totales y la totalidad en la era de internet propuesta por Iván Thays en su ponencia “Andreas no duerme”, publicada en *Palabra de América*. Su reflexión se enfoca en la distorsión de la realidad ocasionada por la “anarquía deliciosa” con la que el sistema massmediático nos proporciona una cantidad exuberante de informaciones. Esta encontraría su representación más peculiar en *Google*, donde “uno empieza por buscarse a sí mismo y termina en las honduras de sabe dios dónde” (Thays, 2004: 192). Thays no se ciñe a una reflexión de tipo filosófico y social, sino aplica esa visión al ámbito literario:

Quizás ésa sea la gran diferencia, además, entre las Novelas Totales que se planteaba el *boom* y las que nos planteamos ahora. En el *boom*, la totalidad era la ambición que buscaba coger el mismo tema por diversas aristas, hasta completar el prisma. Actualmente, todas las líneas, aun las más absurdas o arbitrarias, pertenecen a la misma línea oscilante y derivativa. (193)

A pesar de la resonancia que tuvieron las teorías literarias de Vargas Llosa, los juicios acerca de su labor crítica no podrían ser más heterogéneos: si por un lado hay quien cree que “no es exagerado decir que Vargas Llosa se ha convertido en el crítico literario más importante en nuestro idioma del siglo XX” (Bonilla: 255), por el otro no falta quien le acuse de un “asombroso arcaísmo” (Rama, y Vargas Llosa: 7) por la “irracionalidad” (8) de su concepción teórica.

Vargas Llosa, en la introducción de su ensayo *La orgía perpetua* (1975), distingue tres formas de crítica:

La primera, individual y subjetiva, predominó en el pasado y sus defensores la llaman clásica; sus denostadores, impresionista. La segunda, moderna, pretende ser científica, analizar una obra de manera objetiva, en función de reglas universales, aunque, claro está, la índole de las reglas varía según el crítico (psicoanálisis, marxismo, estilística, estructuralismo, combinaciones). La tercera tiene que ver más con la historia de la literatura que con la crítica propiamente dicha. (11)

Como ha señalado Elena Guichot con respecto a esta clasificación, “Vargas Llosa podría encuadrarse entre el primero y el segundo, por la aplicación de sus teorías a todo tipo de manifestación literaria y por la constante afirmación de su subjetividad en el juicio

literario que propone” (143-144). A partir de esta consideración, se pueden detectar dos características que Vargas Llosa comparte tanto en su narrativa como en su labor crítica: la subjetividad como fuente principal de conocimiento y la creación de un sistema ordenado y cerrado que abarque un simulacro de totalidad. De ahí que su experiencia personal, tanto del novelista como del lector, aparezca con tanta insistencia en sus ensayos, ya que para él la lectura y la escritura proceden inevitablemente de la subjetividad. Sin embargo, esta actitud se vuelve problemática cuando sus declaraciones “exceden el campo de las preferencias personales, puesto que Vargas Llosa se muestra propenso a confundir el lenguaje descriptivo con el normativo” (Kobylecka: 54-55). En cambio, su voluntad firme de explicar los mecanismos de la literatura, desde los pulsos más íntimos y subjetivos de la imaginación hasta los recursos técnicos empleados en los textos, convierte a Vargas Llosa en una especie de “crítico total”, en el sentido de que pretende abarcarlo todo con su teoría.

Esta totalidad concebida desde una perspectiva subjetiva lleva en su propio planteamiento los “méritos” y los “defectos” de su teoría literaria. Según José Miguel Oviedo, “el único defecto de la ‘teoría’ es que cuando empieza a alejarse de Vargas Llosa y de su objeto de estudio, su aplicabilidad resulta menos segura: pretende abarcar más de lo que puede contener” (347). Pero en este marco tan personal de su obra crítica, Oviedo le reconoce también “dos singulares méritos”: en primer lugar, haber construido su teoría “con una firme independencia frente a las teorías críticas en boga, les ha dado olímpicamente la espalda, lo que aumenta el carácter de testimonio personal de su crítica” (349); y en segundo lugar, haber elaborado “un lenguaje crítico cuya hermosura radica en su exactitud y su claridad que, sin embargo, no disminuyen la pasión y la admiración por el objeto estudiado” (350).

3.3.1. Los “demonios” del deicida

La ambición crítica de Vargas Llosa le conduce a incluir en su teoría las propias semillas de la naturaleza del escritor y del acto literario, hasta llegar a la conocida fórmula del “deicida” expuesta en el ensayo *García Márquez. Historia de un deicidio*:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. (85)

Para el novelista escribir es una vocación cuyo nacimiento “no es de ningún modo un acto irreversible, ni mucho menos irrepitable” (139), pero cuya esencia produce en el escritor una necesidad comparable al vicio que afecta profundamente su manera de vivir⁵². Si bien estas convicciones nunca han cambiado a lo largo de décadas, el origen de su vocación, en cambio, ha sufrido algunos replanteamientos: mientras que en los sesenta Vargas Llosa apostaba con determinación por una “teoría voluntarista” según la cual “la inspiración no existía” (1971b: 49), algunas décadas después afirmaría haber llegado

al convencimiento de que la vocación literaria no se puede explicar sólo como una libre elección. Ésta, para mí, es indispensable, pero sólo en una segunda fase, a partir de una primera disposición subjetiva, innata o forjada en la infancia o primera juventud, a la que aquella elección racional viene a fortalecer, pero no a fabricar de pies a cabeza. (2001a: 8)

Lo que se mantiene en la teoría literaria de Vargas Llosa es la materia prima de donde proceden los temas que obsesionan al escritor: “No es la felicidad sino la

⁵² “La vocación literaria no es un pasatiempo, un deporte, un juego refinado que se practica en los ratos de ocio. Es una dedicación exclusiva y excluyente, una prioridad a la que nada puede anteponerse, una servidumbre libremente elegida que hace de sus víctimas (de sus dichosas víctimas) unos esclavos. [...] La vocación literaria se alimenta de la vida del escritor ni más ni menos que la longínea solitaria de los cuerpos que invade. [...] Quien ha hecho suya esta hermosa y absorbente vocación no escribe para vivir, vive para escribir” (Vargas Llosa, 2001a: 14-15). La anécdota que sugirió a Vargas Llosa esta misma metáfora, mencionada de manera más fugaz ya a partir de sus primeras entrevistas (Harss: 435), se encuentra en el ensayo “La novela” de 1966 (Vargas Llosa, 1991: 363).

infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña” (1971b: 46). Los traumas y los desacuerdos del escritor con la realidad lo llevan al margen de la sociedad por su inconformidad, pero nutren también su rebeldía ciega. Como el “catoblepas”⁵³ de Borges, el novelista se nutre de sí mismo, de sus propias insatisfacciones y obsesiones. Éstas, en su teoría, se convierten en los “demonios” del novelista, que pueden agruparse en tres tipologías diferentes, debido a su razón personal, histórica o cultural:

Los “demonios” que deciden y alimentan la vocación pueden ser experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios, o patrimonio de su sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Toda obra de ficción proyecta experiencias de estos tres órdenes, pero en dosis distintas. (Vargas Llosa 1971a: 102-103)

La formulación del origen “demoniaco” de los temas literarios fue, en un primer momento, el concepto más reprochado por varios críticos. Ángel Rama y Wolfgang Iuchting hablaron de una concepción decimonónica y romántica del autor por resucitar “la imagen del poète maudit” (Iuchting: 40). Tras la publicación del ensayo *García Márquez. Historia de un deicidio*, se desató la polémica entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosa por las tesis que éste proponía en su estudio y, a través de las respectivas intervenciones en las páginas del semanario *Marcha* de Montevideo, ambos clarificaron sus diferentes concepciones de la literatura. Allí, Rama acusa a Vargas Llosa no sólo de plagiar la teoría de Ernesto Sábato, cuyo título *El escritor y sus fantasmas* (1963) evidencia de inmediato el parecido, sino también de dar “otro paso atrás, puesto que nos transporta de lleno en la teología”⁵⁴ (7). Además de la “irracionalidad” que supondría

⁵³ “El novelista se alimenta de sí mismo, como el *catoblepas*, ese mítico animal que se le aparece a san Antonio en la novela de Flaubert (*La tentación de San Antonio*) y que recreó luego Borges en su *Manual de Zoología Fantástica*. El *catoblepas* es una imposible criatura que se devora a sí misma, empezando por sus pies. En un sentido menos material, desde luego, el novelista está también escarbando en su propia experiencia” (Vargas Llosa, 2001a: 21).

⁵⁴ El debate en torno a la terminología utilizada por Vargas Llosa y al paralelismo innegable con la teoría de Ernesto Sábato ha sido señalado también por Esteban y Gallego: “El siguiente en soliviantarse fue Ernesto Sábato, que acusa a Vargas Llosa de haberlo plagiado. El argentino afirma que los demonios de

admitir la existencia de esas “obsesiones intocables y casi ‘sacralizadas’, desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre” (Rama, y Vargas Llosa: 8), el crítico uruguayo rechazó de manera tajante la concepción “restrictamente individualista” de Vargas Llosa acerca de la creación narrativa, por presentarse “carente de una percepción social del escritor y sus obras, y es encarecedora de la excepcionalidad individual que marcó los orígenes históricos de la tesis” (28). Si bien la polémica se agudizó a raíz de las diferentes posturas ideológicas asumidas por los contrincantes, en sus respuestas Vargas Llosa dejó en claro desde qué posición concreta él analizaba —y sigue analizando— el fenómeno literario: es decir, desde la perspectiva, no de un crítico, sino de un novelista que percibe la creación literaria como

individualista en el sentido de que quien lo realiza es un individuo, a partir de experiencias que han afectado su vida de manera negativa y profunda. Pero claro que estas experiencias no surgen por generación espontánea o milagro. [...] Proceden de la situación particular de ese individuo en un sitio y un tiempo determinados y en ellas se reflejan, qué duda cabe, la historia, la economía, la moral, la ideología de la familia, el grupo, la clase, el país y la cultura o civilización a que ese individuo pertenece (si no fuera así, sólo se escribirían novelas, no se *leerían*). (Rama, y Vargas Llosa: 52)

En cambio, la supuesta “irracionalidad” de procedencia romántica, mencionada por Rama, requiere una matización dentro del planteamiento propuesto por Vargas Llosa. Desde luego, el escritor peruano no desmiente en ningún momento el origen no racional de los demonios, siempre que esto signifique una falta de voluntad y de elección por parte del autor con respecto a las obsesiones que le proporcionan los temas de su narrativa. Sin embargo, eso no se traduce en un ideal de “inspiración” divina de matiz romántico, sino en una libertad del escritor condicionada por sus desacuerdos con la realidad:

El suplantador de Dios es un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad, de las que esta voluntad se nutre incansablemente al traducirse en una praxis.

Mario son sus ‘fantasmas’ y que esa teoría fue ya desarrollada por él años antes, solo que con otro término: ‘fantasmas’” (117). Sin entrar en la contienda, se precisa que el término “fantasmas” tampoco es ajeno a la exposición del novelista peruano, ya que en varias ocasiones recurrió a ese término, como se lee, por ejemplo, en “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”: allí Vargas Llosa define los demonios de Martorell como “los fantasmas de su vida” (1969: 27).

Pero en el ejercicio de su vocación, en la operación concreta de convertir sus obsesiones en historias, el suplantador de Dios recupera su libertad y puede ejercerla sin límites. El esclavo es un ser absolutamente libre en el dominio de la forma, y es precisamente en este dominio —el del lenguaje y el orden de una ficción— en el que se decide su victoria o su fracaso. (Vargas Llosa, 1971a: 101)

A pesar de que pueda conjugar el lado irracional del novelista con su libre albedrío, esta afirmación plantea otro tipo de problema. De hecho, Vargas Llosa cae en una contradicción cuando, para justificar una visión armonizadora de la nueva novela latinoamericana, establece los criterios de diversificación entre las que él mismo define como “novela primitiva” y “novela de creación”:

La novela [de creación] deja de ser “latinoamericana”, se libera de esa servidumbre. Ya no sirve a la realidad, ahora se sirve de la realidad. A diferencia de lo que pasaba con los primitivos, no hay un denominador común ni de asuntos ni de estilos ni de procedimientos entre los nuevos novelistas: su semejanza es su diversidad. Éstos ya no se esfuerzan por expresar “una” realidad, sino visiones y obsesiones personales: “su” realidad⁵⁵. (1991: 363)

Para él, la libertad en el dominio de la forma y el individualismo que caracteriza la relación entre escritor y realidad ya no son simples elementos descriptivos de su teoría, sino más bien criterios selectivos que definen como tal la novela de creación, es decir, la nueva novela latinoamericana. Si así fuese, se debería admitir o bien que los escritores calificados como “primitivos” no son escritores, o bien que la teoría literaria de Vargas Llosa sólo tiene validez a partir de los novelistas del *boom*.

A pesar de la contradicción que se acaba de señalar, es preciso anotar como también en ese caso Vargas Llosa enfoca su análisis crítico únicamente en el dominio de la novela y, por ende, la experiencia literaria que intenta describir se ciñe a la especificidad del novelista, puesto que “en lo que respecta a la poesía y al teatro”,

⁵⁵ En esta afirmación Vargas Llosa atribuye la condición de “latinoamericana” a la novela primitiva por su enfoque temático predominante y, paradójicamente, por su estilo “mimético, derivativo, lleno de deudas de todo tipo con la novela europea y norteamericana, [...] una forma parasitaria de la novela occidental”, es decir un “género de segundo orden” respecto a la literatura occidental (Cano Gaviria: 13).

puntualiza Vargas Llosa, “mis ideas no son idénticas que en lo que concierne a la novela” (Rama, y Vargas Llosa: 42).

3.3.2. La muda ontológica mediante el elemento añadido

En sus primeros artículos y ensayos, define la novela como una “representación verbal de la realidad” (Vargas Llosa, 1991: 363) y el acto del novelista como un “*strip-tease* invertido”⁵⁶ o bien como “el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal” (1971a: 87). Esto supone, ante todo, una mudanza ontológica ya que tanto la realidad en sí como la “experiencia individual” del escritor tienen que convertirse en algo diferente que pueda representarse verbalmente, es decir, en una novela. También los temas, la “materia” de la narración se ven afectadas por esta transformación, como explica Lubomír Doležel en su *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* (1998):

El material que procede del mundo real tiene que sufrir una transformación sustancial en la frontera entre los dos mundos. A causa de la soberanía ontológica de los mundos ficcionales, las entidades del mundo real tienen que ser convertidas en posibles no reales con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas que esta transformación acarrea. (43)

La transmutación de lo real en la ficción es un momento esencial en la teoría de Vargas Llosa y probablemente constituye también el nudo crítico más debatido por los académicos. Durante el diálogo de 1967 entre Vargas Llosa y García Márquez, fue ésta

⁵⁶ “Escribir una novela es una ceremonia parecida al *strip-tease*. [...] Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores. Otra diferencia es que en un *strip-tease* la muchacha está al principio vestida y al final desnuda. La trayectoria es la inversa en el caso de la novela: al comienzo el novelista está desnudo y al final vestido. Las experiencias personales (vivas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que late fatalmente en toda ficción. Escribir una novela es un *strip-tease* invertido y todos los novelistas son discretos exhibicionistas”. (Vargas Llosa, 1971b: 7-8).

una de las primeras problemáticas literarias planteadas por el escritor peruano: según García Márquez “ese es un problema puramente técnico” (27). Como se puede leer en “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, publicada el año siguiente como prólogo de la obra de Joanot Martorell, Vargas Llosa comparte la misma opinión del escritor colombiano: “La vida brota en la ficción gracias a una distribución, a un orden, a una manera de presentación de esa materia prima: es lo que se llama la ‘técnica’ de un novelista, lo que el vocabulario de moda denomina la ‘estructura’ de una novela” (1969: 27). Sin embargo, sólo a partir de la conferencia de homenaje al autor del *Tirant lo Blanc* que tuvo lugar en marzo de 1970 en Londres —publicada como prólogo a la edición de las cartas de batalla de Joanot Martorell con el título “Martorell y el ‘elemento añadido’ en *Tirant lo Blanc*” (1972: 7-28)⁵⁷—, y poco después, en el texto de García Márquez. *Historia de un deicidio*, Vargas Llosa denomina “elemento añadido” a ese “algo” que el novelista añade a la realidad para que la “novela sea una obra de creación y no de información” (1971a: 86).

Ni siquiera el replanteamiento crítico que Vargas Llosa lleva a cabo en los ’80 con la publicación de *La verdad de las mentiras* compromete o afecta a este elemento esencial de sus argumentaciones. A pesar de que la novela ya no sea un fresco de la realidad, sino un “simulacro” que vuelve el desorden vertiginoso de la existencia en orden ficticio para completarla y enriquecerla, el principio transformador sigue siendo el “añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica” (1990: 9).

El elemento añadido es lo que confiere originalidad a la novela y, por tanto, la “originalidad de un autor es un problema estrictamente ‘formal’” (Vargas Llosa, 1971a: 135). Aunque la técnica aparezca como el único aporte consciente y racional del novelista, esta tiene que interactuar con la sustancia irracional y subjetiva que se vuelca en los temas

⁵⁷ A pesar de que en la edición definitiva del ensayo “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” aparezca la expresión “elemento añadido” (2015a: 40), se precisa que el texto original del prólogo a la obra de Martorell no constaba de semejante anotación, probablemente asumida sin más titubeo por Vargas Llosa durante la redacción de *Historia de un deicidio*.

de la narración. Por eso, Vargas Llosa replica a Ángel Rama que esta separación entre “temas” y “formas” sólo es posible “como una abstracción teórica que *jamás se da en la praxis*”, porque entre ambos hay una “interdependencia irremediable”, es decir una “interacción dinámica entre ambos componentes de la narración: un ‘tema’ se forma y transforma según van siendo decididas, elegidas, las palabras y el orden que lo plasman” (Rama, y Vargas Llosa: 18-19). Sin embargo, desde el momento en que se acepta esta “interacción dinámica” como principio de la creación, habría que reconocer una cierta ambigüedad en la abstracción puramente formal del elemento añadido. Sobre todo si de esta transformación mutua depende el “poder de persuasión” que confiere a la novela “su autonomía respecto del mundo real” y que da al lector “esa impresión de autosuficiencia” (Vargas Llosa, 2001a: 33):

Si la ficción en la que esas “formas” ajenas son utilizadas llega a tener el poder de persuasión necesario para imponerse como una realidad soberana y viviente, esas formas dejarán de ser “ajenas” y pertenecerán a esa “materia” a la que han dotado de alma, del mismo modo que esa “materia” será ya inseparable de ese lenguaje y ese orden al que debe la vida. La originalidad en literatura no es un punto de partida: es un punto de llegada. (1971a: 137)

A lo largo de su evolución crítica, Vargas Llosa no deja de insistir en la importancia de tal “coherencia interna”, condición *sine qua non* del éxito del novelista y de la existencia misma del mundo ficticio así creado. Sin embargo, si en su primera etapa crítica, gracias a la “simpatía ‘formal’” del texto, “el mundo verbal refleja con fidelidad a su modelo *en el dominio de la forma*” (1971a: 577), a partir de los ochenta la nueva concepción literaria de Vargas Llosa atribuye a la coherencia interna y al “carácter de necesidad” de la escritura novelesca una función diferente e independiente —inclusive infiel— respecto a un modelo real: “La historia que cuenta una novela puede ser incoherente, pero el lenguaje que la plasma debe ser coherente para que aquella incoherencia finja exitosamente ser genuina y vivir” (2001a: 38). Afirmando que las verdades de la ficción son “siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades

literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (1990: 14), Vargas Llosa se adhiere al mismo principio de “homogeneidad ontológica” postulado por Doležel, ya que “como posibles sin existencia real, todas las entidades ficcionales poseen la misma naturaleza ontológica” (Doležel: 39-40).

Para definir el “nuevo concepto de realismo” que Vargas Llosa sostenía en *García Márquez. Historia de un deicidio*, Carlos Garayar de Lillo propuso el término “verosimilismo, aunque sea solo en la medida en que ya no remite a otra realidad que la que construye el propio texto, el cual se justifica en tanto haga vivir al lector la sensación de realidad” (21). Sin embargo, esta propuesta más bien refleja una solución intermedia entre las dos posturas críticas asumidas por el escritor peruano. Habida cuenta de la función distinta que asigna a la literatura en esos dos momentos, se puede observar como el concepto de “verdad” asume por lo menos dos significados opuestos. Si, por ejemplo, se analiza la interpretación vargasllosiana del *Tirant lo Blanc*, no cabe duda de que la esencia verdadera de la novela no es en ningún modo aislable de la realidad: la novela “representa la realidad porque tomó de ella todos los átomos que componen su ser, pero no es esa realidad. Su diferencia es su originalidad” (Vargas Llosa, 1969: 25). En cambio, cuando las ficciones ya no representan sino que “llenen las insuficiencias de la vida” (Vargas Llosa, 1990: 12), entonces se asiste a la “exención del texto ficcional de la evaluación de verdad” (Doležel: 53). Aunque parezca impropio vincular este principio de Doležel a la teoría de *La verdad de las mentiras* —debido justamente a la centralidad y recurrencia de esta oposición entre ambos términos en el ensayo de Vargas Llosa—, esta conformidad no sólo es efectiva, sino que pone en evidencia el nuevo significado de “verdad” postulado por el escritor peruano. Como ha señalado Ewa Kobylecka, las nociones de “verdad” y “mentira” en el sistema vargasllosiano

no están empleadas conforme a la llamada “concepción clásica de la verdad”, en la que ésta se define como adecuación entre pensamiento (en este caso: ficción) y realidad. En

cambio, el novelista adopta el concepto platónico de verdad, concebida como una existencia verdadera, auténtica, que, según el filósofo griego, sólo les correspondía a las Ideas y estaba negada al mundo sensual, irremediablemente falso. Para Pláton, esta autenticidad era atributo de la cosa misma y no del juicio sobre ella; en otras palabras, era una noción ontológica y no epistemológica. Asimismo, la verdad y la mentira vargasllosiana no son relaciones, sino propiedades intrínsecas al mundo de la ficción: su coherencia o su incoherencia, su capacidad de persuasión o su torpeza técnica. (62)

En cualquier caso, ambos conceptos de verdad están vinculados a lo que Vargas Llosa llama el “poder de persuasión” alcanzado por la novela a través del elemento añadido. Y, aunque la inmediatez del léxico utilizado por el escritor peruano resulte muy evocativa, su explicación del fenómeno literario así descrito entraña algunas contradicciones internas.

En primer lugar, los críticos se vieron en la dificultad de entender y definir la naturaleza del elemento añadido, sobre todo con respecto a cómo y en qué medida éste integraría la realidad. Vargas Llosa afirmó repetidas veces que la esencia de tal componente literario es puramente formal, pero ya se ha destacado como opera también sobre el contenido de una novela. Por esta razón, Ewa Kobylecka asume ambas posibilidades por separados y concluye:

Suponiendo que la originalidad del novelista estribe en lo temático, la noción que estamos intentando poner en claro se vuelve contradictoria, puesto que, conforme a la teoría de los demonios, la materia de la novela queda precisamente fuera de la responsabilidad del escritor. De ahí que sea conveniente conjeturar que el término “elemento añadido” opera sobre el andamiaje de los recursos formales. En este caso, empero, llegamos a una conclusión bastante polémica, de no ser simplemente errónea: que la única diferencia entre la ficción y la no ficción radica en el empleo de distintos artefactos técnicos. Así pues, nuestros intentos de esclarecer la noción de “elemento añadido” se quedan frustrados. (56)

Según Kobylecka, el elemento añadido habría que definirlo finalmente como “una innovación con respecto a la tradición literaria, a la que agrega nuevas formas de expresión” (57). En cierto sentido esta definición no sería del todo ajena a la postura de Vargas Llosa: sus contraposiciones tajantes entre novelas primitivas y novelas de creación, así como entre buenas novelas y malas novelas, convierten algunos términos descriptivos de su teoría en juicios de valor que trascienden las novelas en su

especificidad para colocarlas en un contexto determinado. Pero conformarse a esta interpretación supondría nuevamente constreñir la validez de un concepto tan general como el elemento añadido a un restringido conjunto de novelas y, al mismo tiempo, excluir aquellas que no aportan innovación alguna a la tradición literaria.

Además, la propensión por un lenguaje normativo procedente de una mirada declaradamente subjetiva lleva a Vargas Llosa a una zona de ambigüedad manifiesta. Puesto que uno de los requisitos esenciales de la novela debería ser su capacidad de envolver al lector en la ilusión ficticia hasta que esté percibida como una realidad, encargar al “poder de persuasión” de la novela esta función constitutiva significa asumir una noción muy relativa y aplicarla como criterio objetivo. Como aclara Doležel en su estudio sobre la ficción y los mundos posibles, el acto literario surge de la interacción compartida entre autor, lector y texto:

La semántica de los mundos posibles insiste en que es el autor quien construye el mundo y en que el papel del lector es reconstruirlo. El texto que los esfuerzos del escritor compusieron es un conjunto de instrucciones para el lector de acuerdo con las cuales tiene lugar la reconstrucción del mundo [...].

La necesidad de una mediación semiótica en los contactos de los lectores con los mundos ficcionales explica por qué la semántica de la ficción tiene que resistir todos los intentos de “descentrar”, “alienar” o dejar de lado el texto literario. Una teoría de la lectura que niegue al texto literario un control semiótico por encima del meramente individual destruye el único puente entre los lectores reales y el universo de la ficción. (44-45)

Por el contrario, Vargas Llosa asigna toda autoridad de “control semiótico” al texto y, ante todo, al novelista, sin reconocer el papel fundamental del lector a la hora de determinar el poder de persuasión de la novela. Este retrato de lector “sumiso” que se desprende de su teoría contrasta, además, con el tipo de lector activo a menudo invocado por los autores del *boom* y, entre ellos, por el propio Vargas Llosa:

Sería de suponer, asimismo, que el lector de *La casa verde* o *Conversación en La Catedral* debería ganarse el derecho de intervenir en la creación del significado. No obstante, existe una disparidad notoria entre la impresión de apertura y libertad que deja la lectura de estas obras y la imagen del lector que emana de las teoretizaciones vargasllosianas sobre la narrativa. Como indica B. Angvik, éstas propagan una figura de “lector sumiso” que se deja seducir por el novelista y cuyo único quehacer se limita a descodificar el mensaje

encerrado en el texto por su autor. En otras palabras, para gozar del “poder de persuasión” de una novela se necesita previamente descubrir la manera apropiada y ortodoxa de leerla. La autonomía y la libertad del escritor contrastan pues con el papel pasivo que la teoría le asigna al lector. (Kobylecka: 66)

La gran confianza que exhibe Vargas Llosa acerca de la capacidad de manipular al lector probablemente es un reflejo de la misma ambición que le lleva a plantearse el diseño de la novela total tanto en su escritura como en su reflexión teórica.

3.3.3. El desafío utópico de la “novela total”

Podría decirse que, entre la década del sesenta y comienzos de los setenta, el meollo de la literatura y de la reflexión crítica de Vargas Llosa se movió alrededor del concepto de “novela total”, pero en sus palabras ésta no se advierte como simple modelo narrativo, sino que contamina la esencia misma de la novela como género literario. A partir de sus primeros ensayos, Vargas Llosa fija el surgimiento del género novelesco — esencialmente laico— en coincidencia con el declive sufrido por el discurso religioso y poesía épica durante el ocaso de la Edad Media; por eso también el novelista asume la responsabilidad de suplantar ese discurso y el mismo rol divino de creador de realidades. El novelista, por tanto, era “un suplantador, un hombre que jugaba a ser Dios, dios creador de realidades, aunque sean ficticias, aparentes” (Vargas Llosa, 1991: 351). Si el acto “deicida” determina el oficio del novelista, esto implica, según Vargas Llosa, que la representación del mundo en toda novela es, “a diferencia de lo que ocurría en los otros géneros, no parcial sino, al contrario, total, o mejor dicho, totalizadora” (1991: 351).

Conforme a esta interpretación, sería Joanot Martorell, el autor del *Tirant lo Blanc*, “el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios”, cuya obra siempre es difícil de clasificar “porque todas las definiciones le convienen pero ninguna le basta” (Vargas Llosa, 1969: 10). A pesar de la admisión explícita de la dificultad que comporta definir

“esta noción de totalidad, tan escurridiza y compleja, pero tan inseparable de la vocación del novelista” (1971a: 480), Vargas Llosa asume el desafío y se plantea el objetivo de describir —tal vez normalizar— el proceso creativo que más admira, ante todo como lector de Martorell, Faulkner, Flaubert, Joyce, Hugo, García Márquez, y otros autores de cabecera de su biblioteca. En su concepción más general, la novela totalizante es

múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. (1969: 20)

La “ambición cuantitativa” (12) se presenta como una cualidad específica de la novela que en su contenido narrativo reúne “lo real objetivo y lo real imaginario en una indivisible totalidad” (Vargas Llosa, 1971a: 177). Integrar la totalidad con la componente subjetiva e imaginaria “de una época dada” (1969: 21) no responde únicamente al designo de alcanzar una plenitud representativa, sino que justifica, según Vargas Llosa, el empleo de la noción de “realismo” también respecto a obras a menudo excluidas de ese dominio por la presencia más o menos acentuada de la dimensión fantástica, mítica o religiosa. De hecho, en la medida en que las creencias de los hombres cambian a lo largo de Historia, su pertenencia a la realidad también se va modificando:

Ni lo real objetivo ni lo real imaginario son, en nuestro tiempo, lo que eran en el siglo XV; no sólo la historia y la geografía evolucionan con el tiempo, no sólo lo real objetivo se amplía o se reduce con el progreso de la ciencia; también lo imaginario muda al compás de esos cambios: los fantasmas son tan distintos como los hombres de una época a otra. (Vargas Llosa, 1971a: 182)

Mientras que el contenido narrativo de estas “creaciones demencialmente ambiciosas” confiere a la novela una “vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes” (479) a la realidad real, la forma, al contrario, emancipa lo ficticio de lo real puesto que de ella depende la autonomía y la autosuficiencia de la novela. En otros términos, el novelista tiene que crear “un objeto de vida propia” (2001a: 23), independiente de la realidad y aparentemente completo.

El primer propósito de la elaboración formal es alcanzar la autonomía de la ficción frente al mundo real, y Vargas Llosa apunta al narrador “invisible” como principal factor de éxito en esa tarea. Además de “imparcial”, el narrador debe ser:

Todopoderoso porque se vale de todo para su empresa, omnisciente porque su mirada abarca desde lo más infinitamente pequeño hasta lo más infinitamente grande, ubicuo porque está en lo más recóndito y en lo más expuesto de su mundo, Martorell es también un novelista desinteresado: no pretende demostrar nada, sólo quiere mostrar. (1969: 22-23)

Como es sabido, la predilección de Vargas Llosa por un narrador invisible y neutral con respecto a lo narrado procede de su admiración por Flaubert, a quien designa como el padre de la novela moderna y el primero en disimular la voz narradora. Evitando opinar directamente, para que sea la propia ficción el reflejo de su pensamiento, Flaubert comunica su opinión “por ósmosis, contaminando con ella la materia narrativa, convirtiendo su mundo subjetivo en el mundo objetivo de la ficción” (Vargas Llosa, 1975: 221).

Más escurridizo, en cambio, resulta el concepto de autosuficiencia de la novela que se alcanzaría a través de una estructura narrativa capaz de agotar un mundo ficticio ciñéndolo en un orden cerrado, puesto que es “la historia completa de un mundo desde su origen hasta su desaparición. ‘Completa’ quiere decir que abarca todos los planos o niveles en que la vida de este mundo transcurre” (Vargas Llosa, 1971a: 480-481). A partir de esta observación, es posible figurarse la estructura de la novela como un sistema cerrado y, en cierto sentido, acabado, pero no rígido. De hecho, Vargas Llosa concibe la narración como una acción dinámica, en hilo entre “dos movimientos simultáneos y complementarios” que obligan al lector a mecerse “de lo real objetivo a lo real imaginario (y viceversa), y de lo particular a lo general (y viceversa)” (497-498). Al describir esta dinámica interna a la estructura novelesca, Vargas Llosa reconoce la grandeza de toda creación capaz de convertir una novela agotada en sí misma en “un objeto ‘inagotable’,

dotado de una vida propia, siempre en proceso de transformación” (615), lo que José Miguel Oviedo define como “una *imagen plenaria* de la realidad, un sistema verbal que conecta sus partes mediante ‘vasos comunicantes’ y que las difunde desde el vértice hasta la base del organismo novelístico” (182).

Así como el intento de explicar y normalizar el fenómeno literario en su universalidad se presenta imperfecto, también la teoría de la “novela total” no queda a salvo de las críticas por sus contradicciones y ambigüedades. Es el propio Vargas Llosa quién admite el límite insuperable de su proyecto, puesto que “en el dominio de la crítica, como en el de su objeto, la “totalidad” será siempre mucho más un designio que un logro” (1971a: 615). Valiéndose del célebre ejemplo del novelista Claude Simon, que demostraba la vanidad de las pretensiones realistas frente a un reto aparentemente tan simple como la descripción de una cajetilla de cigarrillos Gitanes, el escritor peruano se ve obligado a confesar su propia “pretensión utópica” (2001a: 137).

Aunque sepa que “negar que las entidades ficcionales son incompletas equivale a tratarlas como entidades reales” (Doležel: 46), Vargas Llosa no renuncia a describir la novela por medio de adjetivos tan evocativos como “total”, “completa” y “autosuficiente”. Desde luego, esto suscita en el lector una fascinación indiscutible, pero, por otra parte, encamina el discurso crítico por un campo de minas.

En primer lugar, a la hora de vincular la condición de autonomía de la novela a sus propios mecanismos internos, conformes a una específica relación de necesidad entre la forma y la materia narrativa, este mismo rigor se opone a la naturaleza indescifrable de la realidad. Por ello, como señala Kobylecka, “hay que ver en la aspiración a la soberanía novelesca una negación de la totalidad, dado que ésta vincula la *calidad* de la ficción con la expresión polivalente de la realidad, mientras que aquella insiste en la coherencia interna” (59). Por la misma razón, si se considera la totalidad como “expresión polivalente

de la realidad”, entonces esa dimensión sobrepasa las fronteras del texto en su unicidad. Como observa Daniel Mesa Gancedo, en los casos de *La tía Julia y el escribidor* y *La guerra del fin del mundo*, ambos

delimitan el espacio textual más cercano a la novela total que Vargas Llosa ha visitado hasta el momento. En ninguna otra novela (entre ningunas otras novelas, si pudiera decirse) Vargas Llosa ha vuelto a plantearse desafíos semejantes. Aunque, total, es sólo una hipótesis. (Mesa Gancedo: 248)

En segundo lugar, Vargas Llosa está dispuesto a calificar de “totales” unas novelas muy dispares entre sí, que además no cumplen con los criterios anteriormente mencionados. Esta falta de correspondencia entre el modelo teórico y los ejemplos analizados por Vargas Llosa se hace patente en la disconformidad de la voz narradora con respecto a la supuesta invisibilidad e imparcialidad que debería caracterizarla para garantizar la autonomía novelesca. Si bien Flaubert representa el modelo de escritura neutral a que apunta Vargas Llosa, admite que en *Madame Bovary* (1857) “hay ocasiones en que el narrador omnisciente aparta con toda deliberación a los personajes y a los objetos para ocupar el primer plano del relato y pronunciar, profesoralmente, una sentencia filosófica, una conclusión moral, un refrán o aforismo” (1975: 223). Además del “narrador-filósofo” de *Madame Bovary* hay otra excepción aún más ostensible: el “narrador lenguaraz que está continuamente asomando entre sus criaturas y el lector” en *Les misérables* (1862) de Victor Hugo, y cuyas características más relevantes son “la omnisciencia, la omnipotencia, la exuberancia, la visibilidad, la egolatría” (Vargas Llosa, 2007: 23-24).

Ambos ejemplos abren una brecha entre el concepto de totalidad y el concepto de autonomía. No sólo porque el primero sería una peculiaridad del material narrativo, es decir del fondo —el contenido— de la novela, mientras que el segundo se preciaría en el nivel formal del texto, sino también por la desvinculación entre ambos conceptos. Si se abandonan la perspectiva normativa y los criterios de juicio estético asumidos por

Vargas Llosa, la totalidad y la autonomía se presentan como rasgos del todo independientes entre sí. Los mismos ejemplos de novelas totales brindados por Vargas Llosa delatan ese carácter accesorio de la autonomía novelesca, siempre que ésta quede vinculada a la invisibilidad del narrador. Debido a lo cual, Kobylecka precisa que “el proyecto de novela autónoma no contradice el de la totalidad, sino que lo complementa” (60).

Otro aspecto contradictorio, o por lo menos problemático, estriba en la supuesta obligación de representar un mundo cerrado. Si esta noción se ciñera únicamente a la dimensión temporal abarcada por la novela —cuya estructura más llamativa y emblemática según el autor se concreta en el tiempo “finito” y “circular” de *Cien años de soledad*⁵⁸—, este criterio podría asumirse como una elección aleatoria de Vargas Llosa, justificada por un ideal de la totalidad como unidad heterogénea omnicomprendiva. Sin embargo, la misma totalidad debería reflejar ante todo la realidad inconmensurable de la vida, puesto que su esencia es la de un “simulacro” de la vida real. En consecuencia, tanto un mundo cerrado como una novela abierta serían a la vez apropiados e insuficientes debido a la significación doble que asume el concepto de totalidad en este contexto.

A pesar de los “defectos” del decorado teórico vargasllosiano y de las contradicciones que siempre surgen en el intento de definir aquellas obras que se resisten a todo tipo de clasificación normativa, la teoría de Vargas Llosa se inserta en una tradición crítica que de alguna forma comparte el mismo objetivo, o sea la totalidad en la ficción.

⁵⁸ En la tesis *García Márquez. Historia de un deicidio*, Vargas Llosa analiza la dimensión temporal de *Cien años de soledad* y afirma que “el tiempo de lo narrado es, pues, un tiempo cerrado sobre sí mismo, un tiempo con un principio y un fin, todas cuyas instancias (pasado, presente, futuro) equidistan del narrador, quien, en cualquier instante, puede nombrar lo sucedido en cualquiera de ellas: el tiempo de Macondo es un círculo, una ‘totalidad’, una estructura auto-suficiente” (547). Para formular su descripción del tiempo circular de *Cien años de Soledad*, el escritor peruano se vale de un estudio anterior de Cesare Segre, en donde habría encontrado, dice, “la mejor definición de un ‘tiempo total’”, aplicada otra vez a la novela de García Márquez: “Questi giri, più o meno ampi, della ruota del tempo, hanno la funzione primaria di accennare, all’inizio di un ciclo vitale, alla sua conclusione, così che il presente sia anche già percepito nella prospettiva di passato che gli darà il futuro” (Segre: 253).

Mesa Gancedo define el deicidio como un “crimen moderno” que situaría a Vargas Llosa “en la estela, no sólo de Nietzsche, sino, antes, de Hegel” (235). De procedencia hegeliana serían, además, “la reflexión moderna sobre el Todo” y, entre otros postulados, “la consideración de la «novela» como «género invasor» o síntesis superior”⁵⁹ (235).

Sin embargo, la totalidad como ambición literaria tiene un eco aún mayor en el discurso crítico del húngaro György Lukács. En su *Teoría de la novela*, Lukács habla de “totalidades sentimentalmente concebidas” e insiste, como también hará Vargas Llosa medio siglo después, en fijar el origen de la novela “cuando el dios cristiano comienza a abandonar el mundo”⁶⁰ (96-98). Asimismo, destaca “la divergencia entre inferioridad [léase “interioridad”] y mundo exterior” que subyace en la novela del siglo XIX y que revela la “relación necesariamente inadecuada entre alma y realidad: un alma que se ha vuelto demasiado amplia en relación al destino que la vida puede ofrecerle” (Lukács: 108-109). Aún más llamativa en esta comparación, es la definición de “la totalidad de un mundo” (Lukács: 105) como “una imagen verdadera de la vida” (123), hasta llegar a un concepto de novela no muy disímil de la novela total planteada por Vargas Llosa:

La estructura objetiva del mundo de la novela devela una totalidad heterogénea, que se ajusta únicamente a reglas cuyo significado está prescripto pero no determinado. Por eso la unidad de personalidad y de mundo —unidad vagamente percibida en el recuerdo pero que alguna vez formó parte de nuestra experiencia empírica— en su esencia subjetiva, objetiva y constitutivamente reflexiva es la más profunda y auténtica forma de alcanzar la totalidad exigida por la forma de la novela. (Lukács: 126)

⁵⁹ En efecto, en uno de sus primeros ensayos, Vargas Llosa afirmaba que “desde un punto de vista puramente formal es evidente que la novela es un género invasor, el más imperialista de los géneros, porque utiliza todos los otros géneros para sus fines y los integra dentro de una síntesis superior. [...] No sucede en cambio lo contrario: un cuento, un poema, un drama, no pueden apoderarse de este género para sus propios fines” (1991: 341).

⁶⁰ Merece la pena comparar la afirmación de Lukács con lo que Vargas Llosa sostiene en *La verdad de las mentiras*: “Las culturas religiosas producen poesía, teatro, rara vez grandes novelas. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo” (12). Esta misma analogía había sido subrayada por el propio Vargas Llosa a la hora de analizar el planteamiento teórico de Lukács en las conversaciones recogidas por Ricardo Cano Gaviria (13-14).

El reto de clasificar aquellas novelas caracterizadas por la síntesis muy lograda de la heterogeneidad de un fondo narrativo desmesurado en una unida estructural coherente, también atañe a los críticos de la obra de Dostoievski. Así Leonid Grossman describe el acierto fundamental del novelista ruso:

Dostoievski suele unir los contrarios. Desafía decididamente el principal canon de la teoría del arte. Su tarea es la de superar la dificultad más grande para un artista: crear una obra unificada y al mismo tiempo integrada de toda clase de elementos heterogéneos, dispares por su valor y profundamente ajenos uno a otros. [...] Lanza osadamente en sus crisoles los elementos siempre nuevos, sabiendo y creyendo que en el calor de su trabajo creador los trozos crudos de la realidad cotidiana, las sensacionales narraciones folletinescas y las páginas de los libros sagrados inspiradas por Dios, se fundirían, se unirían en una composición nueva y adquirirían un profundo sello de su estilo y tono personal. (citado en Bajtín, 1988: 28-29)

El propio Mijaíl Bajtín acogió favorablemente esta observación para desarrollar su celebre teoría de la “novela polifónica”, en donde el “principio de la visión del mundo de Dostoievski llega a ser el de una visión artística del mundo y de la estructuración de una totalidad artística verbal que es la novela” (1988: 22-23).

Posturas semejantes han seguido asomándose en la crítica literaria hasta casi nuestros días. Valga como ejemplo el estudio *Opere mondo* (1994) de Franco Moretti, cuyo análisis arranca de consideraciones muy parecidas a las expuestas por Vargas Llosa en “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”: el crítico italiano emprende el cuestionamiento sobre la naturaleza de obras como *Moby-Dick* (1851), *Ulysses* (1922), *El hombre sin atributos* (1930-1940), *Cien años de soledad*, hasta concluir que de esos libros

la storia letteraria non sa bene che farne. Non li sa classificare; e non li mette comunque nella stessa classe. Li tratta come fenomeni isolati: casi singoli, stranezze, anomalie. [...] Con anomalie così numerose —e di tale rilievo— è assai più probabile che ci sia qualcosa di sbagliato nella tassonomia di partenza. Invece di registrare un’eccezione dopo l’altra, meglio dunque cambiare prospettiva, e ipotizzare una regola diversa. (3)⁶¹

⁶¹ “La historia literaria no sabe bien que hacer [con estas obras]. No sabe clasificarlas; ni siquiera las pone en la misma clase. Las trata como fenómenos aislados: casos singulares, rarezas, anomalías [...]. Con anomalías tan numerosas —y de semejante relevancia— es mucho más probable que haya algún fallo en la taxonomía inicial. En lugar de registrar una y otra excepción, sería mejor cambiar perspectiva y proponer una regla diferente”.

Contrariamente a las otras teorías aquí mencionadas, Moretti prescinde de la novela como género y propone en cambio la denominación de “épica moderna” para definir el dominio propio de la obra-mundo, obra de ambición enciclopédica⁶² en donde hay “una discrepanza tra la voglia totalizzante dell’epica, e la realtà suddivisa del mondo moderno” (7)⁶³. A pesar de su enfoque sobre un conjunto de obras dispares, pero también diferentes con respecto al objeto de estudio de los críticos anteriormente mencionados⁶⁴, la conclusión de Moretti es muy conforme a la ambición totalizante de Vargas Llosa y su concepción de la novela: “È l’allegoria di una realtà eterogenea —ma unificata con la forza—. La forma più astratta di ‘totalità’ immaginabile nel sistema-mondo capitalistico: e, forse, la più veritiera” (216)⁶⁵.

Con esta pequeña muestra de teorías que podrían esbozar un recorrido crítico muy escueto de aproximación al concepto de “totalidad” en la literatura, se ha intentado corroborar cómo esta ambición responde a un vacío crítico que a menudo impulsa los académicos y los escritores hacia un territorio lleno de ambigüedades pero a la vez esencial para toda literatura occidental. El “afán totalizante” (Fuentes, 1980: 35) de Vargas Llosa inevitablemente expone su planteamiento crítico a múltiples contradicciones, pero tal vez sean estas mismas pretensiones utópicas las razones del éxito de su propuesta teórica.

⁶² En este aspecto Moretti recupera una dimensión totalizante de la épica narrativa descrita por Northrop Frye en su ensayo “Specific Encyclopedic Forms”, contenido en el libro *Anatomy of Criticism* (1957).

⁶³ “Una discrepancia entre el deseo totalizante de la épica y la realidad fragmentada del mundo”.

⁶⁴ Curiosamente, las obras monumentales de los novelistas rusos, muy a menudo asociadas al concepto de totalidad en literatura, están descartadas por Moretti debido a su arraigamiento en la dimensión nacional y, por ende, a la falta de tendencias cosmopolitas: “la letteratura russa presenta a questo riguardo un caso particolare, e di grande interesse, in cui epica e romanzo si intrecciano con un’intensità ignota alle altre letterature europee [...]. Emerge così una formazione di compromesso tra epica e romanzo (*Novel epics*: ‘nuova’ epica, ma anche epica ‘romanzesca’), che è in piena sintonia con quell’ ‘impero-nazione’ russo che è quasi un mondo a sé” (47).

⁶⁵ “Es la alegoría de una realidad heterogénea —pero unificada a la fuerza—. La forma más abstracta de ‘totalidad’ que se puede imaginar en el sistema-mundo capitalista: y, tal vez, la más veraz”.

3.3.4. Los recursos técnicos esenciales del arte de novelar

Finalmente, hay que recordar cómo el escritor peruano profundizó su análisis crítico en el nivel textual y concreto de la forma novelesca proponiendo unas cuantas herramientas para desentrañar los mecanismos esenciales y los recursos técnicos que manejan los escritores. Al igual que en sus teorías literarias de mayor alcance, también en el análisis formal y técnico Vargas Llosa asume una postura independiente con respecto a toda tradición académica y acuña su propio lenguaje crítico. Por esta razón, y para no proporcionar una síntesis visiblemente incompleta del sistema teórico vargasllosiano, se integra el presente capítulo con un compendio de las nociones técnicas básicas propuestas por el escritor peruano y acogidas en buena parte de los estudios acerca de su obra narrativa.

En el libro *Cartas a un joven novelista*, Vargas Llosa lleva a cabo un intento de sistematización inédito hasta entonces en su obra de corte teórico. Allí es donde afirma que los “problemas o desafíos” a los que se enfrenta todo novelista pueden agruparse “en cuatro grandes grupos, según se refieran: *a*) al narrador, *b*) al espacio, *c*) al tiempo, y *d*) al nivel de realidad” (49).

Aunque Vargas Llosa en su esquematización proponga una distinción entre el narrador y el punto de vista espacial del narrador, estas dos categorías están tan estrictamente relacionadas que en la praxis hasta podría decirse que coinciden según lo que Vargas Llosa plantea en las páginas siguientes. Es decir, si la naturaleza del narrador se define por su entidad de “narrador-personaje”, “narrador-omnisciente” o “narrador-ambiguo” (2001a: 51-53), y estas tres posibilidades, a su vez, definen el punto de vista espacial del narrador, se deduce que la separación entre la categoría del narrador y la del espacio es posible sólo desde una perspectiva puramente teórica. Sin embargo, hay que destacar un aspecto fundamental del narrador. Como lo define Vargas Llosa, el narrador

deja de ser una entidad totalmente abstracta o una instancia narrativa, y se convierte en un “personaje inventado, un ser de ficción” (50) cuya naturaleza no se diferencia en nada de la naturaleza de los otros personajes. Distanciándose de las teorías de crítica literaria y narratología más acreditadas, el escritor peruano concibe el narrador como “el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción) y del que, en cierta forma, dependen todos los demás” (50).

Esta tendencia de Vargas Llosa a marcar la instancia narrativa “con un claro sesgo personificador” procede, según Kobylecka, de la creciente centralidad y heterogeneidad que ha cobrado el acto de narrar en la modernidad, a partir del vacío dejado por el clásico narrador omnisciente: “El acto productor del discurso narrativo moderno, lúcido con respecto a sus propias limitaciones, necesita ser legitimado mediante la puesta en un contexto concreto, la dotación de un punto de vista y un saber individualizados” (74). Desde un punto de vista fenomenológico, la propuesta crítica de Vargas Llosa se presenta como una inversión con respecto a aquella postulada por Gérard Genette. En el ensayo *Figures III* (1972), el crítico francés define la narración como “l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place” (72)⁶⁶. En cambio, la personificación del narrador efectuada por Vargas Llosa asigna a este sujeto una espacialidad, una temporalidad y un nivel de realidad que le son propios, y de los cuales, finalmente, surge el acto narrativo. Por esta razón, de los cuatro “grandes grupos” de desafíos enumerados en la cita anterior, el primero, es decir el narrador, representa una instancia narrativa esencialmente distinta de las demás y, a la vez, intrínsecamente relacionada con ellas. De hecho, el espacio, el tiempo y el nivel de realidad son ante todo las dimensiones en las que se ubica el narrador con respecto al mundo ficticio de la novela. Esto se percibe claramente en la correspondencia perfecta entre los tres tipos de narrador

⁶⁶ “El acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real y ficticia en la que ese acto tiene lugar”.

individualizados por Vargas Llosa y los puntos de vista espaciales que ellos determinan. Puesto que el punto de vista espacial describe “la relación que existe en toda novela entre el espacio que ocupa el narrador en relación con el espacio narrado”, se dan tres posibilidades:

- a) un narrador-personaje, que narra desde la primera persona gramatical, punto de vista en el que el espacio del narrador y el espacio narrado se confunden;
- b) un narrador-omnisciente, que narra desde la tercera persona gramatical y ocupa un espacio distinto e independiente del espacio donde sucede lo que narra; y
- c) un narrador-ambiguo, escondido detrás de una segunda persona gramatical, un tú que puede ser la voz de un narrador omnisciente y prepotente, que, desde afuera del espacio narrado, ordena imperativamente que suceda lo que sucede en la ficción, o la voz de un narrador-personaje, implicado en la acción, que, presa de timidez, astucia, esquizofrenia o mero capricho, se desdobra y se habla a sí mismo a la vez que habla al lector. (Vargas Llosa, 2001a: 53)

Si se comparan las categorías propuestas por Vargas Llosa con el análisis estructuralista llevado a cabo por Genette, y en particular con sus consideraciones acerca de la “voix”, destaca de inmediato una diferencia, ya que según el crítico francés:

Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses 'personnages', ou par un narrateur étranger à cette histoire. (252)⁶⁷

Genette estudia la “personne” (251-259), es decir la relación entre el narrador y la historia, a raíz de la naturaleza heterodiegética u homodiegética del relato. En cambio, Vargas Llosa enfrenta la problemática del narrador desde la perspectiva del novelista y por tanto pone un mayor enfoque en el proceso de creación verbal. De hecho, las dos interpretaciones que entraña la definición del “narrador-ambiguo” remiten respectivamente a los dos tipos de narrador que completan la tríada, y conformes, por cierto, a las categorías genettianas de relato heterodiegético y homodiegético. Queda claro, desde luego, que una comparación rigurosa entre el texto de Vargas Llosa y el

⁶⁷ “La elección del novelista no es una elección entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (en donde las formas gramaticales son apenas una consecuencia mecánica de esa elección): hacer que la historia sea contada por uno de sus ‘personajes’ o por un narrador extranjero a esta historia”.

ensayo de Genette resultaría viciada por las funciones muy desiguales a las que atiende cada uno de los textos. Sin embargo, esa misma comparación, quizá innecesaria desde una perspectiva crítica, resulta muy reveladora para determinar la posición desde donde el novelista Vargas Llosa observa el fenómeno literario; es decir, a través de una mirada que valora tanto la subjetividad como el proceso de creación.

El punto de vista temporal, que designa “la relación que existe en toda novela entre el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado” (Vargas Llosa, 2001a: 73), se concreta en la forma verbal escogida por el narrador. Así que las opciones posibles son tres:

- a) el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado pueden coincidir, ser uno solo. En este caso, el narrador narra desde el presente gramatical;
- b) el narrador puede narrar desde un pasado hechos que ocurren en el presente o en el futuro. Y, por último
- c) el narrador puede situarse en el presente o en el futuro para narrar hechos que han ocurrido en el pasado (mediato o inmediato). (73-74)

Además, cabría recordar que en el lenguaje crítico de Vargas Llosa la palabra “tiempo” no describe sólo la posición donde se ubica el narrador en relación a lo narrado, sino también la intensidad y la velocidad de la narración. Por lo que concierne a la primera propiedad, en sus ensayos Vargas Llosa insiste sobre la “línea fluctuante” que caracteriza la narración novelesca, debido a la alternancia entre “tiempos muertos”, constituidos por “aquellos episodios indispensables, pero que tienen un valor puramente relacional” (1969: 28), y los “tiempos vivos” (2001a: 84), denominados “cráteres activos” por la fuerte concentración de vivencias” (1969: 28) que los caracterizan. La velocidad narrativa, en cambio, está tratada detenidamente sólo en *La orgía perpetua*, donde Vargas Llosa propone otras cuatro categorías temporales: el “tiempo singular o específico”, el “tiempo circular o la repetición”, el “tiempo inmóvil o la eternidad plástica”, el “tiempo imaginario” (196-211). Aunque no sea preciso hablar de “velocidad” para individualizar las variaciones temporales afectadas por las modalidades narrativas establecidas por Vargas Llosa, la elección de este término se justifica por el intento de apartarse de las

nociones de “durée” y “fréquence” (Genette: 122-182) utilizadas por Genette y entremezcladas en las categorías vargasllosianas. Resulta muy llamativa sobre todo la referencia a un “tiempo imaginario”, puesto que éste supone una pausa en el tiempo ficticio pese a que se identifique por la naturaleza ontológica de lo narrado. Una vez más, la frontera entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la realidad y la ficción, se asoma en los criterios de análisis que rigen su teoría literaria. Quizá no sea casual, por lo tanto, que el elemento más elaborado de su argumentación estribe en el punto de vista del nivel de realidad, es decir:

La relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el narrador para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado. En este caso, también, como en el espacio y el tiempo, los planos del narrador y de lo narrado pueden coincidir o ser diferentes. (Vargas Llosa, 2001a: 87)

Esta definición evidencia una peculiaridad muy marcada de la actitud crítica de Vargas Llosa: la centralidad otorgada al narrador subordina a la soberanía de éste toda reflexión acerca de lo narrado. Ewa Kobylecka anotaba como “la asociación de las coordenadas espaciales y temporales se da en el plano de la narración, no en el del mundo narrado”, marcando así una diferencia notable entre la postura de Vargas Llosa y aquella de Bajtín, cuya noción de “cronotopo”⁶⁸, al contrario, “ubica la confluencia de estas dos coordenadas en el nivel de lo narrado: se trata de una modalidad de descripción del mundo ficticio” (Kobylecka: 89). De igual manera, el punto de vista del nivel de realidad no describe únicamente la esencia real o imaginaria⁶⁹ de lo relatado, sino que supone también la misma reflexión acerca de la instancia narrativa y de la relación que se establece entre

⁶⁸ “Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa ‘tiempo-espacio’) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] En el cronotopo literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (Bajtín, 1989: 237-238).

⁶⁹ En *Cartas a un joven novelista*, Vargas Llosa prefiere la calificación de “fantástico” a la de “imaginario”, expresión, ésta, más habitual en sus obras anteriores.

el nivel de realidad de ambas entidades. A pesar de haber tratado este tema en muchos ensayos —desde el prólogo “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” hasta el libro *Cartas a un joven novelista*— la descripción del mismo y de la función imprescindible que Vargas Llosa otorga al punto de vista del nivel de realidad alcanza su mejor enunciación en la tesis *García Márquez. Historia de un deicidio*. A la hora de señalar el logro principal de García Márquez en *Cien años de soledad*, el escritor peruano se detiene con razón en la relación muy peculiar que el narrador de García Márquez mantiene con los acontecimientos que tienen lugar en Macondo:

El punto de vista de nivel de realidad en *Cien años de soledad* consiste, pues, en un continuo contrapunto entre los planos del narrador y de lo narrado: el narrador salta a lo imaginario para narrar lo real objetivo y a lo real objetivo para narrar lo imaginario. Este punto de vista de nivel de realidad determina, junto con el punto de vista temporal, el *elemento añadido* de la realidad ficticia: los términos de esta realidad son los mismos, pero están en una relación inversa a los de la realidad real. (Vargas Llosa, 1971a: 569)

Hasta podría suponerse que el marcado interés de Vargas Llosa por las posibilidades narrativas que ofrece el entrecruzamiento de niveles de realidad distintas en el mismo texto surgió precisamente del conocimiento profundo de la obra de García Márquez; tampoco sería baladí considerar la cita anterior como el intento más explícito por parte de Vargas Llosa de definir —aunque sin mencionarlo— el realismo mágico.

Por último, se indican los “cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa” (Vargas Llosa, 1971a: 278) que recorren con variaciones mínimas la obra crítica de Vargas Llosa:

- 1) El *dato escondido*, que consiste en narrar “mediante omisiones significativas”. Si el dato es “totalmente omitido de la historia” se produce una elipsis (*dato escondido elíptico*); por el contrario, si la omisión es temporal, “a fin de que la

revelación modifique retrospectivamente la historia”, la información postergada constituye el *dato escondido en hipérbaton* (279)⁷⁰.

2) La *caja china*, cuyo sistema de relatos “au second degré” (Genette: 241) o metadiégesis, se estructuran “como en esas cajas que, al abrirlas, aparece una caja más pequeña que a su vez contiene otra, etcétera” (Vargas Llosa, 1969: 38), según el mismo principio jerárquico que organiza el ímpetu narrativo de *Las mil y una noches*.

3) Los *vasos comunicantes*, es decir, la “interacción dinámica” (38) que se genera al fundir o yuxtaponer “en una unidad narrativa” relatos heterogéneos por su naturaleza o bien por sus coordenadas espaciales y temporales, para que “esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes” (Vargas Llosa, 1971a: 322)⁷¹.

4) La *muda*, o sea “toda alteración que experimenta cualquiera de los puntos de vista reseñados [espacial, temporal y de nivel de realidad]” (2001a: 103). El caso más relevante está representado por el *salto cualitativo*, una muda del nivel de realidad que mediante de la “acumulación cuantitativa” produce un cambio cualitativo esencial, comparable a un “cataclismo ontológico” (106)⁷². A pesar del valor casi sinonímico que Vargas Llosa parece asignar en varias ocasiones a los conceptos de muda y de salto cualitativo, los dos recursos no coinciden del todo. La muda en general es cualquier alteración de los puntos de vista, mientras que el salto cualitativo sólo se

⁷⁰ Vargas Llosa señala algunos ejemplos concretos de estas estrategias narrativas. En este caso, “la condición de impotente del Jake de *The sun also rises*” (Vargas Llosa, 1971a: 155), de Ernest Hemingway, es un dato escondido elíptico, mientras que “la defloración de la juvenil y frívola Temple Drake por Popeye [...], valiéndose de una mazorca de maíz” (2001a: 131), es un dato escondido en hipérbaton en la novela *Santuario*, de William Faulkner.

⁷¹ El ejemplo de narración mediante vasos comunicantes más citado por Vargas Llosa es el episodio de los “comicios agrícolas” en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, en el que la descripción de la feria agrícola y los discursos de las autoridades se entrelazan con la seducción de Emma Bovary por su galán, Rodolphe (Vargas Llosa, 2001a: 141-142).

⁷² El salto cualitativo, en el sentido de una muda en el nivel de realidad —real o fantástico— realizada mediante un “procedimiento lento, sinuoso, discreto, que se produce a consecuencia de una acumulación o intensificación en el tiempo de un cierto estado de cosas”, es la estrategia narrativa principal de las novelas *El castillo* y *El proceso*, de Franz Kafka, y del episodio del cruce del Canal de la Mancha en *Muerte a crédito*, de Louis-Ferdinand Céline (Vargas Llosa, 2001a: 108-114).

produce en relación al nivel de realidad de la narración o de lo narrado, o de ambos a la vez. Sin embargo, si se comparan los ensayos entre sí, la exposición de Vargas Llosa se vuelve más nebulosa, o hasta contradictoria, con respecto a las diferencias entre el salto cualitativo y la muda “accidental” (2001a: 106) del punto de vista del nivel de realidad, como también en relación a los tipos de salto cualitativo. De hecho, a menudo oscila entre una concepción rígida del salto cualitativo como resultado de una acumulación cuantitativa desbordante, y una actitud más inclusiva hacia otros recursos técnicos con el fin de provocar una inversión en el nivel de realidad. La importancia otorgada por Vargas Llosa a este procedimiento delata su parentesco con el elemento añadido, puesto que ambos dan lugar a una transformación entre dimensiones ontológicas diferentes. Como señalaba Luchting, “el novelista repite en su obra el procedimiento que su oficio —el escribir narraciones— le exige fuera de su obra” (54).

3.4. MARIO VARGAS LLOSA: UN MODELO NARRATIVO EN EL PRESENTE

Comienzo con estas palabras de Edmundo Paz Soldán:

Hace algunos años se hizo una encuesta para elegir la mejor novela peruana del siglo XX. Cuando publicaron los resultados, me sorprendió descubrir que no había ganado Mario Vargas Llosa. Luego entendí la razón: seis de sus novelas estaban entre las diez finalistas; el jurado había dividido sus votos. La obra de este escritor es tan vasta, tan ambiciosa, tan diversa, que es imposible quedarse con un solo libro. Están, entre otros, *La ciudad y los perros*, con sus adolescentes intensos y el microcosmo asfixiante de un colegio militar que sirve para dar cuenta de las estructuras opresivas de toda una sociedad; *La casa verde*, que se atreve, exuberante, a soñar la novela total, a urdir un universo complejo en el que hay cabida para monjas y aventureros; *Conversación en La Catedral*, con su monumental estructura narrativa, una radiografía completa de cómo el poder es capaz de corromper todos los sectores de una sociedad; la apocalíptica *La guerra del fin del mundo*, que demuestra que a veces los sueños de la razón de Estado y los del fanatismo religioso pueden terminar mordándose la cola; la entrañable *La tía Julia y el escribidor*, que recupera al melodrama para la gran literatura; *La fiesta del Chivo*, un thriller político y también una de las mejores “novelas del dictador” que se han escrito. (Paz Soldán, 2011b: 230-231)

Con estas palabras el novelista boliviano destaca un aspecto fundamental de la obra de Vargas Llosa: su heterogeneidad y el alto nivel literario alcanzado en todas sus vertientes,

que convierte su legado en una herencia de múltiples facetas. Por esta razón no será fútil el intento de recorrer rápidamente su trayectoria literaria, que abarca más de sesenta años de creatividad ininterrumpida y cuya evolución constante aún permite a autores muy dispares de encontrar inspiración en sus páginas.

En 2019 se publicó el ensayo de Efraín Kristal, *Tentación de la palabra*, una edición actualizada y en idioma castellano de su estudio anterior, aparecido originariamente en inglés y publicado por la Vanderbilt University Press en 1998. Junto a la obra de José Miguel Oviedo, cuyo estudio crítico *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* sigue siendo imprescindible para entender cabalmente la primera etapa creativa de su conterráneo, el análisis de Kristal también proporciona un mapa crítico completo y orgánico que resulta muy útil a la hora de abordar la “suntuosa abundancia”⁷³ creativa y ensayística de Vargas Llosa. Eso se debe a la capacidad del crítico de detectar en la trayectoria narrativa del escritor peruano una evolución coherente tanto de sus ficciones como de su pensamiento político, que se imbrican para dar lugar a tres momentos distintos en su obra.

3.4.1. Rescatar las grandes narraciones de los sesenta bajo una nueva luz

La primera etapa señalada por Kristal coincide con la época socialista de Vargas Llosa, cuyo espíritu revolucionario se plasmaría paradójicamente en el fracaso de todo intento subversivo en sus primeros libros: “El tema de la sociedad demasiado corrupta para que la mera reforma del sistema imperante tenga sentido es ubicuo en la serie narrativa que se inicia con *Los jefes* (1959) y que se cierra con *Conversación en La Catedral*” (Kristal, 2018: 95). Como ya se ha dicho en el apartado anterior, ésta es la etapa

⁷³ La expresión procede del mismo Vargas Llosa, que con estas palabras calificó la obra creativa de Fernando Botero en un artículo de 1984 titulado justamente “La suntuosa abundancia” (2011c: 477-499).

más a menudo invocada por la crítica y los escritores actuales, dado que las tres novelas que la componen se consideran el periodo más representativo de su obra. Por esta razón es oportuno detenerse ahora sobre algunos aspectos fundamentales de estos primeros libros.

Como ha sido destacado por la Academia Sueca, el gran logro de la obra de Mario Vargas Llosa se concretó en “his cartography of structures of power and his trenchant images of the individual's resistance, revolt, and defeat” (Nobel Foundation)⁷⁴. Y si hubo un elemento que desde el comienzo de su carrera literaria encarnó las dinámicas del poder, ese fue la violencia en sus múltiples manifestaciones: física, psicológica, sexual, social, política, religiosa, etcétera. De hecho, es el propio Vargas Llosa quien de forma explícita atribuye a la violencia una función social ineludible en la experiencia individual y colectiva del Perú y en otros países con condiciones semejantes:

En un sentido general, yo creo que la misma vida en sociedad impone al hombre una serie de pruebas constantes, de pugnas permanentes, que de acuerdo con la cultura de la comunidad, el grado de desarrollo del medio en que vive, van a ser más manifiestas o más indirectas. En un país subdesarrollado ese tipo de manifestaciones es epidémico, exterior. No hay posibilidades de diálogo, de discusión, de debate, canales... Yo creo que en un país como el mío la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo. El individuo se afirma, se consolida socialmente venciendo resistencias de toda índole. La personalidad se forma imponiéndose a los otros. (Harss: 432)

En este sentido, como afirma Julio Ortega, la obra de Mario Vargas Llosa “se puede leer como una arqueología del mal” (Ortega, 2010) puesto que para el escritor peruano retratar la violencia significa describir la naturaleza más profunda y las raíces más atávicas de las relaciones humanas, y a través de ella se puede alcanzar la comprensión de las estructuras del poder.

Vargas Llosa lleva a cabo una indagación profunda de estas dinámicas del poder tanto en la historia política de la nación como dentro de microcosmos limitados, como en

⁷⁴ “Su cartografía de las estructuras del poder y aceradas imágenes de la resistencia, la rebelión y la derrota del individuo”.

el caso del Colegio Militar Leoncio Prado. Este interés por la violencia de la sociedad urbana establece una cierta continuidad con los autores de la Generación del 50, y sobre todo con la obra de Ribeyro y Congrains Martins. Especialmente en esta primera etapa narrativa, el novelista arequipeño comparte con ellos una mirada crítica sobre la nueva realidad limeña, retratada en aquellos mismos años por Sebastián Salazar Bondy en el ensayo *Lima la horrible* (1964):

Se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas, para pervivir. [...] El embotellamiento de vehículos en el centro y las avenidas, la ruda competencia de buhoneros y mendigos, las fatigadas colas ante los incapaces medios de transporte, la crisis del alojamiento, los aniegos debidos a las tuberías que estallan, el imperfecto tejido telefónico que ejerce la neurosis, todo es obra de la improvisación y la malicia. (19-20)

[...] La *City* se ha erguido con pobres imitaciones de rascacielos, pero rumbo al Pacífico han surgido barrios populosos (La Victoria, Breña, Lince) y, más cerca del mar, barrios residenciales (San Isidro, Miraflores, Monterrico), todos de caótica arquitectura donde el tudor y el neocolonial se codean con el contemporáneo calcado, salvo excepciones, de magazines norteamericanos. Clase media y burguesía grande se sitúan en estas dos clases de barrios fronterizos. La masa popular se hacina, en tres especies de horror: el *callejón*, largo pasadizo flanqueado de tugurios misérrimos; la *barriada*, urbanización clandestina y espontánea de chozas de estera que excepcionalmente deriva en casita de adobe o ladrillo, y el *corralón*, conjunto de habitaciones rústicas en baldíos cercados. (58)

Este mismo cambio social, que Salazar Bondy describía en *Lima, la horrible*, ya se asomaba en los relatos de *Lima, hora cero* (1954), escritos por Enrique Congrains Martins, así como en la narrativa de Ribeyro y de varios otros autores de la Generación del 50. Sin embargo, la tentativa de conjugar la literatura socialmente comprometida de esos años con su proyecto utópico de la “novela total”, llevó a Vargas Llosa hacia una narrativa que no destacaba sólo por su experimentalismo, sino también por la ambición cuantitativa de sus novelas —característica singular con respecto a la mayoría de los títulos publicados en aquel entonces— y por las lecturas distintas que éstas admitían. Es decir, la utópica pretensión de realizar una obra “autosuficiente” que retratase la sociedad de manera crítica, pero que estuviese enfocada en la dimensión subjetiva, privada y cotidiana de los personajes como eje central de la narración, dio lugar a textos

multifacéticos, que admiten a la vez interpretaciones variadas. El transcurso del tiempo y las opiniones variadas de los lectores a lo largo de décadas han puesto en evidencia este aspecto, que es fundamental en la comprensión del legado del autor y que por eso será objeto de la siguiente reflexión.

Un buen punto de partida para adentrarnos en esta temática se asoma en las palabras de Ángel García Galiano a la hora de describir una de las características de los autores españoles nacidos en la década de los sesenta:

Indagación, desde ese extravío que hemos citado donde se forjó la infancia, en el yo personal y común, reivindicando una historia no escrita que se ha transmitido solo parcialmente y a la que se vuelve obsesivamente en busca del sentido que explique la crisis presente, de identidad, emocional, profesional o existencial. Me parece que el modelo de este esquema es bien claro, se trata de una de las novelas del *boom* que marcó a esta generación: *Conversación en La Catedral*. (García Galiano: 60)

El perfil del modelo al que apunta García Galiano sugiere una lectura mucho más intimista de la novela con respecto a lo que representó en los años inmediatamente posteriores a su publicación. Como ha observado Becerra:

Resulta llamativo que una novela comúnmente caracterizada como una tentativa muy lograda por dibujar un fresco histórico del Perú odriísta de grandes proporciones — amplitud que respondería a esa obsesión por la novela total instaurada por el propio Vargas Llosa como rasgo fundamental de la novelística de su generación— ejemplifique para un joven narrador a comienzos del siglo XXI un intento de “indagación en un yo personal y común”. (Becerra, 2011: 124-125)

Detenerse en el análisis del aspecto que se acaba de delinear resulta indispensable para entender cómo la recepción de *Conversación en La Catedral*, *La ciudad y los perros* y otras novelas de Vargas Llosa haya ido evolucionando y oscilando entre posturas muy diferentes a lo largo de seis décadas: si, por ejemplo, las razones políticas favorecieron en un primer momento una lectura de marco antimilitarista y antiautoritaria, luego siguió una etapa interpretativa enfocada en la crítica social como principio constitutivo de estas novelas, hasta llegar a una lectura orientada hacia el individuo y ocasionada por el sentimiento de identificación generacional descrito por los escritores nacidos a partir de

los 60. Todas estas interpretaciones y lecturas están avaladas por la estructura específica de la novela, en donde, en el dominio de la dualidad, se realiza una simbiosis profunda entre el plano individual y el colectivo, así como entre el relato subjetivo y el objetivo.

Este cambio en la actitud de los lectores frente a la misma novela se puede observar con claridad en el caso de *La ciudad y los perros*. Las polémicas a las que tuvo que enfrentarse la publicación de este libro en el Perú y las acusaciones por parte de las instituciones militares, así como las razones que le permitieron sortear la censura franquista y atrapar el interés de muchos lectores españoles, dan muestras suficientes de la primera interpretación que acompañó el lanzamiento del libro: la novela se presentó a los lectores como una crítica tajante a la autoridad y a las jerarquías militares. Unos años más tarde, Carlos Fuentes definió *La ciudad y los perros* como “la más extraordinaria novela de la adolescencia que se ha escrito entre nosotros” (Fuentes, 1980: 38), sin embargo en su análisis no destaca cómo la vida de los adolescentes esté representada por Vargas Llosa, sino la significación que ésta asume en relación con las dinámicas políticas y sociales de Latinoamérica que muchos escritores estaban debatiendo y ficcionalizando en esa época. Según Fuentes, Vargas Llosa demostraba que “el fascismo es un momento fatal de la adolescencia —su tentación misma—” (38) y que los cadetes “al final de cuentas, viven un drama de todos los hombres: el de la justicia” (37). Este vínculo entre la adolescencia y la corrupción, que simboliza una derrota nefasta para toda sociedad, no parece ser lo primero que los lectores de las generaciones posteriores suelen destacar. Más bien es ahora la cercanía a la realidad individual y cotidiana de los adolescentes la razón principal por la que sus primeras obras, incluidos los cuentos de *Los jefes* y el relato *Los cachorros*, siguen siendo apreciadas por los escritores más jóvenes. Con la única excepción de *La Casa Verde*, la primera década de la literatura de Vargas Llosa está fuertemente marcada por un protagonismo juvenil, y los adolescentes que pueblan sus

relatos no son estereotipos ni figurantes, sino individuos que encaran las derrotas sociales a partir de su experiencia diaria e inmediata de la violencia y del poder.

Las primeras novelas de Paz Soldán y Fuguet dan buena muestra de su fascinación declarada “por la cercanía, por la manera como pude identificarme” (Fuguet, 2013: 413) con esos personajes adolescentes y porque aquellos cuentos “para un chiquillo de catorce, sonaban como la verdad” (Paz Soldán, 2011b: 233). Es precisamente el escritor chileno quién más le reconoce este merito:

Vargas Llosa inventó la literatura juvenil (no infantil) latinoamericana. [...] Su literatura teen llena de pandillas y gomina no tiene parangón y pocos autores latinoamericanos han sido capaces de conectarse de manera tan visceral con sus lectores, aunque muchos de estos nunca vuelvan a leerlo o incluso a leer un libro. VLL es el autor masculino-adolescente por excelencia. Los cuentos de *Los jefes*, esa obra maestra indiscutida del pop y los ritos de iniciación, más esa *nouvelle* experimental inyectada de testosterona y pop que es *Los cachorros* (surfistas y tablas hawaianas, bailes y carreras en auto, citas a James Dean, relojes Omega y campeonatos de bowling) lo colocan en un lugar de privilegio en los bolsos y mochilas y kindles de los estudiantes de enseñanza media. Si a eso le sumamos la novela *La ciudad y los perros* (quizás la novela más terrorífica acerca de un colegio que se haya escrito en español), pues estamos ante un combo donde el tema es único y es subrayado y exaltado: un hombre puede ser un hombre aunque no sea igual que el resto de los hombres que admira pero que a la vez teme y desprecia. [...] Los teens de la burguesía limeña terminan por crecer, al menos la mayoría, claro, y buena parte del éxito de Vargas Llosa es haber establecido, tan temprano, un lazo inquebrantable con sus futuros lectores, imitadores y hasta correligionarios. (Fuguet, 2013: 442-443)

Para alcanzar este resultado, es decir, generar empatía e identificación en lectores más jóvenes, Vargas Llosa aprovecha también el recurso autobiográfico y la inclusión sin prejuicios de elementos sacados de la cultura de masas y los ritos del mundo juvenil.

Como es sabido, Vargas Llosa a menudo recurrió a su propia biografía para dar vida a la ficción literaria, hasta el punto de incluirse a sí mismo de manera más o menos explícita en sus novelas. *La ciudad y los perros* no desmiente esa actitud, al contrario, en sus páginas los demonios culturales y el placer por el melodrama y el crimen moldean el cuantioso material biográfico aportado y luego elaborado por el autor. La crítica ha rastreado con minucia las huellas de la vida personal y de los recuerdos de Vargas Llosa en cada detalle de la narración, como demuestra el ya mencionado estudio de Sergio

Vilela Galván —*El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras La ciudad y los perros*—, y la investigación sobre el desarrollo en plena fase creativa de dos personajes con fuertes resonancias autobiográficas para el autor: Ricardo y Alberto. Al fin de dar vida a dos individuos que fuesen diferentes y complementarios a la vez, además de persuasivos, el autor modifica el proyecto original, se desdobra y pone su experiencia privada al servicio de la ficción. Este mismo procedimiento narrativo dará vida a personajes igualmente memorables, como Santiago Zavala y sobre todo el “Marito” de *La tía Julia y el escribidor*, cuya verosimilitud al límite de la autoficción será a menudo invocada por autores como Fuguet, Benavides, Paz Soldán y Vásquez como modelo narrativo de sus propios personajes o *alter ego* ficticios.

Sin embargo, la verosimilitud de la novela no se agota en la caracterización de esos personajes, sino que contamina cada aspecto de la realidad ficticia: gracias a su experiencia personal Vargas Llosa reproduce la jerga de los cadetes en toda su crudeza; acompaña la acción con la banda sonora que acompaña la vida social y las diversiones de los adolescentes que escuchan música popular de todo tipo y acuden a los cines para ver melodramas mexicanos y *western* norteamericanos⁷⁵; y finalmente recrea los ambientes del Colegio Militar Leoncio Prado con las mismas pinceladas rápidas y precisas con las que retrata Lima. La apuesta de Vargas Llosa por tratar la sociedad peruana y la vida de los adolescentes sin ningún tipo de filtro, sino a través del hábil manejo de la organización textual de este material, de por sí muy ordinario en la vida de los colegiales, fue recibida favorablemente sobre todo por aquellos jóvenes lectores que pudieron leer *La ciudad y los perros* compartiendo con los personajes una realidad muy parecida. La empatía de los

⁷⁵ El tema de la cultura de masas y “los ritos del mundo juvenil” (Prado Alvarado, 2019a: 65) en la primera novela de Vargas Llosa ha sido tratado detenidamente en el ensayo de Prado Alvarado “*La ciudad y los perros*: una ciudad para la cultura de masas” (2019a: 63-78). El crítico peruano demuestra que desde su primer novela “Vargas Llosa ya era un escritor ‘integrado’ en la concepción de Umberto Eco”, lo cual constituye otra clave esencial para que sea posible el diálogo entre su obra y las generaciones posteriores.

lectores, y futuros escritores también, y la inclinación a identificarse con los habitantes del mundo ficticio de la novela dejan un testimonio importante de la eficacia del realismo vargasllosiano.

Un fenómeno parecido puede observarse también en los comentarios que ocasionó el final ambiguo de *La ciudad y los perros*. Durante décadas han proliferado conjeturas de todo tipo en relación con la muerte del Esclavo y la confesión sospechosa del Jaguar⁷⁶, pero lo que realmente llama la atención es el diferente efecto que esa incertidumbre produce. En especial, esto se notará si se comparan las palabras de otros escritores, en vez de remitirnos a la crítica. Mientras que Vargas Llosa a menudo evoca la controvertida culpabilidad del Jaguar “para ilustrar la idea de que el autor de una novela no tiene control alguno sobre los personajes y sus acciones, y mucho menos sobre las interpretaciones de los lectores”⁷⁷ (Aguirre, 2019), Fuentes se centra en la “tragedia de la ambigüedad” como “un movimiento de conflictos ambiguos” (1980: 36) sobre el que se erige la novela y que expresa las dinámicas sociales en ausencia de justicia. En cambio, Cueto interpreta esa ambigüedad como una estrategia narrativa que recorre toda la novela hasta ensalzar la “nobleza inesperada” del Jaguar, ya que por medio de ese procedimiento “finalmente

⁷⁶ José Miguel Oviedo recogió en su ensayo las principales interpretaciones críticas que alimentaron el debate sobre *La ciudad y los perros* en los años sucesivos a la publicación de la novela, incluyendo también la opinión del autor: “Vargas Llosa no miente cuando dice, por ejemplo, que no sabe a ciencia cierta si el Jaguar mató o no al Esclavo: ‘Me confieso incapaz de decidir si se trata de un crimen o de un accidente. En los comentarios que han aparecido, en los debates que hubo en San Marcos y ahora hace poco en Cuba, sobre la novela, he visto expuestas dos versiones, y los argumentos de ambas me parecen válidos’. Por su parte, José Emilio Pacheco esboza tres hipótesis sin decidirse claramente por ninguna: el Jaguar mató al Esclavo por celos de Teresa; el Jaguar se echa la culpa para mostrarse superior; o mató al Esclavo sin otro motivo que el desprecio. Y Luis Agüero, insólitamente, sospecha que el asesino es Alberto. La ambigüedad del episodio estimula todas esas lecturas, ese cuestionamiento moral que pone en entredicho al *determinismo*” (Oviedo: 115-116).

⁷⁷ Durante la presentación de la edición conmemorativa de *La ciudad y los perros*, en 2012, Vargas Llosa volvió a contar una anécdota bastante conocida que le ocurrió en París, en 1964 aproximadamente, cuando el editor Roger Caillois le presentó su interpretación de la novela: primero Caillois contradujo la opinión del autor, y luego convenció a éste de su propia versión en cuanto a la muerte del Esclavo. En el artículo “¿Quién mató al Esclavo? ‘Ya no quiero meterme a interpretar, viejo’”, Carlos Aguirre compara los relatos de esa conversación que Vargas Llosa refirió en varias ocasiones durante décadas, con diferencias sustanciales además, y concluye que “lo relevante no es lo que él o Caillois pensaban sino el hecho (supuesto) de que el crítico literario ofreció una interpretación más persuasiva que la del propio autor” (Aguirre, 2019).

descubrimos que el verdadero héroe es el menos aparente de todos, el Jaguar” (Cueto, 2019: 30). De igual manera, Cercas muda la atención de los lectores desde el discurso social y la incertidumbre como ausencia de justicia, hacia la dimensión a la vez oscura y caballescica del Jaguar, cuyo código moral inflexible lo convierte en un “un extraño descendiente perverso de los protagonistas de los libros de caballerías” (Cercas, 2012: 494). Desde luego, esto no significa que la temática social no tenga cabida en sus análisis, pero se percibe claramente en ambas lecturas un interés creciente por la experiencia individual y subjetiva de los personajes, que confirma el mismo cambio receptivo hacia una lectura más empática ya destacada en el comentario de Fuguet.

Además, la representación de una realidad sustentada en la ambigüedad, y que requiere necesariamente de la colaboración interpretativa del lector para asumir una de las varias conclusiones posibles, es bastante acorde a la realidad escurridiza que caracteriza mucha literatura contemporánea a partir del posmodernismo. Mercedes Serna Arnaiz propuso el término de “hiperrealismo” para destacar esta característica de la prosa de Vargas Llosa:

Vargas Llosa se documenta muchísimo para escribir sus novelas, pero eso no lo convierte en un escritor realista, en un sentido ingenuo, porque no hay en la novela una realidad única, continua, lineal, no hay una única respuesta, ni un mundo maniqueo en el que exista una distinción clara entre héroes y villanos, entre civilización o barbarie. Podemos hablar de hiperrealismo tanto en el sentido de que trasciende el realismo ingenuo como en el sentido de que, por esa misma trascendencia, acaba creando un mundo autónomo cuya relación de mimesis con la realidad no se basa tanto en describirla en términos de adecuación, como en recrearla potenciando aquellas características que la prosa de la vida cotidiana obvia, esto es, la ambigüedad, la pluralidad, la contradicción y cierto resto irreductible de tragedia y absurdo. (Serna Arnaiz: 78)

Tal principio de hiperrealismo está mucho más cerca de las exigencias narrativas de las generaciones posteriores a Vargas Llosa que de las experiencias de la nueva novela latinoamericana. Mucho se ha escrito acerca de la incertidumbre difusa que suplantó las grandes utopías del siglo XX, y es esta misma incertidumbre la que quiebra la percepción única de la realidad. Además, este recurso a una realidad ambigua y plural cobra aún más

sentido si está respaldado por la lectura de un “yo personal y común” sugerida por García Galiano: esta ambigüedad se percibe mucho más claramente en la intimidad de las vivencias de los personajes que en el tejido social al que se enfrentan.

La tesis que se está proponiendo podría ser avalada de alguna forma también por la evolución invertida que se observa en la recepción de la segunda novela de Vargas Llosa, *La Casa Verde*. En una entrevista de 2015, realizada por Juan Cruz, Vargas Llosa habló de la “invisibilidad” de la prosa que caracteriza sus libros

salvo quizá *La Casa Verde*, donde creo que hay un engolosinamiento exagerado con la prosa, con el medio, con el instrumento. En todos mis libros la prosa ha tratado de ser funcional, estar al servicio de una historia y no la historia al servicio de una demostración de tipo retórico. No. Salvo en *La Casa Verde*, quizá ahí sí se pueda decir que la historia sirve tanto a la forma como la forma a la historia. (2015c)

En un primer momento, el “engolosinamiento exagerado” con la prosa no fue percibido como tal por los críticos, que, al contrario, vieron en la riqueza estilística y estructural de la novela el mayor logro del autor hasta entonces. Carlos Fuentes, apenas en 1969, ya señalaba *La Casa Verde* como “el ejemplo supremo de una novela que no existiría fuera del lenguaje” (1980: 37), puesto que “la palabra es aquí oscuro centro solar de una novela de antifonías, estereométrica, que sólo puede ser leída a los niveles múltiples y opuestos de su inmersión totalizante en el lenguaje” (42). Asimismo, otros críticos como José Miguel Oviedo (1982: 136-137) y José Luis Martín (1974: 124-134), comparten el mismo entusiasmo por la estructura calidoscópica (Oviedo: 167; Pacheco: 32) y la riqueza del lenguaje que organizan ese contenido narrativo desbordante. Más de cincuenta años después, estos argumentos siguen siendo válidos, pero si se rastrea la herencia dejada por esta novela habría que constatar una huella liviana en la literatura actual. Lo cual no significa en absoluto negar la importancia de *La Casa Verde* dentro del legado de Vargas Llosa, sino más bien evidenciar lo peculiar de su vigencia discreta, muy

reveladora en cuanto a la propia fisionomía de la novela y a su recepción por parte de un público que sigue cambiando con el paso del tiempo.

En primer lugar, es preciso destacar por tanto la significación que asume *La Casa Verde* dentro de la evolución artística de Vargas Llosa. A pesar de haber escrito esta novela cuando aún no había cumplido los treinta años, el autor despliega en ella un amplio abanico de estrategias narrativas que reúne la casi totalidad de los recursos técnicos elaborados por Vargas Llosa a lo largo de su novelística. Si se acepta la disyuntiva entre forma y contenido, podría afirmarse que, a la altura de la publicación de *La Casa Verde*, su autor ya ha alcanzado la plena madurez estilística y técnica, tal vez con la única excepción del manejo del discurso paródico que aparecerá en la primera etapa de transición de su narrativa. Ni siquiera la monumental estructura de *Conversación en La Catedral*, considerada por la mayoría de los críticos la obra maestra de Vargas Llosa, prescinde de las innovaciones técnicas estrenadas en *La Casa Verde*.

En segundo lugar, cabe especular sobre las razones que motivaron su menor repercusión respecto a las demás novelas de su primera etapa narrativa. Esto se debe ante todo al modelo novelístico representado por *La Casa Verde*. Tanto por su afán totalizante, en cierta medida conforme al rasgo definitivo asociado a la literatura hispanoamericana de los 60, como por su marcada naturaleza vanguardista, ya que “el estilo, la estructura y todo el sistema narrativo de *La Casa Verde* constituyen propiamente su sustancia, su razón de ser” (Oviedo: 164), esta novela puede ser reconducida y agregada a aquella herencia indeseada del *boom* frente a la cual los escritores más jóvenes reclaman la propia independencia.

Sin embargo, su estigma de “novela total” por antonomasia no es la única razón de cierta tibieza por parte de los lectores. Apenas una década después de su publicación, Luchting describía *La Casa Verde* como

una novela acaso más compleja que las obras anteriores del autor, una ficción severamente disciplinada en su estructura, un libro más remoto en algo de la capacidad empatizadora del lector que *La ciudad...*, posiblemente a causa de sus experimentos formales más refinados que los precedentes y debido a un ligero exceso de “originalidad”. (Luchting: 112-113)

Esta falta de empatía que resulta de su lectura de la novela, como opina Luchting, no es ajena a las consideraciones que Vargas Llosa expresó acerca de la distancia que se interpone entre este libro y sus lectores, aunque ello proceda, según él, de la misma distancia que separaba a los personajes de la experiencia subjetiva del autor:

Son seres que, para el mundo en que me he formado, resultan algo exóticos y distantes. [...] Por eso no me extraña que el mundo de *La ciudad y los perros* y de *Conversación en La Catedral*, así como el de *Los cachorros*, parezcan más pasionalmente sentidos que el mundo de *La Casa Verde*. (Cano Gaviria: 96)

Una vez más parece haber una relación estrecha entre el recurso a la experiencia vivida del autor como causa de la “cercanía” experimentada durante la lectura, a menudo destacada por Fuguet, Paz Soldán y Vásquez. Una reflexión análoga podría ser planteada también con respecto a la dimensión mítica que caracteriza *La Casa Verde*, pero que está ausente en *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*. Vargas Llosa juzgó la ausencia de una visión mítica en su primera novela como un fallo, un objetivo que el autor se había propuesto sin lograrlo en la realización concreta de la novela:

Yo quería también, en ese sentido, dar una visión mítica del colegio, de una serie de actos en los que nadie cree, pero en los que todos están obligados a creer; en fin, leyes convencionales, sociales, ideas que son automáticamente incumplidas en la práctica, de hecho, pero que todos se sienten obligados a respetar de una manera externa o verbal. (Agüero, et al.: 79)

Puesto que el intento de integrar la realidad ficticia de la novela con un discurso de claro sesgo mitificador fue compartido por muchos autores latinoamericanos de la oleada del *boom*, no sorprende que Vargas Llosa se reprochara este incumplimiento en su primera novela. Sin embargo, si a mediados del siglo pasado los escritores hispanoamericanos ambicionaban una literatura de vanguardia que a la vez diese lugar a

un discurso fundacional y emancipador del continente⁷⁸, en la actualidad esta exigencia ha dejado por completo de animar a los novelistas. Por ende, podría afirmarse que el intento frustrado de Vargas Llosa al perseguir un aliento mítico en la narración del colegio militar haya contribuido a favorecer el éxito de *La ciudad y los perros* entre los más jóvenes; y, por el contrario, la dimensión mítica asociada a la selva y a las hazañas del misterioso Anselmo habrían producido el efecto opuesto en lo referente a *La Casa Verde*.

Después de haber analizado la evolución que han mostrado las lecturas de estas novelas durante décadas, es posible deducir cómo todo esto está relacionado con la afirmación de García Galiano respecto a *Conversación en La Catedral*. Además, las dos lecturas que esta novela admite, una referente a la representación de la textura social del Perú y de su historia política, y otra referente a la narración de aprendizaje centrada en el joven Santiago Zavala, revelan una característica de su modelo narrativo, así como el propio Vargas Llosa lo concibió para concretar su proyecto totalizante. Es decir, Vargas Llosa armó conscientemente la estructura de la novela a partir de una bipolaridad que debía alternar, o aún mejor conjugar, una perspectiva objetiva hacia la sociedad y el mundo político peruano con una perspectiva subjetiva con la que contar una historia individual con la que el lector pueda identificarse. El origen de la novela, su planificación, es significativa en este sentido y de alguna manera describe la esencia del modelo narrativo que será recuperado o asimilado por los escritores actuales. Vargas Llosa matizó el carácter político de *Conversación en La Catedral* en sus primeras declaraciones en torno a los borradores de *Ambrosio Pardo, guardaespaldas*, cuya historia giraba en torno a un hombre

que vende su fuerza a políticos diversos. Yo conocí a un guardaespaldas que había sido protector de un caciquillo político peruano. El personaje me impresionó mucho. Había

⁷⁸ En la década de los sesenta, como afirma Carlos Fuentes, “la novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora” (1980: 45).

sido boxeador. Y era un individuo completamente alógico. Sus contactos con la realidad eran puramente instintivos. Yo quería hacer una novela describiendo un poco los medios políticos en el Perú. No una novela política, pero con personajes extraídos del mundo político peruano. Buscaba un instrumento, un introductor para este mundo que es un mundo muy especial. Pienso que el guardaespaldas es justamente lo que necesitaba. (Hars: 461-462)

Vargas Llosa concibe a Ambrosio conforme a sus primeras intenciones: un protagonista y un “instrumento” a la vez, que introduce al lector en el mundo político del Perú. A pesar del amplio abanico de personajes e historias desplegado por medio de la mirada y la memoria de Ambrosio, esta instancia narrativa sólo abarca una parte —más o menos la mitad— de la novela. El proyecto original de Vargas Llosa, en efecto, no ofrecía detalles sobre el otro eje central de *Conversación en La Catedral*, en buena parte procedente de la biografía del propio autor: la historia del joven periodista Santiago Zavala. La conversación de cuatro horas que tiene lugar en el bar La Catedral entre Ambrosio y Santiago orbita en torno a la relación entre éste y su padre, don Fermín, convirtiendo así la experiencia de Santiago en el hito narrativo principal de la novela. Si se añade, además, la presencia muy acentuada de la indagación introspectiva en Santiago —recurso mucho más presente aquí respecto a las novelas anteriores de Vargas Llosa—, se entiende que este personaje haya reemplazado a Ambrosio como eje central de la novela.

Esta distinción entre el proyecto original de *Conversación en La Catedral* y la versión definitiva de la novela puede ser útil para evidenciar los dos enfoques que finalmente dirigen la lectura desde una perspectiva íntima a una histórica, y desde una mirada privada a una pública, de forma ininterrumpida. Según el enfoque predominante en la experiencia del lector, la novela puede configurarse como la afirmación de una individualidad en un entorno adverso o, al contrario, como un fresco social y político cuya finalidad es la de reescribir la historia nacional. Por supuesto, *Conversación en La Catedral* es ambas cosas dado que ambas lecturas coexisten en el mismo texto y constituyen uno de sus logros indiscutibles. Esta duplicidad, a la vez constitutiva e

interpretativa a la vez, es lo que confirió longevidad a la novela, ya que cumplía con la demanda del público de la nueva novela hispanoamericana y sigue siendo un modelo rescatado también dentro de una literatura más intimista que pone el individuo en el centro de la narración.

Otra característica que define esta primera etapa narrativa de Vargas Llosa tiene que ver con el equilibrio entre la complejidad estructural de sus novelas y la centralidad de la anécdota. A menudo se han descrito las obras de Vargas Llosa como “catedrales narrativas”, con “esa planta perfectamente dibujada que tienen sus grandes relatos” y que sustenta su “concepción monumental y clásica” (Soler: 298-299) de la novela. Como se puede apreciar en esta consideración arquitectónica de sus ficciones, la transcendencia de las mismas procede ante todo de su nivel estructural y de una organización textual compleja y eficaz. De este modo, Vargas Llosa consigue asimilar la novela clásica con la vanguardia y por eso en sus obras “ni lo tradicional limita la experimentación, ni la experimentación sacrifica el subyacente interés humano de la anécdota” (Oviedo: 95). Así, si por un lado las estructuras narrativas proporcionan recursos experimentales valiosos para retratar una realidad ambigua y plural, por otro la centralidad de la anécdota y del individuo se ajustan a las tendencias narrativas actuales. Además, desde sus primeros ensayos y artículos, Vargas Llosa ha defendido el recurso a elementos melodramáticos y a la narración del sexo y de la violencia como instrumentos útiles para suscitar la curiosidad del lector⁷⁹, lo que también demuestra un interés especial para balancear experimentalismo y entretenimiento.

⁷⁹ En este sentido es conveniente recordar que Vargas Llosa confesó abiertamente su fascinación por la violencia, el melodrama y lo sexual en la literatura, como se lee en su ensayo *La orgía perpetua*: “Recuerdo haber leído, en las páginas iniciales de un libro de Merleau-Ponty, que la violencia casi siempre era bella en imagen, es decir en el arte, y haber sentido cierta tranquilidad. Tenía entonces diecisiete años y me asustaba comprobar que, pese a mi naturaleza pacífica, la violencia explícita o implícita, refinada o cruda, era un requisito indispensable para que una novela me persuadiera de su realidad y fuera capaz de entusiasmarme. Aquellas obras exentas de alguna dosis de violencia me resultaban irreales” (23). “El elemento melodramático me conmueve porque el melodrama está más cerca de lo real que el drama, la tragicomedia que la comedia o la tragedia. Cuando una obra de arte incluye, además de los otros,

La anécdota y el rechazo de la novela total como ambición literaria de los escritores actuales han sido resumidos de manera muy precisa por Daniel Alarcón. En palabras del escritor peruano, las obras totalizantes de los novelistas del *boom* han dejado de ser un referente porque “como ellos ya lo hicieron, de pronto mi generación no siente la necesidad de hacer eso”; sin embargo, aprecia a su conterráneo por contar historias antes que detenerse únicamente en el experimentalismo formal, y por eso propone esta comparación con otro gran novelista: “Faulkner a veces siento que es como demasiado denso. Nunca me ha pasado eso con Vargas Llosa. El compromiso de Vargas Llosa es con la historia, quiere engancharte, quiere contarte una historia, o sea, lo básico de una novela: te voy a contar una historia y punto” (Alarcón, 2013).

Estas características, aunque destaquen en las novelas más extensas de Vargas Llosa, no dejan de advertirse en una obra más breve como *Los cachorros*. Según Bolaño, que escribió un prólogo para ese libro, este relato largo —o novela breve— cabía entre las mejores cuatro novelas escritas del *boom* por ser “una fiesta del movimiento: la velocidad de sus páginas hasta entonces era inédita en la literatura de lengua española” (2019: 437). En palabras del escritor chileno, se conjuga en ella el aprecio por la experimentación estructural con un logrado intento de narrar lo humano y lo individual; es decir, sin renunciar a la centralidad de la anécdota:

Los cachorros es probablemente la más ácida, la que tiene el ritmo más endiablado y en donde las voces, la multiplicidad de hablas, está más viva. También es la más complicada, al menos desde el punto de vista formal.

[...] Pichula Cuéllar sufre un accidente que lo marcará por el resto de su vida y que lo hace diferente: la novela es la profundización en esa *diferencia*. Es el intento colectivo por explicar esa diferencia, el progresivo distanciamiento de Pichula Cuéllar de sus

entremezclados a ellos (que son sus contrarios), ese lado cursi, patético, ruin, enajenado y estúpido, y lo hace sin tomar una distancia irónica, sin establecer una superioridad intelectual o moral, con respeto y verdad [...] siento una emoción idéntica a la que me produce la representación literaria de la rebeldía y la violencia” (28-29). “Que una novela omita la experiencia sexual me irrita tanto como que reduzca la vida exclusivamente a la experiencia sexual [...]. El tratamiento de lo sexual en la narrativa es uno de los más delicados, tal vez el más arduo junto con lo político” (30-31).

iguales hasta alcanzar una distancia abismal, de relato de terror mezclado con el relato de costumbres. (Bolaño, 2019: 437-438)

3.4.2. Nuevos lectores, nuevas lecturas.

El segundo momento que caracterizaría la trayectoria literaria de Vargas Llosa, según la propuesta de Kristal, necesitó una reelaboración previa, llevada a cabo durante una etapa de transición que coincide además con el periodo en que Vargas Llosa buscó un nuevo planteamiento político e intelectual más acorde a sus convicciones individuales. Así lo plantea Kristal:

En la década de los años setenta añade humor e ironía a lo que había sido una visión más seria de la realidad, con *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*; y poco a poco elabora un nuevo tema con dimensiones políticas, y, en consecuencia, un nuevo procedimiento para tratarlo. Dicho tema es el fanatismo de personajes con ideas fijas y a veces utópicas; y el nuevo procedimiento, la alternancia entre dos registros literarios: uno que crea la ilusión de objetividad, de realismo, y otro claramente imaginario, basado en historias o fantasías de sus personajes o sus narradores. (Kristal, 2018: 27-28)

El recurso al humor y a la ironía marcan un hiato en la obra de Vargas Llosa, hasta ese momento arrinconado en una prosa inteligente pero reacia a toda concesión a la risa. Ese cambio de rumbo responde a una estrategia narrativa que le permite una aproximación adecuada a una temática nueva: el fanatismo. De hecho, en la década anterior Vargas Llosa ya había intuido, al menos a nivel teórico, los beneficios que el humor podía aportar a lo narrado, como planteó acertadamente en “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” (1969): “¿En qué forma atempera la crudeza este intermediario, de qué modo salva la verosimilitud de lo narrado esquivando las prevenciones del lector? Gracias al humor, el elemento más disolvente y conformista, el contemporizador por excelencia” (39). Las dificultades a las que se enfrenta el autor a la hora de retratar a fanáticos irredentos afectan su concepción de la verosimilitud novelística, ya que personajes como Pantaleón Pantoja y Pedro Camacho resultarían poco creíbles sino fueran presentados bajo una mirada

irónica. Así, Vargas Llosa renuncia temporalmente a sus proyectos totalizantes para adentrarse en realidades deformadas por los demonios personales del novelista y las manías de sus personajes: “La novela ya no *representa* más la realidad, sino que la *distorsiona* a partir de las obsesiones y las creencias personales del novelista” (Sobrevilla: 64). Y para llevar a cabo este proceso recurre tanto al humor como a la parodia.

En el apartado anterior, se ha subrayado la importancia de la parodia como instrumento de renovación en la evolución del campo literario. En Vargas Llosa, el recurso a la parodia llamó la atención de los novelistas más jóvenes. De hecho, tanto *Pantaleón y las visitadoras* como *La tía Julia y el escribidor* recurren a estrategias paródicas cercanas a las tendencias narrativas más recientes.

En la primera, la crítica antimilitarista y social se vuelca en la “sátira paródica” (Skłodowska: 108) que convierte la rigidez del lenguaje militar —o mejor dicho, de la altisonante burocracia militar— en la fuente principal de humor y deslegitima el ideal castrense mostrando con ironía la derrota ínsita en todo fanatismo: “La comicidad de la novela deriva precisamente de la fatalidad del mecanismo que el protagonista ha puesto a funcionar: el burlador sale burlado y es la primera víctima del imposible sistema que urdió su celo militar” (Oviedo: 275).

Pero es sobre todo *La tía Julia y el escribidor* la obra que pone en marcha una estrategia narrativa de mucha presencia aún en la actualidad: una “autoparodia” con la que Vargas Llosa “ataca de frente el discurso literario e incluso el discurso biográfico” (Guichot Muñoz: 45). Si bien se ha destacado anteriormente la importancia de esta novela no tanto por su legado sino por su modernidad, por el acierto con la que adelantó una época de la misma forma en que lo hizo Manuel Puig, hay que insistir en el efecto de distorsión de la realidad que alcanza la naturaleza autoparódica del texto. Aquí el autor no sólo incorpora contenidos y géneros narrativos ignorados por la literatura culta hasta

aquel entonces, sino que desmorona poco a poco toda frontera entre realidad y ficción. A través de la referencia autobiográfica y de la caricaturización del propio “escribidor” Pedro Camacho y de sus relatos melodramáticos, Vargas Llosa establece un diálogo continuo entre la realidad real, la realidad ficticia y los relatos radiofónicos, cuyo resultado final es la ambigüedad y el debilitamiento de las fronteras entre los diferentes niveles de realidad: “No se puede decir que sean un disparate absoluto, una falsedad, las fábulas de Camacho, porque la vida real que va contando Vargas, su propia vida, se camachiza o melodramatiza poco a poco” (Navarro: 290). Además, se puede notar cómo los relatos de Camacho ficcionalizan sus obsesiones y las experiencias reales que más lo han afectado, de la misma manera en que las experiencias de Marito y Camacho, aquel hombre que “no es un hombre sino una industria” (Vargas Llosa, 1977: 17) ficcionalizan la vida y las ideas literarias del propio Vargas Llosa, añadiendo matices melodramáticos también en este proceso para crear una realidad novelesca más sugestiva: en cierto sentido, ambos procedimientos, el de Camacho y el de Vargas Llosa, son uno solo.

Este procedimiento no es ajeno a literatura actual, donde el discurso autoparódico florece, tal vez sustentado también por el éxito reciente de la “no ficción”. Como se verá en los siguientes capítulos, no es raro que los escritores actuales moldeen los personajes a partir de su propia identidad real y que exploren ese espacio autoparódico siguiendo la misma estrategia narrativa de *La tía Julia y el escribidor*: la novela *Un asunto sentimental* (2012), de Jorge Eduardo Benavides, nos proporciona una buena muestra de ello.

Si en esta etapa de transición Vargas Llosa introduce en su narrativa el tema del fanatismo, esta línea se intensifica en la década de los ochenta, cuando el escritor vuelve a renunciar al humor para mostrar la cara más espantosa de una fe ciega, sea cual sea. Como señala Kristal, los cambios con respecto a sus primeras novelas reflejan con nitidez la evolución ideológica del escritor:

Los temas de los dos momentos eran disímiles y hasta incompatibles desde el punto de vista de la relación entre el individuo y la sociedad. En su época socialista las novelas de Vargas Llosa presentaban un mundo en el que cualquier individuo era susceptible a la violencia de un medio social profundamente corrupto, mientras que en su primera época liberal la convivencia social se veía amenazada por el fanatismo de personajes que recurren a la violencia en nombre de sus ideales. No obstante, subyace en ambos momentos una certeza: *el desencuentro entre los deseos del ser humano y su capacidad para realizarlos*, pero con implicaciones encontradas, ya que en su época socialista la insatisfacción del individuo era indicio de una sociedad inaceptable, mientras que en su primera época liberal la insatisfacción era un elemento congénito a la experiencia humana, que podía desatar la violencia de los fanáticos o bien podía amortiguarse con las compensaciones del arte o del erotismo, como en *Elogio de la madrastra* (1988). (2018: 28)

Es opinión general de la crítica que *La guerra del fin del mundo* sea “la más rica creación literaria de Vargas Llosa, es una novela histórica de dimensiones épicas para el tiempo del final de las ideologías” (Kristal, 2018: 279). Esta última aclaración es esencial, puesto que, como añade Kristal:

Actualiza una tradición literaria, que cuenta con obras maestras de Stendhal y Tolstói, sobre la inclinación del ser humano a idealizar la violencia y su incapacidad de comprender la guerra —el fenómeno más atroz de la experiencia colectiva— con las visiones de los idealistas o las abstracciones de los intelectuales. (279)

Tampoco hay que olvidar el alejamiento de la realidad, tanto en sentido espacial como temporal, que supone para Vargas Llosa escribir una novela sobre los hechos históricos de Canudos; alejamiento que por otra parte significa también una novedad en su narrativa. Pero la decisión de explorar un acontecimiento clave en la historia de Brasil acentúa sobre todo el componente épico de “la novela más ambiciosa que jamás concibió el escritor peruano”, lo cual constituye el reto de escribir

una narración de alcance continental dejando en ella implícitamente sentadas algunas de las críticas más severas que dirigía a los militares de su propio país; y a través de ellas y de la trágica historia de Canudos, a las instituciones, a las prácticas políticas, sociales y religiosas de América Latina. (Forgues: 120)

Si se comparan estos juicios con aquellos citados de Edmundo Paz Soldán y Leonardo Padura, se puede observar una coincidencia entre críticos y autores acerca del valor de la novela en sí, pero no en su trascendencia. Es decir, no se percibe en las palabras

de los escritores actuales la voluntad de rescatar *La guerra del fin del mundo* como modelo narrativo.

Por su parte, *Historia de Mayta* tuvo una recepción muy controvertida, debido a una lectura que antepone la reflexión política a la crítica literaria. No sólo en el Perú, sino también en el ámbito internacional, *Historia de Mayta* fue considerada una obra reaccionaria cuyo único objetivo habría sido desprestigiar a la izquierda latinoamericana. Fue tachada de “perniciosa” por mentir “con alevosía” (Nueva Crónica: 67). En ese contexto, resulta muy significativo el análisis de otro gran novelista contemporáneo, Salman Rushdie, quien por un lado se alineó de inmediato a la postura política de muchos intelectuales peruanos, definiendo ese libro como su primer tratado abiertamente derechista —“his first overtly right-wing tract”—; pero también describió con acierto la estrategia narrativa de su autor:

Vargas Llosa’s point about the impossibility of arriving at a “real life” is perfectly demonstrated by his form. All versions of Mayta’s life are suspect; the witnesses’ histories are as unreliable as history itself has become in an age when falsification is the norm. The narrator himself is a self-declared liar, his purpose being to invent a fictional Mayta rather than to be the biographer of the “real” one (a distinction made even more complex by our knowledge that there *is* no real one, anyway)⁸⁰. (314-315)

La naturaleza híbrida de esta novela, que incomoda al lector por esa relación adultera con la realidad que Vargas Llosa iba investigando precisamente en la década de los ochenta —y que habría de desembocar en el ensayo *La verdad de las mentiras* (1990)—, es la razón primera de su valor literario. O por lo menos eso se desprende desde una perspectiva menos comprometida con el contexto político de aquel entonces y más cercana a nuestros días.

⁸⁰ “El argumento de Vargas Llosa con respecto a la imposibilidad de alcanzar la ‘vida real’ queda perfectamente demostrado por su forma [de la novela]. Todas las versiones de la vida de Mayta son sospechosas; las historias de los testigos son tan poco fiables como la propia historia ha llegado a ser en una época en la que la falsificación es lo normal. El propio narrador se autodefine un mentiroso, cuyo objetivo es crear un Mayta ficticio en vez de ser el biógrafo del Mayta ‘real’ (una distinción que se hace aún más compleja por nuestra conciencia de que, en cualquier caso, no *hay* uno que sea real)”.

Así, Fuguet ve en “ese perfecto pero maldito ‘reportaje periodístico’” que es la “naranjísima *Historia de Mayta*, una novela que fusionaba de forma magistral el periodismo con la novela” (2013: 416-434); mientras que para Jeremías Gamboa este libro, junto a *La tía Julia y el escribidor*, “han motivado muchas de las novelas de ficción autobiográfica, no ficción y autoficción que varios miembros de mi generación han escrito” (2016). Este tipo de interpretación procede de una actitud crítica no comprometida ideológicamente, pero sobre todo pone en evidencia el logro principal de la obra, que se sustenta “en la elaboración de un narrador que expresa su necesidad de inventar personajes y situaciones por su *incapacidad de comprender* una realidad que lo preocupa” (Kristal, 2018: 312). De hecho, el narrador anónimo de *Historia de Mayta* representa un tipo peculiar de narrador sospechoso o poco fiable: a la vez que sus reflexiones, sus dudas y los pocos datos biográficos que se pueden extrapolar del texto crean el espejismo de la incorporación del propio Vargas Llosa en la novela, este efecto de verosimilitud se ve contradicho por las mismas aclaraciones del narrador:

—[...] En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía.
[...] —Por supuesto que no aparece su nombre verdadero —le aseguro—. Por supuesto que he cambiado fechas, lugares, personajes, que he enredado, añadido y quitado mil cosas. Además, inventé un Perú de apocalipsis, devastado por la guerra, el terrorismo y las intervenciones extranjeras. Por supuesto que nadie reconocerá nada y que todos creerán que es pura fantasía. He inventado también que fuimos compañeros de colegio, de la misma edad y amigos de toda la vida. (1985: 320-321)

Quizá esa paradoja, es decir, acusar a una novela de “mentir con alevosía” mientras la misma novela se desenmascara como tal en la voz del propio narrador, que se define “realista” sólo por “tratar siempre de mentir con conocimiento de causa” (77), sea justamente la evidencia definitiva de la eficacia alcanzada por la estratagema narrativa de Vargas Llosa. En efecto, habida cuenta del gran interés del escritor peruano por investigar tanto el fanatismo como la esencia profunda de la literatura, no cabe duda de que

franquear la frontera borrosa entre la realidad y la ficción se estaba convirtiendo en la labor fundamental de Vargas Llosa. Por eso, el fanatismo de Mayta y sus compañeros, según Bolaño:

Se puede leer como el sueño de unos jóvenes pobres e ingenuos, que no tarda en convertirse en pesadilla, y se puede leer, también, como el transcurso obstinado de una pesadilla que, para sorpresa de todos, cada vez se hace más soportable, más cotidiana, más triste y más irremediable. (2019: 451)

Y por la misma razón, la pugna entre realidad y ficción se convertiría en el tema principal de la tesis expuesta por Vargas Llosa en su ensayo *La verdad de las mentiras*, donde afirma:

Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. (1990: 10)

Esta investigación escarba tanto en la naturaleza ficticia de la literatura como en la función que ella cumple “para colmar los deseos humanos. Y porque sin esa insatisfacción vital que las mentiras de la literatura a la vez azuzan y aplacan, nunca hay auténtico progreso” (19).

Las novelas que Vargas Llosa sigue publicando en estos dos últimos periodos no parecen haber alcanzado la trascendencia de sus obras anteriores. Sin embargo, el recurso paródico puesto en juego en *El hablador* sigue siendo llamativo sobre todo por el manejo lingüístico sobre el cual apuesta Vargas Llosa para apartarse de cierto esquematismo de la novela rural hispanoamericana y a la vez adentrarse nuevamente en el territorio ficticio de la selva anteponiendo el discurso estético-paródico a la realidad narrada. Según Efraín Kristal, “la gran invención de Vargas Llosa es ‘el hablador’, una figura no documentada por los antropólogos”⁸¹ (2018: 350) y cuya función es imprescindible para desarrollar su

⁸¹ En el prefacio de *El viaje a la ficción*, ensayo acerca de la obra de Juan Carlos Onetti, Vargas Llosa relata cómo tuvo conocimiento de los “habladores” machiguengas a partir de una conversación con los cónyuges Betty y Wayne Snell ocurrida en agosto de 1958, para caer en la cuenta muchos años después, en 1981, que

proyecto novedoso de “antropología ficcionalizada”, que “consiste en la elaboración de un lenguaje estilizado y de un modo de narrar que corresponde a una cultura indígena *inventada* a partir de trabajos antropológicos y lingüísticos sobre los machiguengas” (349). Esta operación literaria, al no ser un intento realista de retratar la cultura indígena sino una invención “con conocimiento de causa”, coloca la novela en un espacio muy peculiar y periférico de las literaturas heterogéneas, así llamadas por Antonio Cornejo Polar, y caracterizadas por “la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto”⁸² (Cornejo Polar: 12).

A pesar de su poca repercusión, *El hablador* propone una visión paródica de los relatos míticos sobre América muy acorde a la sensibilidad contemporánea, ya que en este proceso de recuperación “la novela se convierte en una obra que observa el proceso que la genera, un texto que se mira a sí mismo: una narración entonces que habla y reflexiona sobre el propio proceso narratológico” (Pin: 277). Por medio de la metaficción, Vargas Llosa reescribe los mitos y la cosmogonía de los machiguengas con el objetivo de

ni siquiera los propios Snell parecían avalar con seguridad la existencia de esa figura. En el mismo texto Vargas Llosa afirma: “Algunos de los críticos [...] deducen por eso que, como no está documentado por los científicos sociales, aquello de los ‘habladores’ machiguengas es una invención mía. ¡Qué más quisiera yo que haberme inventado a ese personaje formidable! [...] ¿Me soñé con todo aquello, pues? Estoy seguro que no. Y estoy seguro, también, de que los ‘habladores’ no son criaturas de mi imaginación” (24-25). En cambio, Efraín Kristal confirma la teoría de la invención del “hablador” machiguenga atribuyendo tal creación a Vargas Llosa: “Es posible que Vargas Llosa confundiera la mención que Wayne Snell pudo haber hecho del chamanismo de los machiguengas –su especialidad como antropólogo– y no de ‘el hablador’, sobre el que nunca escribió y al cual el propio Vargas Llosa no menciona en ninguno de sus escritos sobre la Amazonía antes de publicar *El hablador*” (2018: 350).

⁸² En el artículo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, además, Cornejo Polar rehúsa las críticas al indigenismo modernista y al nativismo planteadas por Vargas Llosa, cuyo juicio negativo dependía de la ajenez de los escritores indigenistas a la cultura que pretendían retratar (juicio que, por parte de otros críticos y también de Cornejo Polar, recaerá también sobre el propio Vargas Llosa con respecto a sus novelas de temática andina, como en el caso de *Lituma en los Andes*). Según el crítico peruano, planteamientos como el de Vargas Llosa “consideran como defecto lo que es la identidad más profunda del movimiento y a la larga le exigen que deje de ser lo que es –indigenismo– para convertirse en lo que en ningún caso puede llegar a ser: literatura indígena” (18). Por esta razón, aunque *El hablador* no pueda evadir totalmente del dominio de las literaturas heterogéneas, el recurso de la parodia coloca la novela en una zona periférica de las mismas.

apropiarse paródicamente de la oralidad de las narraciones arcaicas y así reflexiona sobre el estatuto del narrador: la comparación entre el papel del hablador en las comunidades indígenas y el del escritor en las sociedades contemporáneas hace que la función del narrar sea el objeto de la narración misma. En *El hablador* la oposición entre civilización y barbarie se resuelve en la reivindicación del valor de una cultura en su contexto específico y “el paralelismo entre el desarrollo de la literatura escrita y la decadencia de la narración oral establece que la nostalgia del narrador-novelistas por el discurso del hablador es un planteamiento utópico que sólo puede tener lugar en la memoria” (Pin: 247). Esta manera de reescribir lo tradicional a través de la parodia, el humor, la metaficción y algo de nostalgia, que acaba reflexionando sobre el acto de narrar en —y desde— la contemporaneidad, acerca *El hablador* a la literatura de escritores posteriores a Vargas Llosa, desde Bryce Echenique al más reciente debut literario de Rafael Dumett con *El espía del Inca* (2018).

3.4.3. En la contemporaneidad, entre los modelos del pasado y la realidad actual

A pesar del interés que pueda suscitar la estrategia literaria de *El hablador*, tanto esta novela como las posteriores —*Elogio de la madrastra* (1988), *Lituma en los Andes* (1993), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)—⁸³ no alcanzan un nivel de trascendencia comparable con lo ocurrido en el caso de sus primeras obras y de *La fiesta del chivo*, libro publicado en 2000 y que abre el tercer momento literario de Vargas Llosa:

Durante este nuevo período Vargas Llosa publicó cuatro novelas: *La fiesta del Chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del celta* (2010). Vargas Llosa ha dejado de creer en la acción revolucionaria, pero su voluntad de investigar la corrupción de un mundo imperfecto regresa con toda la fuerza de sus novelas de la década de los años sesenta. [...] En estas novelas Vargas Llosa sigue

⁸³ Cabe añadir también a este grupo la novela *¿Quién mató a Palomino Molero?*, aunque su publicación, en 1986, tuvo lugar un año antes con respecto a *El hablador*.

interesado en personajes dispuestos a cambiar sus vidas en nombre de una utopía, pero su actitud hacia ellos se ha transformado: ya no se trata, como en las novelas de la década de 1980, de seres despreciables a causa de los estragos que provocan, o estafalarios por sus absurdas convicciones. Vargas Llosa empieza a representar a sus fanáticos —incluso a sus personajes revolucionarios— con compasión y hasta con melancolía; se interesa ya no en el efecto de sus acciones, sino más bien en los traumas y los sufrimientos que los enemistaron con el mundo en el que les tocó vivir. (Kristal, 2018: 401-402)

Además, y como había ocurrido también en las transiciones anteriores, el cambio de rumbo en la narrativa de Vargas Llosa se ajusta al renovado planteamiento ideológico del escritor, que conduce su liberalismo desde una posición política y económica determinada hacia “una actitud más pluralista y conciliatoria, en defensa de la sociedad de derecho” (Kristal, 2018: 29).

Dentro del grupo de novelas que se acaban de citar, *La fiesta del Chivo* es probablemente la más significativa si se considera el marco específico de su influencia posterior. Sin embargo, si la mayor vigencia de las primeras novelas de Vargas Llosa se asentaba sobre todo en los recursos técnicos novedosos que el escritor peruano introdujo en la literatura hispanoamericana de los sesenta, *La fiesta del Chivo*, en cambio, prescinde de un experimentalismo formal acentuado. Lo que sí representa una novedad con respecto a su trayectoria anterior, es la investigación realista y casi obsesiva del poder del tirano, que por otra parte está presentado viejo y enfermo, lo que lo distancia del arquetipo clásico del dictador extravagante o mítico. La relación de *La fiesta del Chivo* con un género típicamente latinoamericano como es la novela del dictador está justificada por la fuerza centralizadora de la figura del caudillo, pero destaca de inmediato una diferencia que aparta Vargas Llosa de sus antecesores:

La diferencia en Vargas Llosa es que no apela a un seudónimo literario o a una figura simbólica, sino que nos refiere a un dictador concreto, personalizado, con nombre, apellido y fechas certificables de nacimiento y muerte: Rafael Leónidas Trujillo Molina. (Fuentes, 2011)

En sus antecedentes literarios, el tirano solía ubicarse en un nivel de realidad diferente, superior o enajenado, respecto a los demás: podía oscilar entre la pura subjetividad tanto

cruel como delirante del dictador-Supremo creado por Roa Bastos, y el arquetipo del dictador-Patriarca, “el gran monstruo mitológico de nuestra historia”, así como lo percibía y relataba García Márquez; pero nunca compartía el mismo nivel de realidad de los demás personajes. A la vez que representaba la naturaleza trágica y arbitraria de un poder absoluto, este distanciamiento de la realidad justificaba de alguna manera el envilecimiento de la sociedad, ya que ésta acababa reflejando la excentricidad y la inmoralidad del tirano. Por el contrario, Vargas Llosa no admite “elementos de redención” (Fuentes, 2011) que puedan justificar la acción del dictador y por eso se atiene a la figura histórica de Rafael Leónidas Trujillo, “Jefe” de la República Dominicana desde 1930 hasta el día de su asesinato, el 30 de mayo de 1961. En *La fiesta del Chivo*, el dictador aparece como

un personaje “terrestre”, para poder observarlo así no sólo desde un orden abstracto (a Odría apenas se le intuye en *Conversación en La Catedral*) sino como a un ser de carne y hueso: son sus apetitos, sus temores, su rencor y su odio lo que advierte el lector como elementos propulsores de la trama, y no la fugaz presencia de un fantasma. (Benavides, 2011a: 175)

Sin embargo, esa centralidad es ante todo el epicentro de una indagación más prolija, que abarca los matices del poder que, al mismo tiempo, rodean esa figura y de ella proceden. Como afirmó Rita Gnutzmann en su reseña de la novela, aquí “no se trata tanto del relato del dictador (quien muere a la mitad de la novela) como de la dictadura misma y su funcionamiento (miedo, servilismo, claudicación de la voluntad y de la conciencia, corrupción...)” (Gnutzmann, 2001: 140). También hay quien, como Jorge Eduardo Benavides, la incluye entre aquellas novelas “llamadas de pleno derecho ‘políticas’” (Benavides, 2011a: 174), mientras que Gewecke la coloca “entre la novela histórica y la historia novelada” (Gewecke: 154-159). Desde luego, ambas resoluciones son admisibles, pero incompletas y parciales a la vez. Aunque sea patente el esfuerzo del novelista para reconstruir los acontecimientos del 30 de mayo de 1961 y de la historia de

la República Dominicana en la Era de Trujillo, esto más bien le sirve al novelista de pretexto para tratar unos temas que van más allá de las coordenadas espacio-temporales del libro. De igual manera, sobrepasan también el ámbito político de la nación, poniendo en tela de juicio la dimensión moral de la dictadura y del pueblo que la padece —y la sustenta—:

Escribí *La fiesta del Chivo* pensando fundamentalmente en Trujillo pero también en todas las dictaduras que tienen mucho en común. Hay un común denominador en los sistemas totalitarios [...]. Quise que mi novela resumiera la experiencia del caudillo y que mostrara cómo esos hombres fuertes expropian totalmente la soberanía nacional para asumirla a título personal. Y quería tratar un tema más delicado, que era el de la responsabilidad compartida por los pueblos que padecen una dictadura, por la facilidad con que los ciudadanos se acomodan al régimen, y en muchos casos lo apuntalan y fortalecen. (Vargas Llosa, 2017: 220)

Al igual que *Conversación en La Catedral*, la novela *La fiesta del Chivo* realiza lo que Benavides, recuperando la terminología de Michel Foucault, definió un “diagnóstico de la microfísica del poder” (2011a: 175). La mirada telescópica, que irradia de los lugares del poder a los márgenes de la sociedad, resulta fundamental para entender la naturaleza del sistema dictatorial, ya que pone al descubierto unas relaciones complejas que no encajan en el esquema básico de “victimario vs. víctima”, como ha teorizado Martín (97). En su análisis acerca de los regímenes autoritarios y totalitarios, Primo Levi ponía en guardia toda sociedad sobre a la naturaleza corruptora del poder: “Piuttosto che logorare, il potere corrompe” (32)⁸⁴. A partir de esta consideración, en el libro *I sommersi e i salvati* (1986) desarrolla una problematización de la condición de las víctimas dentro del sistema concentracionario nazi, individualizando en ella una “zona di ambiguità che irradia dai regimi fondati sul terrore e sull’ossequio” (43) y que él llama la zona gris:

Dove esiste un potere esercitato da pochi, o da uno solo, contro i molti, il privilegio nasce e prolifera, anche contro il volere del potere stesso; ma è normale che il potere invece lo tolleri o lo incoraggi [...]. È una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi [...]. Quanto più è dura l’oppressione,

⁸⁴ “Más que desgastar, el poder corrompe”.

tanto piú è diffusa tra gli oppressi la disponibilità a collaborare col potere. Anche questa disponibilità è variegata da infinite sfumature e motivazioni. (29-30)⁸⁵

Por lo tanto, hay que destacar el profundo cuestionamiento moral de *La fiesta del Chivo*, como el elemento de novedad más sobresaliente de la novela:

Esta es probablemente la primera novela sobre un dictador latinoamericano que rastrea los procesos mediante los cuales un hombre fuerte envilece la dignidad y el amor propio de sus colaboradores íntimos para mantenerse en el poder; y una de las pocas novelas políticas latinoamericanas en las cuales la indignación ante los crímenes de un dictador se representa con sentimientos de culpabilidad, vergüenza y mala conciencia, tanto de parte de las víctimas como de los que cometieron crímenes y vejaciones. (Kristal, 2018: 423)

Si desde una perspectiva crítica las aproximaciones a *La fiesta del Chivo* a menudo se han centrado en la dimensión mítica, simbólica o histórica de la novela, su transcendencia como modelo narrativo entre las nuevas generaciones de escritores estriba, sin duda alguna, en el método elegido por Vargas Llosa a la hora de representar los conflictos morales ocasionados por la dictadura: la complicidad con el poder, la culpabilidad y la imposibilidad de ser inmunes a su influencia quedan retratados también en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez, Claudia Salazar Jiménez y Jorge Eduardo Benavides, y también se asoman, si bien en menor medida, en la de Edmundo Paz Soldán.

Las novelas de la primera década del nuevo milenio —inclusive *La fiesta del Chivo*— más bien consolidan algunos rasgos narrativos que acercan a Vargas Llosa a algunas tendencias recientes. En primer lugar, destaca el internacionalismo de estas ficciones que cruzan las fronteras de Perú y abarcan un abanico de lugares y personajes procedentes de cuatros continentes distintos. En segundo lugar, se nota un desplazamiento de la tensión narrativa desde el nivel formal hacia el contenido del relato ficcional. Es

⁸⁵ “Zona de ambigüedad que se propaga de los regímenes fundados en el terror y el obsequio”. “Ahí donde existe un poder ejercidos por una minoría, o por un hombre solo, contra la mayoría, el privilegio nace y prolífica, incluso contra la voluntad del propio poder: en cambio es normal que el poder lo acepte y lo impulse [...]. Es una zona gris, de márgenes borrosos, que separa y a la vez une los dos campos de los dueños y los sirvientes [...]. Cuanto más es dura la opresión, más se difunde entre los opresos la disponibilidad para colaborar con el poder. También esta disponibilidad asume infinitos matices y motivaciones”.

decir, si en la década de los sesenta las novelas de Vargas Llosa se caracterizaban por un despliegue de recursos técnicos que solicitaban al lector una colaboración activa para desentrañar los mecanismos narrativos y seguir el relato en sus múltiples niveles y desplazamientos, las novelas de esta tercera etapa optan por una linealidad discursiva que admite niveles diferentes de lectura. En este sentido, el caso más significativo está representado por la novela *Travesuras de la niña mala*, que comparte los juicios tibios — cuando no abiertamente negativos— que décadas atrás calificaron de frívola la novela *La tía Julia y el escribidor*.

En realidad, *Travesuras de la niña mala* se sustenta en un proceso de “doble codificación” más sutil —y podría decirse hermético— con respecto a *La tía Julia y el escribidor*, ya que no sólo la relación entre Ricardo Somocurcio y la “niña mala” puede plantearse como “una alegoría sobre la relación de Vargas Llosa con el Perú”, sino también porque representa

un cambio importante del pensamiento de Vargas Llosa sobre la literatura. La línea que separa la monótona existencia de la imaginación erótica en *Travesuras de la niña mala* no solamente se ha desdibujado, sino que ha desaparecido. La protagonista de la novela, la “niña mala”, es simultáneamente una presencia real para el argumento de la novela, así como una fantasía erótica y una creación literaria. Aparece y reaparece en la vida de Ricardo en las circunstancias más extraordinarias, y no puede diferenciar, como el narrador lo dice, “el mundo en que vivía de aquel en el que decía vivir”. Cada vez que reaparece en el mundo monótono de Ricardo Somocurcio lo hace como si fuera una mujer de carne y hueso, pero es también una fantasía. (Kristal, 2018: 433-434)

Sin embargo, la decisión de la “niña mala” de vivir en un mundo ficticio como única respuesta posible al trauma de la violencia sexual sufrida de pequeña resulta vana, y por tanto fracasa su intento de fuga de la realidad. Por eso, el tercer momento narrativo de Vargas Llosa es también el momento de la derrota de las fuerzas irracionales frente a la presencia concreta del mal que azota tanto la sociedad como el individuo. Por primera vez, “las compensaciones que provienen de la imaginación literaria y de la experiencia erótica resultan insuficientes” (436).

Asimismo, *El sueño del celta* marca la derrota del fanatismo. En esa novela el “iluminado” Roger Casement —según la denominación utilizada por Benavides⁸⁶— ya no fracasa simplemente en sus acciones, sino que son sus propias convicciones las que se rinden frente a una soledad demasiado real:

A diferencia del Casement histórico, convencido de sus causas hasta el final de su vida, el Casement de Vargas Llosa es un hombre con tendencias nihilistas que ha tratado de asumir causas pero que nunca pudo mantener un compromiso firme. Esto, porque le fue imposible establecer lazos con otros seres humanos que podrían haberle dado un significado a su vida. (Kristal, 2018: 449)

El mal como presencia real y la derrota de las fuerzas irracionales, sean éstas fantasías personales o sueños utópicos, son elementos esenciales a la hora de esbozar una línea narrativa en continuo desarrollo que reaparece en la última novela de Vargas Llosa, *Tiempos recios* (2019). Un año antes de la publicación de la novela Efraín Kristal concluía su estudio de la obra vargasllosiana afirmando que no era posible determinar

si el tono menor de *Cinco esquinas* y el optimismo que comparte con *El héroe discreto* sobre el papel transformativo que pueden cumplir personajes imperfectos, como Enrique Cárdenas o la Retaquita, terminarán siendo el interludio de una nueva reorientación de la obra narrativa de Mario Vargas Llosa. (466)

En este sentido, *Tiempos recios* parece confirmar la hipótesis planteada por Kristal. En efecto, si bien no alcanza la estatura literaria de sus mejores obras, la última novela de Vargas Llosa retoma los temas fundamentales⁸⁷ que motivaron las creaciones

⁸⁶ Benavides califica de “iluminados” aquellos “recalcitrantes y tozudos héroes vargasllosianos, repentinos custodios de una misión que los convierte casi siempre en esperpénticos valedores de lo imposible” (2011a: 176). Y entre ellos cabe, por supuesto, Roger Casement, puesto que “Casement parece cumplir con su destino de inconformista a contrapelo de la cordura, llevando al extremo sus creencias, activando el ingenio explosivo que guarda en lo más profundo de sí mismo, y volando por los aires él mismo” (182).

⁸⁷ No sólo los temas narrativos, sino también los personajes de *Tiempos recios* ponen en evidencia la continuidad entre esta novela y *La fiesta del Chivo*. El dictador dominicano, Rafael Trujillo, y su agente, Johnny Abbes García, reaparecen en esta novela con matices un tanto diferentes, debido también al contexto histórico tratado en *Tiempos recios*: el tirano todopoderoso de *La fiesta del Chivo* asume ahora el papel del caudillo avasallado a la voluntad de los Estados Unidos, mientras que su soldado más fiel aún no es aquel jefe del Servicio de Inteligencia Militar que aterrorizará la República Dominicana en los años siguientes. La figura de Abbes García adquiere nuevas facetas, más íntimas —como ocurre en el relato de la huida de Guatemala junto a su amante Marta Borrero Parra y en la reconstrucción ficticia de su vida después de la caída del régimen de Trujillo—, pero sobre todo destaca su papel de simple instrumento en manos del poder, como le ocurre a su propia víctima, el coronel Carlos Castillo Armas: elegido por la CIA para liderar el Golpe de Estado en Guatemala de 1954, Castillo Armas es ejecutado tras haber finalizado su función.

más significativas de su narrativa y los renueva en un proyecto muy ambicioso de aproximación al poder y a las mentiras que ensangrentaron la historia de Latinoamérica durante décadas. Resulta interesante sobre todo destacar como algunas características de *Tiempos recios* revelan el intento de Vargas Llosa de seguir evolucionando en la línea de ciertas tendencias literarias actuales.

En primer lugar, se percibe en el nivel formal de la novela, donde Vargas Llosa renuncia a las estructuras autosuficientes y equilibradas para asumir un estilo heterogéneo cuyas variaciones no se ajustan a un esquema narrativo claramente reconocible. De hecho, los desplazamientos narrativos que se registran en *Tiempos recios* no componen una totalidad ordenada ni se conforman a la alternancia regular entre dos o tres líneas narrativas como ocurre en las demás obras de Vargas Llosa. Por el contrario, en esa novela las analepsis y prolepsis parecen sucederse con una libertad mayor y sin un planteamiento narrativo predeterminado reconocible por el lector, asumiendo una perspectiva más afín a la multilinealidad del zapping que a un orden narrativo rígido típico del Vargas Llosa del pasado.

La variación principal se registra entre las diferentes posturas que asume el narrador a lo largo de la novela: a la modalidad narrativa dominante, dirigida por un narrador-divulgador que a ratos parece cumplir con los requisitos formales de la historiografía y de la no-ficción, se alternan los relatos ficticios de los “cráteres” narrativos, en donde los personajes cobran voz, autonomía y visibilidad frente a una mayor difuminación del narrador. A estos cambios, además, hay que añadir otro, quizá el más importante, y ya experimentado en *Historia de Mayta*: la conversación que tiene lugar en el epílogo entre Marta Borrero Parra y el novelista “don Mario”. Ese diálogo no sólo desenmascara la naturaleza ficticia de la novela, sino que en algunas ocasiones contradice abiertamente lo relatado —por ejemplo, “Martita” desmiente con rotundidad

la versión del asesinato de Johnny Abbes en Haití, que constituye un momento esencial de la trama—. A pesar de que esta estrategia ya había sido utilizada en *Historia de Mayta* para desvelar la naturaleza ficticia de la novela y a la vez establecer un diálogo continuo entre realidad y ficción —o más bien, entre verdad y mentira—, en *Tiempos recios* la misma relación se da también en lo narrado. La historia, supuestamente real, de Guatemala y de buena parte de Latinoamérica es el producto de una mentira: “La propaganda había impuesto una afable ficción sobre la realidad y era sobre ella que los impreparados periodistas norteamericanos escribían sus crónicas, la gran mayoría de ellos sin advertir que eran los muñecos de un titiritero genial” (Vargas Llosa, 2019b: 28).

El “diagnóstico global del subcontinente” (Sanz Villanueva) propuesto por Vargas Llosa da una versión muy diferente a las novelas anteriores, ahora todo fanatismo primero se rinde a la propaganda, convertida “en la principal arma política, social y económica del siglo XX” (Vargas Llosa, 2019b: 15) por personajes tan cínicos como Edward L. Bernays; y luego brota con vigor inesperado de las cenizas dejadas por esa maquinaria de persuasión masiva que había causado la intervención norteamericana en Guatemala:

Hechas las sumas y las restas, la intervención norteamericana en Guatemala retrasó decenas de años la democratización del continente y costó millares de muertos, pues contribuyó a popularizar el mito de la revolución armada y el socialismo en toda América Latina. (Vargas Llosa, 2019b: 351)

Por primera vez Vargas Llosa reconoce la responsabilidad de Estados Unidos y del capital privado americano “por la germinación en la región de las formas más radicales de autoritarismo de izquierda, incluido el comunismo cubano”, pero sobre todo despoja el mal de toda grandeza ideológica, como señala Gustavo Faverón:

El protagonista real, en toda su miseria, en toda su pequeñez, es la incomprensible pero innegable realidad de que el mal, el odio, el crimen, el horror y el genocidio tengan orígenes tan nimios y banales: es la bajeza de la política y la crueldad que posee, como un íncubo que tentara hasta el último agujero de las almas y los cuerpos más débiles, al elenco de monstruos y espantajos que escenifican la estafalaria tragedia de la avaricia, el lado más turbio del capital: la explotación (Faverón Patriau, 2020).

A pesar de que sus convicciones políticas no hayan cambiado, opta por relatar, no sin cierta compasión, la derrota de los ideales frente a la realidad escurridiza y pragmática de las modernas sociedades mediáticas. Como afirma Bernays, en la novela “los soñadores suelen ser peligrosos”, y por eso el presidente democrático y reformista Juan José Arévalo y su sucesor Jacobo Arbenz Guzmán debían ser derrocados por una mentira, quizá ingeniosa y banal a la vez, pero tan eficaz como para volverse realidad “mediante la prensa, la radio y la televisión, la fuente principal que informa y orienta a los ciudadanos tanto en un país libre como en un país esclavo” (Vargas Llosa 2019b: 22,25). Quizá sea esta mentira mediática la cara verdadera y temible del poder hoy en día, como también sugiere el escritor venezolano Alberto Barrera Tyszka, en su novela *Patria o muerte*, relatando la vida de su país durante los últimos días del gobierno de Hugo Chávez: “¿Cuánto de la vida reciente del país había transcurrido en la televisión?, se preguntó. ¿Era acaso posible separar la historia y la televisión? Bastaba pulsar un botón para encender o apagar la realidad, o aquello que algunos pensaban que era la realidad” (155). En este sentido, la indagación literaria de Vargas Llosa parece ajustarse una vez más a la actualidad y también, en cierta medida, a ciertas inquietudes de los escritores más jóvenes.

4. JORGE EDUARDO BENAVIDES

4.1. DE HEREDERO DE VARGAS LLOSA A ESCRITOR MIGRANTE

Tanto por razones biográficas como literarias, la crítica de inmediato encauzó la obra de Jorge Eduardo Benavides en la huella narrativa trazada por Vargas Llosa dentro del panorama novelístico peruano. Al poco tiempo de publicarse su primera novela, Ignacio Echevarría afirmaba: “Benavides está condenado a cargar con el sambenito de la comparación con Vargas Llosa (es arequipeño, como él, y comparte incluso un remoto parecido físico). Está claro, sin embargo, que no pretende eludirlo” (2007: 74). Tal como lo había planteado Echevarría, durante la primera década en que se dio a conocer la obra de Benavides el discurso crítico nunca desatendió este paralelismo y fue el propio Benavides quién lo avaló en varias entrevistas:

Para mí Vargas Llosa más que una influencia ha sido un taller de literatura. Es decir, como para muchos escritores peruanos e hispanoamericanos me ayudó a entender que se puede hacer de la literatura un oficio, que hay que trabajar con disciplina y rigor. Pero en cuanto las técnicas, ha sido lo que me permitió hacer talleres sobre su obra, y por eso el paso siguiente era indagar sobre las técnicas que él había propuesto cuando leyó a Faulkner o a John Dos Passos, que es lo que hacemos todos los escritores en algún momento. (2013b)

Como podrá comprobarse, la comparación entre las novelas de los dos arequipeños es muy reveladora de una transcendencia de los modelos novelísticos de Vargas Llosa que afecta tanto la técnica narrativa de Benavides como el tratamiento y la organización de un magma temático en constante ebullición entre la experiencia privada y la historia política de su país. Sin embargo, una confrontación semejante alrededor del concepto de

literatura y del oficio del escritor no resulta menos interesante, ya que delata la influencia vargasllosiana, o por lo menos cierta afinidad entre los dos, en la interpretación teórica del fenómeno literario, y, a la vez, marca claramente el hiato intergeneracional en la diferente significación del rol social del escritor. Benavides no sólo comparte con Vargas Llosa la idea de una vocación inevitable e “indesmayable que funciona día y noche”, que se mide en la entrega total al oficio de escribir, es decir “por la capacidad que tenemos de sortear las mil adversidades que se nos presentan en el camino” (2018d: 26-27), sino también reaviva algunos planteamientos de la teoría de los “demonios personales” y de la novela “autosuficiente” que imita la vida real. Así, por ejemplo, al eludir toda definición simbólica para explicar su concepto de literatura, Benavides sortea las controversias sobre el origen demoniaco e irracional de los temas tratados por el escritor, pero su concepción de literatura sigue muy de cerca la de su paisano:

No elige del todo los temas de los que escribe sino que los rescata de sus vivencias más profundas, de sus fobias, filias, sueños, deseos y abjuraciones más íntimas, de toda esa malla compleja y algo caótica que conforma lo que al escritor le toca vivir de manera intensa y que por lo tanto forma parte de su existencia. Así, pienso que escribir ficción es casi siempre una manera de explicarse el mundo, de darle una suerte de coherencia bizarra a todo aquello que le afecta o le afectó en algún momento. (2008b: 35)

Si por Vargas Llosa la vocación del novelista era comparable a una solitaria que se alimenta de la vida del escritor, Benavides recurre a la dimensión limítrofe de la enfermedad, puesto que según él “la del novelista es probablemente la única forma de esquizofrenia cuya naturaleza es vocacional” (2018d: 30). Asimismo, concibe la novela a partir de los mismos principios de autonomía y verosimilitud evocados por Vargas Llosa: el escritor siente

que se sumerge en ese otro mundo que está creando, que este no es sólo una argamasa de cartón piedra confeccionada toscamente, sino un mundo real, con sus propias leyes, insubordinado del mundo donde se mueve el escritor pero nutrido por este, aceitado por una estricta coherencia interna que permite establecer el principio de verosimilitud que requiere toda ficción. (29)

A pesar de estas resonancias de matiz vargasllosiano en las palabras de Benavides, la postura de éste se vuelve mucho más desilusionada con respecto a la imagen del escritor rebelde y de una literatura revolucionaria y comprometida que Vargas Llosa postulaba en el famoso discurso “La literatura es fuego”. De hecho, al recordar la que en un primer momento le pareció una *boutade* del escritor español Juan Manuel de Prada, Benavides retrata la profesión del novelista de manera casi opuesta a su antecesor, pasando por alto todo arrebatado de rebeldía y destacando más bien las amarguras del oficio:

Cada vez que se me acerca un joven a preguntarme qué consejo le puedo dar para su carrera recién estrenada, la respuesta sería, con algunos matices, la misma que dio el escritor español: “déjalo, anda, déjalo ya, y ahórrate amarguras”. Porque solemos confundir ilusión con vocación y esta con oficio. (2018d: 25)

Aunque pueda ser defectuosa la imagen del escritor que se desprende de estas palabras, no deja de ser llamativa por la influencia que ejercen los mecanismos del mercado editorial sobre la actitud de los novelistas en la actualidad, y que Benavides acaba aclarando en seguida:

Hoy en día existe una tremenda, abrumadora facilidad para publicar, prácticamente *cualquier cosa*, en papel o digitalmente, en un blog o a través de una editorial espuria, en una editorial de prestigio o de *bestsellers*. Pero ese alivio que se presupone que experimenta el escritor ante la irrestricta posibilidad de ver su novela publicada trae un amargo contrapeso. La volatilidad actual del mundo editorial, el desconcierto que generan las nuevas tecnologías en el mundo hasta ahora incólume del papel, hacen cada vez más remotas las posibilidades de que el escritor pueda ya no vivir de lo que escribe sino ganar un magro complemento. (27-28)

Aquí, como en las reflexiones de otros autores ya mencionados, se advierte toda la incertidumbre del escritor frente a la hegemonía del mercado y a la sacudida tecnológica acarreada al mundo del libro. El compromiso intelectual del novelista no es lo único que aparece entibiado hoy en día: no sólo la literatura ha dejado de ser fuego, sino que “salvo para un puñado de afortunados, la literatura no es un buen negocio” (28).

Si analizar algunas reflexiones de Benavides acerca de la vocación literaria ofrece una muestra inmediata de un desajuste entre la repercusión que puede haber tenido el

planteamiento teórico de Vargas Llosa en las convicciones íntimas de su compaisano y el efecto perturbador desencadenado por el contexto del mercado editorial actual, de igual manera son muy significativas algunas observaciones de Benavides acerca de la insoslayable herencia del escritor del *boom*. Entrevistado por Raúl Tola, describe un contexto peruano poblado de aspirantes escritores muy diferente con respecto al panorama cultural de los años 50 y 60 evocado por Vargas Llosa, quien se crio en un entorno social que miraba con desconfianza y desdén la vocación literaria. En aquel entonces, escribir no era de ninguna manera una profesión, más bien se percibía como la afición de un extraviado, mientras que la reputación de la figura del novelista en los años 80 y 90 presenta matices casi opuestos a los que Vargas Llosa perfilaba en sus memorias. Benavides habla de una juventud que ya no está ilusionada por el oficio literario, sino por el éxito literario. Sin embargo, si el éxito comercial se vuelve el único parámetro para clasificar un escritor entonces en el caso peruano Vargas Llosa asume una centralidad excepcional debido a la escasez de referentes literarios alternativos:

Yo creo que nadie se lo tomaba muy en serio. Todo el mundo quería ser escritor, pero todo el mundo quería ser Vargas Llosa. En España, tú puedes ser escritor, o querer ser escritor, y tienes muchos modelos de escritores a los que les va bien, pero en Perú teníamos dos y medio que eran Alfredo Bryce, Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro. Digo “medio” porque a Ribeyro le iba bien muy a su pesar. La veleidad de los escritores de mi generación, por lo menos, consistía en pensar: “Cuando escriba la novela, me coge Carmen Balcells y me vuelve Vargas Llosa, pero más rápido”. Era muy veleidoso en ese sentido, pero yo creo que conocía a pocos escritores que de verdad quisieran serlo. (2018e: 196)

En primer lugar, esta consideración de Benavides revela en las ilusiones de su generación un desvío de la vocación literaria que, al otorgar al prestigio literario un valor ante todo económico, retrata a la vez aquella complicidad peculiar del *boom* entre innovación literaria y sistema mercadotécnico, y, por ende, la equivocación general acerca del significado verdadero de ese fenómeno. En segundo lugar, y más importante con respecto al tema aquí tratado, destaca con fuerza el halo centralizador de Vargas Llosa

como modelo literario principal, respaldado también por un eco mediático muy superior —por muchas razones— al alcanzado por Bryce Echenique y Ribeyro. La referencia constante al escritor arequipeño como modelo literario entre los jóvenes de finales del siglo pasado apunta al mismo dominio forzoso y al mismo condicionamiento editorial que señalaban Iván Thays y Claudia Salazar Jiménez con respecto al papel asumido por Vargas Llosa en el ámbito literario peruano.

Si bien es cierto que Benavides nunca negó las deudas de sus primeras novelas con la narrativa de Vargas Llosa, también hay que ponderar algunas afirmaciones más recientes, en las que Benavides manifiesta un cierto agobio por la insistencia de críticos y lectores en seguir comparando sus obras con las de aquel. Interrogado sobre la eventualidad de identificar en la novela *Travesuras de la niña mala* el modelo literario que subyace en el planteamiento general de su novela *Un asunto personal*, Benavides contesta lo siguiente:

No es malicioso, pero es bastante simple. Es una historia de amor y hay ciudades, pero la literatura está llena de viajes, de amores. Yo creo que hay una lectura muy simple de entender cada una de mis novelas con un referente. Lo mismo que *Un millón de soles*, no tiene nada que ver con *La fiesta del Chivo*. Entonces, el día que escriba una novela en la que haya un poco de césped dirán que el modelo es *La casa verde*... (2013b)

La ironía en la respuesta de Benavides delata un principio de agotamiento al que ya apuntaba, desde los comienzos, el comentario de Echevarría acerca de la “condena” a cargar con el lastre de la comparación con la obra de Vargas Llosa, aún más perentoria por haberla aceptado en un primer momento. Asimismo, también el poeta ecuatoriano Álex Lima menciona las “fastidiosas e inevitables comparaciones” (45) entre los dos novelistas arequipeños, confirmando una vez más el tono enojado que conlleva esa lectura hoy en día.

El haberse detenido en el punto de inflexión que se desprende de las palabras de Benavides acerca de su relación con la obra de Vargas Llosa no debe ser leído como un

intento de interpretar la evolución temática y técnica de la trayectoria narrativa de Benavides bajo el impulso de alejarse de la herencia vargasllosiana. Más bien, la consideración anterior sugiere una analogía inmediata con la hegemonía controvertida del realismo mágico y de García Márquez en la recepción internacional de la literatura hispanoamericana. La actitud de rechazo frontal hacia cierta tradición por parte de los escritores actuales latinoamericanos con respecto a la obra de García Márquez se asemeja bastante a la de los novelistas peruanos en relación con Vargas Llosa. Y si es cierto que tal dinámica no puede prescindir de la estrecha correlación que durante el *boom* respaldó la calidad literaria con el éxito comercial y mediático de sus autores, también hay que insistir en las razones perjudiciales y extraliterarias que desencadenan primero la sobreexposición de un autor y, en consecuencia, el rechazo casi inevitable de sus sucesores. De hecho, tal como ya se ha evidenciado anteriormente, la hegemonía del modelo magicorrealista, que daría lugar a distanciamientos explícitos en las generaciones posteriores, se produjo en buena medida por el prejuicio occidental y reduccionista de que América Latina fuese únicamente la patria exótica y primitiva relatada por García Márquez. Asimismo, en el Perú la trascendencia de Vargas Llosa puede verse afectada por su propia preponderancia en el contexto nacional: la sobreexposición mediática de Vargas Llosa y la referencia constante a su estilo narrativo, a expensas de otros modelos muy valiosos, como son los casos de Arguedas, Bryce Echenique, Ribeyro, Miguel Gutiérrez u Óscar Colchado, podría motivar una reacción contraria, en absoluto ajena a la ya comprobada resaca del *boom*.

Llevada a cabo la necesaria contextualización de la postura de Jorge Eduardo Benavides respecto al eje temático del presente estudio, haremos ahora un recorrido de su trayectoria literaria antes de abordar el análisis específico de su trilogía política, donde se desarrolla el diálogo intergeneracional con Vargas Llosa.

El guiño de Echevarría a los orígenes arequipeños de Benavides acerca la biografía de éste a la de Vargas Llosa, pero su posterior mudanza a Tenerife —y luego a Madrid— debería más bien identificar el novelista de *Los años inútiles* con una generación de escritores peruanos que, como Fernando Iwasaki, Santiago Roncagliolo y el propio Benavides, se trasladaron a España durante la década del 90 para escapar a la situación precaria de un Perú convulsionado por el terrorismo y la hiperinflación. Si bien nacido en la “Ciudad Blanca” en 1964, Benavides transcurre gran parte de su infancia y adolescencia en la capital, estudia primero en la Universidad de Lima y luego cursa en la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Garcilaso de la Vega. Debido a la condición social y política en la que sigue el Perú en los noventa, decide mudarse a España en 1991, para instalarse en Santa Cruz de Tenerife. En varias ocasiones, Benavides contó cómo durante los últimos años en Lima y la estancia en las Islas Canarias se desarrolló su aprendizaje de novelista, mientras se sustentaba con trabajos precarios de toda índole: taxista, cuidador de niños, periodista en la radio y en pequeñas revistas, y hasta trabajó “en la construcción, lavando platos, limpiando cristales de las tiendas por mi cuenta mientras trataba de armar los talleres” (2018e: 198), cuya realización, tanto en Lima como en Tenerife y Madrid, le acompañó lo largo de su afirmación internacional como novelista. Fue precisamente la publicación de su primera novela, *Los años inútiles*, el hecho que animó a Benavides en 2002 a mudarse a la capital española, motivado tanto por la intensa actividad cultural que ofrece la ciudad como por la cercanía con su editorial, Alfaguara⁸⁸.

Antes de instalarse en España, Benavides publica su primer libro, *Cuentario y otros relatos* (1989), que el propio autor juzga como “muy apresurado”, sobre todo en

⁸⁸ Para profundizar los datos biográficos del autor se señalan las siguientes referencias: E. Valero Juan, “El autor: apunte biobibliográfico”, disponible en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2011); C. Ferreira, G. T. Saxton-Ruiz (eds.), *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides* (Lima, Universidad Ricardo Palma, 2018).

comparación con la “ilusión” y el trabajo agotador que supuso la escritura de su primera novela: “Creo que nunca he trabajado tanto” (2018e: 198-199). La etapa canaria será una época intensa dentro de la producción literaria de Benavides: allí escribe *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*, las dos novelas que, junto a *Un millón de soles*, conforman la trilogía política que se analizará a continuación; pero se remontan al mismo periodo también las primeras redacciones de los cuentos reunidos en *La noche de Morgana* (2005) y la novela ganadora del XII Premio Julio Ramón Ribeyro, *La paz de los vencidos* (2009), ambos publicados por Alfaguara.

En los relatos de *La noche de Morgana*, escritos entre 1991 y 2000 en Tenerife, dentro de la heterogeneidad que los caracteriza se pueden destacar dos tendencias predominantes y opuestas entre sí: por un lado, destacan los cuentos “Tigre”, “Deditos” y “El Ekeko”, que, al estar “anclados en la parcela fantástica tanto en estructura y en manejo del lenguaje” (Ruiz-Ortega), testimonian por parte del autor la exploración de un territorio literario inusual en su novelística; en cambio, “A micrófono abierto”, “La noche de Morgana” y “Señas particulares, ninguna” marcan una clara continuidad entre estos y su trilogía política⁸⁹. Con la sola excepción de “El Ekeko”, cuyo parentesco con el “Chac Mool” de Carlos Fuentes salta a la vista⁹⁰, el registro fantástico asumido por Benavides en su narrativa breve “recoge el legado cortazariano” (Ruiz-Ortega), según admite el propio autor: “Han sido 10 años de *ajuste de cuentos* y me han salido muy acordes con la

⁸⁹ Esta esquematización, por supuesto, no agota las posibilidades narrativas exploradas por Benavides en el libro, ya que, por ejemplo, un cuento tan notable como “El Ulysses de Joyce” queda al margen de ambos hitos narrativos aquí propuestos. La historia de Noriega, heredero literario del Bartleby de Herman Melville, se enmarca más bien en la experiencia metaliteraria, pese a la implícita negación del lenguaje que lleva a cabo el personaje para plasmar “su gran obra. El plan era admirablemente sencillo [...]: no decir nada. Si hasta ahora se había preocupado por redactar de manera convincente y asépticas sus informes, desde hoy procuraría que éstos no contuvieran en sí nada más que el andamiaje abstracto de las palabras” (Benavides, 2005a: 164).

⁹⁰ Como ha señalado Eva Valero, “Es así como vemos que la estatuilla, al igual que la de Fuentes, es el motivo a través del cual se introduce lo fantástico en el relato, como mecanismo para construir la trama desde la que se está leyendo el presente del Perú en relación con su historia de sincretismo y de choque de culturas” (2018: 176).

tradición hispanoamericana, muy cortazarianos [...]. Yo me considero más heredero de Cortázar” (Ruiz Mantilla, 2005). En cambio, en los cuentos de matiz político el autor no sólo vuelve a la escritura realista de sus novelas, sino que comparte con éstas varios temas y personajes. Por ejemplo, aparece en “A micrófono abierto” Rolando Fonseca, cuya carrera periodística se desarrolla a lo largo de la trilogía política de Benavides y sufre aquí la censura impuesta por el gobierno recién elegido de Fujimori. Pero es sobre todo en el cuento “La noche de Morgana” donde el autor recrea la misma atmósfera sombría de la Lima de sus primeras novelas, una ciudad aún más sombría en el relato debido a la deshumanización de un silencio que vacía las calles y las plazas de la capital aprisionada por el miedo:

La de Morgana es la noche de la búsqueda de la casa, la familia, la humanidad en una urbe literalmente borrada, convertida en desierto aterrador. La realidad retratada ya no es la del hastío existencial en el seno de la ciudad moderna que fue objetivo de Ribeyro, sino la del horror ante una situación histórica que alcanzó su grado máximo de desesperanza en las últimas décadas del siglo XX. (Valero Juan, 2018: 182)

La “rutina del miedo” (Benavides, 2005a: 116) que abarca la ciudad y crece “como un tumor en el país” (108), es el espectro de la violencia que alcanza su grado máximo durante los primeros años de la presidencia de Fujimori, época en la que se ubica este relato, pero que está presente también en *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*, dos novelas que transcurren en la época del gobierno de Alan García. A pesar de ser un cuento de terror, “La noche de Morgana” produce una impresión de angustia que en esencia procede de una descripción casi palpable de la ciudad en la que vivió Benavides y que ha terminado por “fagocitar” todo tipo de recuerdo limeño en el autor: “la Lima que yo viví fue una Lima brutal: fue la Lima de Sendero Luminoso, de la dictadura, de un pequeño tiempo de democracia. La Lima de colas, de coches bombas, no es una Lima que se recuerde con gratitud. Yo no la recuerdo así” (Benavides, 2018e: 194).

A partir del libro *La paz de los vencidos*, Benavides se aleja de la novela política e incursiona en géneros y formas narrativas diferentes, desde la “épica de lo cotidiano” —así llamada por Antonio Ubero (5)⁹¹— del diario íntimo hasta la novela histórica, pasando por el *thriller* y el *folletín*. A lo largo de esta segunda etapa narrativa se acentúa esa “mirada transatlántica” (Ferreira: 91) que caracteriza la “escritura migrante” de Benavides, siempre en vilo entre la nostalgia por esa “Lima que de tan lejana ya ni siquiera me es natal” (Benavides, 2009: 185) y el apego creciente a su nueva residencia en España. Esto se percibe claramente en las novelas *El enigma del convento* (2014) y *El collar de los Balbases* (2018), en las que no faltan referencias a la situación política de ambos países⁹².

Finalmente, hay que señalar cómo las referencias, los guiños y los recursos paródicos en relación con el asunto de la herencia del *boom* aparezcan también en la obra de Benavides, en especial en las novelas *Un asunto sentimental* (2012) y *El asesinato de Laura Olivo* (2018). El protagonista de *Un asunto sentimental*, el escritor Jorge Benavides, es una parodia de sí mismo; intenta avanzar con una trabajosa novela sobre el dictador Velasco y tiene conferencias “para hablar de la influencia de Vargas Llosa en la nueva narrativa hispanoamericana y en mis novelas en particular” (2012: 68). Además, se introducen aquí dos personajes que protagonizarán el libro posterior, *El asesinato de*

⁹¹ En esta novela breve se percibe con claridad el legado de Ribeyro en la narrativa de Benavides, legado que por otra parte ha sido señalado por el autor: “Ribeyro no sólo resistió aferrado a su estilo pulcro, inteligente y de una sobriedad inusual, sino que ha ido ganando raigambre, respeto y reconocimiento entre los aficionados y los cultores del relato breve” (Benavides, 2011b).

⁹² En *El enigma del convento* la historia colonial de Perú se representa como un punto de inflexión imprescindible para entender tanto la relación entre los dos países como las desigualdades sociales de la sociedad peruana actual: “¿Cómo se hace un país así, Lasarte? La diferencia entre los señores, aristócratas y terratenientes, la mayoría de ellos blancos españoles o muy tenuemente mestizos, y estos indios oscuros y pequeños era abismal. Unos eran los dueños y los otros, poco menos que animales de carga, sin ningún derecho salvo a morir reventados en minas y campos... Y tú que pensabas que no habías visto nada peor que las minas y los campos españoles, Lasarte. Por eso mismo, intentó explicarle confusamente a Charo cuando se despedía de ella, era necesario construir una sociedad mejor, pues el Imperio español estaba perdiendo el ritmo de los tiempos y de seguir así pronto devendría en una nación fraccionada, rota, incapaz de entenderse a ambos lados del vasto océano que separaba a quienes eran hermanos” (Benavides 2015a: 436).

Laura Olivo (2018): el novelista Albert Cremades y “su agente, Laura Olivo, una mujer algo tosca y prepotente, con una capacidad asombrosa para mostrar los dientes” (Benavides, 2012: 195), cuya parodia apunta a la Carmen Balcells del *boom* por ser definida la “celosa mamá gallina de su polluelo máspreciado” (2012: 198). De manera similar, en la otra novela, se puede notar la referencia al único libro de los escritores del *boom* leído por el detective Apolinario Larrazabal, y que “le dejó una sensación abrumadora de tropical sensualidad, de desmesura y grandilocuencia que lo tuvo varios días exhausto y desorientado. *El Patriarca del Otoño*, se llamaba aquella novela, si mal no recordaba” (2018a: 163). Lo mismo ocurre con la caracterización del autor Marcelo Chiriboga⁹³, escritor comprometido con la causa revolucionaria hasta su perdición típica del escritor pasional y *maudit*, en una época en la que “ya nadie creía en las revoluciones ni mucho menos en las guerrillas” (2018a: 249), lo anacrónico de su literatura “solo para exquisitos” ya que “el tiempo de las novelas complejas había pasado” (2018a: 245). A raíz de estas observaciones, no parece casual que en *Un asunto sentimental* aparezca una referencia fugaz a David Reissig mientras “velaba por los derechos de *Berkeley*, la novela de un hermano suyo muerto hacía tiempo” (2012: 201): esta referencia al tío de Pedro Zabalaga, hijo del autor Pedro Reissig y protagonista de la novela *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán, inserta el relato en un territorio literario, compartido por medio de la intertextualidad, en el que la confrontación de los escritores de entresiglos con la herencia del *boom* y los cambios que han afectado al campo literario latinoamericano son un tema narrativo aún presente.

⁹³ El destacado escritor ecuatoriano, personaje creado originalmente por José Donoso en *El jardín de al lado* (1981) y retomado por Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato* (1987), es considerado imaginariamente como uno de los miembros más representativos del *boom* por su novela *La línea imaginaria* y su militancia política.

4.2. LAS TÉCNICAS NARRATIVAS DE VARGAS LLOSA EN LA OBRA DE JORGE EDUARDO BENAVIDES: UNA TRILOGÍA POLÍTICA PARA ENTENDER LA HISTORIA PERUANA RECIENTE

La historia política reciente del Perú ha sido un eje temático muy prolífico en la literatura del país a lo largo de las últimas décadas, y hasta pareció saturar la oferta editorial como consecuencia del interés que inevitablemente despertaba el conflicto armado interno en las conciencias de escritores y lectores, también a nivel internacional. Dentro de ese panorama Jorge Eduardo Benavides trazó uno de los frescos más abarcadores de la evolución sociopolítica que llevó el Perú hacia la dictadura de Fujimori, con cuya huida al extranjero se cerraría el milenio y se restauraría la democracia en el 2000, no sin dificultades y atropellos judiciales en los años siguientes. Para alcanzar tal resultado, el escritor arequipeño sumó tres novelas, publicadas en un periodo de tan sólo cinco años, cuya continuidad temática las definió como una “trilogía política” a pesar de que esto nunca fue el proyecto del autor. En efecto, en varias ocasiones Benavides comentó el origen no planeado de la trilogía, empezando por la fortuita realización de las primeras dos novelas a partir de un único propósito narrativo:

Quando escribí *Los años inútiles*, la dejé a la mitad, o bueno, en cien o doscientas páginas. Dije, “No, esto no va, no funciona. Entonces voy a escribir la novela, pero de otra manera”. Luego empecé a escribir *El año que rompí contigo*, sin saber que se iba a llamar así, era otra versión de *Los años inútiles*. Y cuando ya tenía muy avanzada la novela, dije “No, no, tengo que volver a esa otra versión, a la primera versión”. Por lo tanto, se hicieron paralelamente aunque ocupaban distintos tiempos, ligeramente distintos tiempos. [...] Pero en el fondo, *El año que rompí contigo* es como una variante de *Los años inútiles*. [...] Vamos a hacer una novela que cuente lo mismo, pero con otra cara, con otro nombre, con otro lenguaje y con otros personajes⁹⁴. (2018e: 202-203)

Esos tiempos “ligeramente distintos” a los que alude Benavides se instalan entre la segunda mitad de los años ochenta y comienzos de los 90: tras las elecciones que acaban con el mandato de gobierno de Alan García y otorgan el poder a Alberto Fujimori, las

⁹⁴ El primer título de la novela *El año que rompí contigo* era *El rincón de los pajaros caídos*, en alusión a un bar situado en frente de la Universidad Garcilaso de Lima.

contingencias sociales de esa época se caracterizaron por cierta continuidad hasta el “autogolpe” de Estado proclamado por Fujimori el 5 de abril de 1992. Tal homogeneidad entre las dos etapas históricas tratadas en las dos primeras novelas de Benavides, evidente sobre todo desde la perspectiva de la vida cotidiana que llevan los personajes, es el lazo de unión que imbrica ambos libros con el contexto político. Además, si hay que destacar la concatenación de las experiencias colectivas que sacuden el país en esos años, Benavides no pasa por alto la actitud de complicidad de los ciudadanos frente a la coyuntura histórica y política que se estaba viviendo en el Perú. Todas estas consideraciones constituyen los cimientos temáticos de *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*, como la posible historia de un Perú que “más que un país, [...] era un naufragio, un montón de maderas y detritus flotando a la deriva en un océano de escepticismo y desesperanza” (Benavides, 2005b: 154). Así Benavides describe el contexto social y político del que decidió de escapar, mudándose a España:

Pues bien, acabado el gobierno de Belaúnde Terry, que funcionó con altibajos y críticas muy duras para una labor de transición democrática, el siguiente gobierno, el de Alan García, pulverizó esas esperanzas una vez ganadas las elecciones de 1985, y su mandato demagógico, errático y nefasto elevó la hiperinflación hasta cerca del 7000 por 100, hizo astillas el incipiente tejido empresarial, alentó el nepotismo y la corrupción, desapareció la clase media del país, y nos aisló de la comunidad internacional al negarse a pagar la deuda externa, haciendo flamear la bandera del nacionalismo y azuzando los demonios de la conspiración internacional de los ricos, lanzando así al país hacia una peligrosa espiral de patrioterismo exaltado y vocinglero.

Por si fuera poco, Sendero Luminoso y posteriormente el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru —facción guerrillera escindida del ala de la izquierda radical aprista—, como las oscuras flores crecidas en ese jardín de desdichas e incertidumbre, hicieron eclosión y alfombraron Perú de cadáveres, de destrucción y de una terrible sangría económica que dejó exhausto al país al finalizar el gobierno de Alan García. (Benavides, 2005b: 154)

Con todo lo nefasto que fue el gobierno de Alan García, fue un gobierno democrático, joven e imperfecto. El de Fujimori no fue un gobierno democrático, o mejor dicho dejó de serlo casi de inmediato: más que su cauce natural buscó su cloaca natural. No fue una dictadura en el sentido estricto de la palabra, sino algo peor, algo que yo creo que bien podría llamarse “autocracia plebiscitaria” y que es el gobierno despótico, corrupto y miserable que funciona con anuencia del propio pueblo. Más o menos como Chávez en Venezuela. De manera que los peruanos no fuimos víctimas sino cómplices de esa corrupción, de esa miseria moral y de esa abyección que envenenó nuestra sociedad durante la década terrible en que nos vimos reflejados en el espejo fujimorista. Una vergüenza. (Benavides, 2003a)

Así, al indagar sobre las razones que condenaron al Perú a padecer esa “década terrible” y al preguntarse “¿de dónde viene esto?” (2018e: 206), surgió la idea de la trilogía, cuando Benavides apunta al Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada presidido por el general Juan Velasco Alvarado como el origen del desplome político peruano:

Resultaba así casi inevitable acercarse a ese origen, a ese punto de inflexión que significó el golpe de estado del general Juan Velasco a fines de los años sesenta, y que dejó al país en manos de unos militares que sentaron las bases para lo que ocurrió después: el populismo, la demagogia y la obcecación mesiánica que tanto le ha costado a mi país. (2008b: 36)

A partir de esta aproximación al contexto histórico de la trilogía política, es posible trazar un primer lazo entre la obra de Benavides y aquella de Vargas Llosa, puesto que las dos no sólo marcan una continuidad cronológica dentro de un mismo tema, sino que se enfrentan a desafíos y condiciones de escritura muy parecidos. A la vez que Benavides se reprocha en algún momento no haber logrado “una voz propia” en su primera novela, que hasta define como “excesivamente deudora de Vargas Llosa”, también alega a las razones de esa afinidad la “conurrencia del desencanto sociopolítico de lo que él cuenta de Odría con respecto a lo que para nosotros era el gobierno de Alan García” (Benavides, 2018e: 200-201). Sin embargo, esta conexión entre *Conversación en La Catedral* y las primeras novelas de Benavides necesita de una aclaración, ya que la postura de éste y la de Vargas Llosa acaban siendo muy parecidas aunque broten de presupuestos bastante diferentes. En el caso del escritor del *boom*, en efecto, la representación narrativa del contexto sociopolítico procedía del compromiso asumido por el novelista conforme a su propia voluntad de rebelde enfrentándose al poder. Por el contrario, Benavides rechaza la vocación comprometida y asume la politización de su narrativa como algo inevitable — al igual que Juan Gabriel Vásquez— y, sobre todo, socialmente inútil:

Para mi generación era imposible no escribir politizadamente. Tenías que hacer un gran esfuerzo para escribir algo en el Perú que no tuviera que ver con la política. Yo lo he hablado con Juan Gabriel Vásquez, a él le pasa más o menos lo mismo con Colombia. Él no puede dejar de lado el componente político colombiano como eje temático.

[...] Yo tengo la sensación de que cuando escribí *Los años inútiles*, escribía visceralmente y desde la indignación. Nunca pensé que esto sirviera para nada. Esto era como un arrebato. Pensaba, “Yo tengo que contar esto, tengo que novelar esto”. Era casi como una terapia. (Benavides, 2018e: 200-201)

Así que después de varias décadas, aunque sigan escribiendo desde la indignación, los novelistas denuncian los estragos de la política con una actitud más próxima a la resignación que a la rebeldía. Además, esto desencadena una dinámica semejante con respecto a la neutralidad del relato: mientras Vargas Llosa perseguía la objetividad a través de la técnica por razones atinentes a su propia teoría de la autonomía y neutralidad de la novela, Benavides busca por los mismos medios alcanzar la imparcialidad de su propio desencanto político. Si se comparan las afirmaciones de ambos novelistas, las diferentes posturas con las que asumen el desafío de escribir una novela política desde la “coetaneidad” chocan entre sí. Por un lado, Vargas Llosa asume la difícil tarea de la neutralidad a través de mucho esfuerzo para no tomar partido en los acontecimientos:

Si no hay coetaneidad, entonces no existe esa pasionalidad, esa excitabilidad que el tema político inmediato inspira al lector. Es por ello que la novela de tema político, sobre todo contemporáneo, es una de las más difíciles de escribir [...]. Lo experimenté cuando escribí *Conversación en La Catedral*. Me costó un enorme, monstruoso trabajo obrar con entera libertad. Yo tendía, con muchísima mayor fuerza que sobre el material de todo lo anterior que he escrito, a opinar, a tomar parte a favor o en contra. Y no es que crea que el escritor no opina; el escritor siempre opina, pero sus opiniones están siempre desfiguradas, enmascaradas bajo una apariencia de objetividad, a través de una técnica, de un procedimiento. Y en el caso de la materia política, es mucho más difícil enmascararlas, disimularlas, revestirlas de objetividad y de neutralidad. (Cano Gaviria: 70-71)

El esfuerzo tenaz para no tomar partido durante la escritura de la novela lucha con una voluntad personal de participación e intervención que en el caso de Vargas Llosa se fortaleció tanto en las décadas sucesivas como para determinar su candidatura presidencial en las elecciones de 1990. Pese a su cambio de ideología política, Vargas Llosa mantuvo siempre esa inclinación a participar de la vida política, no sólo peruana, determinando en su escritura una neutralidad forzada.

En cambio, Benavides se muestra reacio a alinearse con cualquier ideología y a todo tipo de compromiso que no sea literario. Esto, por supuesto, no se debe a su alejamiento del Perú sino a un rechazo rotundo no sólo de los gobernantes de su país, sino de todo un sistema sociopolítico excesivamente polarizado:

Seguimos expiando esa culpa de no haber encontrado el valor del civismo y las responsabilidades que este entraña. Seguimos lastrados por las sombras del golpe, del autogolpe, del populismo y las ganas tremendas de echarle la culpa al otro: desde el FMI hasta el vecino más cercano. Si la derecha casposa de nuestros países ha perpetrado durante tanto tiempo la inmoralidad de no dirigir sino dominar, la izquierda latinoamericana ha predicado —la izquierda predica, no discute— las bondades del totalitarismo paternalista de un dictador como Fidel Castro como ejemplo del bien social. El daño terrible que ha hecho cierta izquierda en nuestros países con su devoción por los grandes dictadores, Stalin, Lenin, Castro, Kim Yong Il, Enver Hoxa, ha terminado por corromper todo vestigio de dignidad y de individualismo (palabra satanizada) en los hispanoamericanos.

[...] Una vez que nos creemos dueños de la Verdad y de la necesidad de imponerla a sangre y fuego, hemos invertido nuestro código moral. Eso es lo que representó Sendero Luminoso y el MRTA. Hay que saber —Occidente tiene que saber— que cualquier dictadura, de cualquier signo, es intrínsecamente mala. (2003a)

El arrebató de Benavides contra la condición política de su propio país señala la razón del pesimismo que impregna sus primeras novelas: su escritura surge de la amargura y la decepción antes que de la rebeldía. En cuanto a esta actitud desilusionada cabe recordar la “complicidad” de los ciudadanos ya mencionada. Benavides insiste mucho sobre este factor como motivo de que “Latinoamérica siempre está en la hora cero, tratando de empezar” (2002a) —así se presentaba el Perú en el libro *Lima, hora cero* (1954) de Enrique Congrains Martín— y, por esto, con su literatura “termina forzando una reflexión histórica en los lectores” (Carbajal 76). Además, añade una consideración moral esencial para entender esa continuidad que se instala entre las historias que conforman su trilogía política: “No hemos aprendido la lección de la sociedad civil: fuimos cómplices de un populismo medieval, nuestra forma de ser pragmáticos fue ser eficaces pero sin escrúpulos. Lo aceptamos todo y no aprendimos nada” (Benavides, 2002a).

4.2.1. Vivir al margen de la violencia y en el medio de la desesperanza: la historia privada del Perú en *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*

Los numerosos comentarios y reseñas que celebraron el exordio novelístico de Benavides ponen en evidencia una afinidad entre *Los años inútiles* y *Conversación en La Catedral* que va mucho más allá de una deuda formal o una cercanía temática. Mientras Echevarría describe el libro de Benavides como un fresco de aquel Perú que “siguió jodiéndose igual que lo había hecho en el pasado y como seguiría haciéndolo en el futuro” (2007: 73), marcando por tanto un parentesco literario evidente entre las dos novelas, el propio autor cae en la misma tentación al definir la novela de Vargas Llosa como “un sofisticado artefacto narrativo que se introduce como un escalpelo en la sociedad que nos descubre” (Planas): estas palabras reproducen fielmente el proyecto de Benavides, que “quería escribir una novela que funcionara como un escalpelo, que contara de arriba abajo, desde la clase alta, desde el poder, hasta las clases paupérrimas limeñas, cómo nos había afectado aquel gobierno de Alan García” (2005b: 157).

De igual manera, Robert Ruz no duda en reubicar los primeros libros de Benavides en el territorio de la “novela total”, si bien desde la perspectiva de la postmodernidad, adjuntando que “both *Los años inútiles* and *El año que rompí contigo* offer the reader a more integrated balance of politics and aesthetics, of social denunciation and novelistic pleasure” (88)⁹⁵. Ambas novelas intentan abarcar una realidad tan extensa como aquella en la que vivió el propio autor, conjugando de forma casi inevitable la experiencia privada e íntima de los personajes con el contexto social y político que los rodea y que afecta la cotidianidad sin posibilidad de ser sorteado. Así, en *Los años inútiles* un amplio abanico de personajes se presenta al lector a través del entramado de sus historias personales,

⁹⁵ “Ambas novelas, *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*, ofrecen al lector una combinación de política y estética, de denuncia social y placer novelístico”.

orientadas hacia la búsqueda desesperada de una estabilidad imposible de alcanzar. Sebastián, joven asesor político de José Antonio Soler, cuenta a Pepe, hijo de éste, las dificultades económicas y sentimentales que determinaron la ruptura con su esposa, Rebeca. En sus palabras se percibe toda la angustia de vivir en una sociedad convulsionada que induce a los ciudadanos a tomar decisiones extremas, en este caso, a robar y a colaborar en un negocio de adopciones al borde de la legalidad. La Gata, hermana de Pepe y amiga íntima de Rebeca, se convierte a su pesar en confidente de Sebastián, mientras el relato de su relación con Arturo y de su militancia en el APRA muestra todas las fallas que pueden surgir en el choque entre una ideología dogmática, la realidad y la vida privada de un individuo. En paralelo, se desarrolla la historia de Rafael Pinto, un periodista cuya vocación le lleva a investigar las ilegalidades de los políticos y sobre todo los actos criminales de un supuesto comando armado dirigido por el gobierno. De las muchas amenazas que recibe por sus artículos más comprometedores, una se cumple: dos hombres lo dejan en un basural más muerto que vivo por efecto de alguna droga. Sin embargo, al ser rescatado y salvado por “Mosca”, Luisa y su tío don Alfonso, Rafael se queda a vivir con ellos en la podredumbre de una barriada de Lima, intentado huir del miedo y de la vergüenza que siente por haber abandonado a su novia, Rosa, en manos de los agresores. A lo largo de la novela, los dos hilos narrativos principales se entrelazan con frecuencia, pero se pueden señalar dos momentos clave de convergencia. El primero ocurre con la violación y el embarazo de Luisa por parte de Sebastián: la “negrita” se ve obligada a abandonar a su hijo, dándolo en adopción en cambio de dinero, mientras que Rebeca, al descubrir la verdad, desaparece de la vida de Sebastián sin explicar la razón de su conducta, debido a lo cual éste nunca llega a saber que es el padre del niño. El segundo acontecimiento que altera sus vidas es el asesinato de Ramiro Ganoza, candidato del Frente, la coalición de derecha: durante los disturbios provocados

por el atentado, probablemente orquestado con la complicidad de José Antonio Soler, Mosca recibe un balazo tal vez mortal y la súbita intervención de Rosa —enfermera y amiga de Luisa— libera a Rafael de la pesadumbre de la muerte de su novia, pero no de su propia vergüenza.

Como ya se ha dicho, son muchos los puntos de contacto entre *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*, a partir de la condición social de los personajes principales que son, al igual que Sebastián y Rebeca, “gente de clase media, media jodida, con gustos de clase alta y sueldos de clase baja” (2003b: 292). Aquí, las incursiones en las zonas más indigentes de Lima se reducen a unas cuantas situaciones ocasionales y se manifiestan ante todo como reflexiones de Aníbal, estudiante universitario obligado a trabajar como taxista para pagar los gastos diarios que la hiperinflación vuelve cada vez más aplastantes. Su obsesión por Alondra, una chica a la que conoce en un club nocturno, socava poco a poco su convivencia con María Fajís, con la que se había casado tiempo atrás. Al mismo tiempo, también María Fajís se deja seducir por Ivo, amigo y compañero de universidad de Aníbal, deteriorando aún más una relación ya de por sí bastante precaria. Estos personajes mantienen una amistad en apariencia sólida con otra pareja, Mauricio y Elsa —la Chata—. En el ámbito íntimo Mauricio y Elsa se encaminan hacia la estabilidad y la felicidad familiar, a la espera de casarse y de que nazca su hijo, pero al mismo tiempo tienen que enfrentarse a tensiones provocadas por los secretos de Mauricio y las continuas amenazas que éste recibe por parte del MRTA en la radio donde trabaja como periodista. Los atentados, los coches bomba y la paranoia que el conflicto desata entre la población ya son parte de la rutina de los personajes en *El año que rompí contigo*, y con la inesperada victoria final de Fujimori en las elecciones presidenciales, las relaciones individuales al fin estallan por la captura de Aníbal, acusado de pertenecer al MRTA.

Por supuesto, la continuidad que se observa en el contexto histórico-político de ambas novelas no es el único elemento de contacto entre ellas. Si bien de manera fugaz, los personajes de Elsa y María Fajís aparecen también en *Los años inútiles* (71), pero la semejanza entre ambos libros se percibe sobre todo en los perfiles de Sebastián y Aníbal y en la perspectiva desde la que Benavides retrata la realidad peruana, explorando la sociedad a partir de las relaciones íntimas y sentimentales de los personajes, que se deterioran al igual que el contexto sociopolítico que se mueve alrededor de ellos.

Ambos universitarios de la facultad de Derecho y arequipeños instalados en Lima, Sebastián y Aníbal intentan arreglárselas de cualquier modo⁹⁶ para hacer frente a los gastos en una situación dramática. Esta misma condición dramática se vuelve aún peor desde la perspectiva de los marginados en los “pueblos jóvenes”⁹⁷ como el Mosca:

Los precios se disparaban por mil de la noche a la mañana, daba vueltas alrededor del viejo, a nadie le alcanzaba ni para comprar un paquetito de azúcar, agitaba el puño, había muchos que ni siquiera pudieron ir a su trabajo porque los micros y los colectivos cobraban una barbaridad, si Alfonso viera la cantidad de camiones y camionetas piratas que estaban haciendo su agosto con la gente, si viera las tiendas cerradas, los restaurantes desiertos, los supermercados llenos hasta el techo de cosas que nadie podía comprar, se volvía a sentar y se levantaba otra vez, en cualquier momento se desataba la guerra civil. (2002b: 190-191)

Mientras el Mosca describe la involución aterradora de las condiciones económicas, Sebastián y Aníbal cumplen la función de cartografiar Lima en su totalidad desde la perspectiva del “arequipeño no del todo ubicado” (2003b: 66) en la capital. Como

⁹⁶ Las huellas autobiográficas que el propio Benavides aprovecha para la creación de sus personajes también destacan de manera bastante evidente en las “profesiones” que ellos cumplen: interrogado acerca de cómo se ganaba la vida en Lima, el autor cuenta haberlo hecho de “una infinidad de formas. Entré en la universidad y hacía de taxista con mi coche que me daba el dinero para vivir. Ponías tu pegatina de taxi y ya, porque no estaba regulado. Trabajaba con un amigo asesorando a los asesores políticos. La Garcilaso estaba llena de apristas [...], y nosotros cobrábamos por hacer propuestas para ellos. Éramos como unos escritores fantasma para el mal [...]. Ya hacia los últimos meses en Lima trabajé en la radio” (2018e: 197). Este compendio parcial de los trabajos de Benavides en Lima muestra el marco autobiográfico de los perfiles de Sebastián, Aníbal y Mauricio.

⁹⁷ El gobierno militar de los años 74-75 llamaba “pueblos jóvenes” a los barrios marginalizados de Lima, en donde se establecían campesinos y migrantes de otras zonas del Perú: realmente se trata de barriadas, pueblos con construcciones de adobe o láminas de metal y plástico surgidos en medio de arenales y sin agua potable. En sus novelas Benavides utiliza varias veces esta denominación de “pueblo joven”.

ha señalado Eva Valero Juan, la centralidad que aquí asume la ciudad de Lima a lo largo de la narración es un aspecto muy presente en la literatura peruana a partir del “neorrealismo urbano” de mediados del siglo XX. Al comparar la “completa radiografía literaria de la Lima moderna” (Valero Juan, 2007: 25) que realizó Ribeyro en su obra con la imagen de la capital propuesta por Benavides, también se pone en evidencia la relación estrecha que conecta estos dos momentos fundamentales de la historia reciente de la ciudad, ya que

las dos imágenes de Lima que proponen ambos autores pertenecen a dos momentos clave en la historia de la ciudad, desde el aluvión migratorio de las provincias a la capital a mediados de siglo, hasta la masificación de la ciudad desbordada que a finales de los ochenta, con los últimos coletazos del gobierno aprista, sufrió una nueva problemática social, política y económica. (27)

Ambos autores dan vida a personajes cuyos fracasos quedan vinculados al “naufragio cotidiano” (28) de una Lima atrapada “en una eterna ‘hora cero’” (30), juicio compartido también por Echevarría, que especifica cómo efectivamente sea “sobre todo el deterioro progresivo de su situación material el que determina la creciente confusión moral de sus principales personajes, generando las dos cosas sumadas la deprimente convicción de un camino sin salida, de una sociedad sin soluciones” (2007: 73). Sin embargo, esta reflexión no sólo echa un puente entre Ribeyro y Benavides, sino también, como sugiere Valero, entre éste y Vargas Llosa. De hecho, la nueva fisionomía que iba asumiendo Lima en la década del 50 queda retratada tanto en *La ciudad y los perros* como en *Conversación en La Catedral*, y en ambas novelas, además, juega un papel esencial en las relaciones interpersonales y en la formación identitaria de los personajes.

En la década de los cincuenta, la ciudad virreinal ya no era simplemente la capital del Perú, sino una realidad heterogénea cuya fisionomía reflejaba la compleja composición étnica y social de la nación, debido a la migración descontrolada de las regiones rurales hacia la capital, el principal centro urbano del Perú. Sin detener la acción

del relato, en *La ciudad y los perros* Vargas Llosa recorre las calles de los barrios de Lima dejando a la mirada de los personajes la tarea de reproducir, como en una serie de instantáneas, la esencia babélica de la capital: las casas con jardines en San Isidro y Miraflores contrastan con aquellas “pequeñas, pardas” (Vargas Llosa, 1967b: 85) de Lince, en donde vive Teresa, o con el “despoblado” (290) entre cuyas paredes corroídas se esconde el Jaguar; el gentío de la Plaza San Martín, poblada de transeúntes y parejas que salen de los cines, no es el mismo que en Breña —“donde pululan los zambos y los obreros” (29)—, en el Jirón Huatica —“la calle de las putas” (28)—, en el Callao de las pandillas y de los rateros nocturnos como Higuera, o en el bullicio de La Victoria con su “muchedumbre de obreros y sirvientas, mestizos de pelos lacios, zambos que se cimbreaban al andar como bailando, indios cobrizos, cholos risueños” (94). Este mismo mundo heterogéneo se refleja y converge en el Colegio Militar Leoncio Prado. De tal manera, esos cadetes que “venían de todos los rincones del Perú [...] no se habían visto antes y ahora constituían una masa compacta” (45). Ellos dan forma a un microcosmos muy significativo por ser una imagen fractal tanto de la ciudad como del país entero, y esto porque la “bajada de la puna”⁹⁸ proporciona a Vargas Llosa el expediente para romper la frontera de incomunicabilidad y marginación que inevitablemente se erguía entre la ciudad y la sierra.

Los recorridos del tranvía que llevan a Alberto por la ciudad, propiciando sus miradas fotográficas que registran el cambio de población y de la fisionomía de Lima al pasar de un barrio a otro, cumplen la misma función de la secuencia que relata el viaje de Sebastián hacia las afueras de Lima en *Los años inútiles*, describiendo “el cambio gradual del paisaje desde la ventanilla empañada del microbús” (2002b: 213). Desde las casas “coquetas de Jesús María” (213) Sebastián observa el entorno “empobreciéndose poco a

⁹⁸ “Parece que se hubiera bajado toda la puna, ayacuchanos, puneños, ancashinos, cuzqueños, huancaínos, carajo y son serranos completitos” (Vargas Llosa, 1967b: 201).

poco y sin remedio” (213) y “los rostros idénticos acholándose, aindiándose” (215), comprobando el escenario amargo de las contradicciones del país desde un

microbús ahora casi vacío para alcanzar el último rincón de Lima, la llaga más reciente de la capital, las últimas invasiones que estrangulan a la ciudad. Casi dos horas desde Jesús María, apenas dos horas y todo el Perú a través de una ventanilla empañada, el real, el auténtico turismo, pensó Sebastián. (216)

Las numerosas referencias a la ciudad enferma, al “tumor hediondo” (62) y a los “barrios ulcerados” (135) por la “resaca humana” (63) que migra hacia la capital como consecuencia del conflicto descontrolado en el interior del país, amargan la percepción de una Lima que “se estaba calcutizando. [...] Que se estaba volviendo como Calcuta, una ciudad de la India con idénticos problemas; miseria, indigencia y descontrol por todos los lados” (110).

Sin embargo, Benavides retuerce el léxico contra sus personajes, primero instalando la enfermedad de Lima en el malestar individual, que justamente está descrito como un “cáncer corrosivo” (434) por la Gata y Sebastián⁹⁹; y luego dejando paso a los prejuicios en contra de los nuevos migrantes:

La mayoría era gente que venía escapando de Ayacucho, el ejército los acusaba de ser terroristas y los terrucos de estar con el Gobierno, explicaban a los vecinos cuando llegaron, venciendo poco a poco el resquemor que causaban porque eran de Ayacucho y quién sabe si entre ellos no habría de veras terroristas, pero eran campesinos que no tenían nada, los vecinos se quedaron fríos al comprobar su pobreza. (138)

Benavides logra completar esa “radiografía urbana” que tanto Ribeyro como Vargas Llosa habían emprendido, asimilando en su “Lima puzzle” (2003b: 52) la nueva Lima suburbial nacida por los efectos del conflicto armado interno, del terrorismo, de la ola migratoria que eso produjo, y determinando, a la vez, una reubicación de la capital hacia el exterior en esa “estrella densa y colapsada en su núcleo”¹⁰⁰ que es el Perú. A

⁹⁹ Nada más empezar el recuento de su relación con Pepe, Sebastián recuerda que “algo como un cáncer empezó minuciosamente a socavarles las sonrisas, a minarles los encuentros” (60).

¹⁰⁰ “Fue Abraham Valdelomar [...] que dijo aquello de que Perú era Lima, Lima el jirón de la Unión, el jirón de la Unión el *Palais Concert*, y el *Palais Concert* él, para demostrar la pequeñez y el provincianismo

pesar de la mirada hacía el Perú profundo que saca a los limeños de la burbuja en que había seguido viviendo la capital por décadas, el racismo prospera en la sociedad de los 80 como en los 50, y hasta se vuelve más agrio en contra del “serrano inmigrante, del apátrida en su patria, del indiecito deslumbrado por los edificios y las luces, eso que la gente decente llama la escoria, sin hacer distinción entre los cholos, los rateros, las putas, los cabros, los pobres y los indios” (2003b: 205). De tal manera, Lima la “horrible” de Salazar Bondy, y también de Ribeyro y Vargas Llosa, pese a ser “amada” por quién viva en su seno, se hace aún más “asquerosa”, “horripilante”, “cada vez más envilecida” (103) por el miedo y la miseria que la sitian y la carcomen. Y para conectar las caras burguesa y suburbial de Lima, Benavides aprovecha unos “personajes puentes”, como los llama José Miguel Oviedo (119). Al igual que la Teresa de *La ciudad y los perros*¹⁰¹, es ante todo Luisa, en *Los años inútiles*, quien permite al autor mostrar las realidades contradictorias de la capital y las relaciones inicuas que se instalan entre miembros de clases sociales y etnias diversas. Asimismo, como Ambrosio en *Conversación en La Catedral*¹⁰², la condición de *outsider* de Aníbal enlaza el discurso político y la rutina

del país, y esa frase llena de pedantería y desenfado podría describir una parábola y modificarse un poco para explicar hasta qué punto Perú es un país centralizado, como una estrella densa y colapsada en su núcleo: la literatura peruana transcurre en Lima, y la literatura limeña transcurre en Miraflores, el coqueto distrito de clase media donde se han ambientado tantas novelas y cuentos. Y eso precisamente fue lo que cambió durante la época de la violencia terrorista y la corrupción del Estado” (Benavides, 2005b: 160).

¹⁰¹ Como señala Kristal, Teresa no sólo establece una relación entre la ciudad y el colegio Leoncio Prado en la rutina de los cadetes, sino que también “le permite a Vargas Llosa elaborar en su novela las jerarquías de clase y las percepciones de la realidad social sobre cada una de ellas: el Colegio Militar Leoncio Prado representa para Alberto un contacto con adolescentes de clases inferiores a la suya, pero para Teresa y su tía es una institución prestigiosa; y a su vez, el mundo de Teresa y su tía es socialmente superior al del Jaguar cuando era niño. Teresa es también, en la narrativa de Vargas Llosa, el primer personaje femenino de una clase social baja que se siente atraído por hombres que no saben imponerse a las mujeres de su propia —y más alta— clase social” (2018: 112).

¹⁰² Vargas Llosa concibe a Ambrosio conforme a sus primeras intenciones: un protagonista y un “instrumento” a la vez, que introduce al lector en el mundo político del Perú. El “zambo” Ambrosio puede cumplir efectivamente esa función gracias a su trabajo de chófer y guardaespaldas de Cayo Bermúdez, viejo amigo de infancia con el cual se crio en Chíncha y ahora encargado del aparato de seguridad nacional en la Dirección de Gobierno. Sólo estando al lado de Bermúdez, se le permite a Ambrosio acercarse al mundo de la política y de la burguesía limeña, es decir un ambiente del todo ajeno a su vida anterior, ya que hasta ese momento había sido relegado en los márgenes de la sociedad. Así había sido concebido el personaje de Ambrosio desde los primeros borradores de *Ambrosio Pardo, guardaespaldas*, título original de la novela (Harss: 461-462).

miraflorina con la marginalidad de los desterrados que pueblan el entorno de la urbe. Aníbal se mueve entre la élite cultural dando clases en la universidad pero recorre también las zonas liminales y pobres de Lima para mantenerse económicamente gracias a su trabajo de taxista; además, tiene un conocimiento profundo de Lima y sus barrios aunque siga siendo considerado un arequipeño, y por esto marginado por los habitantes de la capital: Aníbal es un personaje puente que no logra una identificación completa en ninguno de estos contextos.

El aspecto que más acerca Benavides a Vargas Llosa tiene que ver con el proceso de interiorización por el cual los personajes se reflejan en la ciudad de forma consciente y escarban en sus propias derrotas, al mismo tiempo que se hunden en el declive de la urbe. El incipit de *Conversación en La Catedral* es más que suficiente para dar constancia de la interrelación que se instaura entre el protagonista y la ciudad:

Desde la puerta de “La Crónica” Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también hacia la Plaza San Martín. Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? (1974a: 13)

El joven periodista Santiago Zavala levanta la mirada para comprender la ciudad y el país entero; luego el país entero y la ciudad hunden la mirada del joven para que él se interrogue a sí mismo: el incipit de *Conversación en La Catedral* no sólo es la imagen más significativa de la novela, sino también su propio respiro. Ese movimiento de la mirada, que ahora quiere abarcarlo todo y de repente se sumerge para escarbar en lo más íntimo de uno mismo, es el contrapunto perpetuo de cada acción o pensamiento evocado por la memoria. Una memoria que es individual y colectiva a la vez.

Sin duda alguna, ese mismo movimiento inagotable de *Conversación en La Catedral* es también el motor que subyace, si bien de forma distinta, en las dos primeras

novelas de Benavides. De hecho, el incipit de *El año que rompí contigo* enseguida trae el recuerdo de aquella pregunta de Zavalita y, de igual manera, la narración brota otra vez de la garúa limeña mediante la contemplación amarga de la grisura de la ciudad: “En Lima, capital mundial de la desesperanza, el tiempo había empezado a remover despacio sus dedos lentos de garúa y niebla depositando charcos, fango y una suave pátina de melancolía sobre las calles” (11). A Benavides sólo le hacen falta un par de páginas para evocar el mismo panorama de *Los años inútiles* y volverlo aún más sombrío, por “los frecuentes atentados”, el “gentío gris de zombies” que puebla las calles en contraposición al mismo “cáncer que empezaba a carcomerles las orillas” llevando una “alarmante cholificación” (2003b: 11-12) hasta el centro de la ciudad. Aquí también, la focalización interna de la narración llega a coincidir con la mirada del protagonista, Aníbal, que practicando su costumbre de lo que llama “la espeleología cultural o el submarinismo antropológico” (204), observa los contrastes de Lima como si fueran “el compendio neurasténico de su rutina de taxista, el cotidiano grito de una realidad a la que prefería anteponer la música de sus casetes para entregarse machaconamente a la nada en cualquiera de sus apariencias” (14). La conclusión a la que llega Aníbal es que “la carencia recíproca en ese concubinato de filosofía y acción era el leit motiv de la peruanidad” (14) y obviamente suyo también, puesto que sus especulaciones filosóficas sólo le proporcionan una pregunta constante: “¿Adelante es hacia adónde?” (204). Tanto las “diarias exequias de una nación sin remedio” (32), en *El año que rompí contigo*, como esa esperanza que “sólo es algo que perdemos violenta y cruelmente todos los días”, en *Los años inútiles* (434), se traslada del ámbito colectivo a la experiencia individual: el ya clásico autocuestionamiento de Zavalita sobre cuando se habían jodido él y el Perú, se repite más o menos explícitamente en esa pregunta recurrente de Aníbal y en ese entredicho que mueve la rememoración de Sebastián para saber “que mierda he hecho

con mi vida, carajo” (261). La reflexión imparable de Aníbal hasta se convierte en una especie de autoparodia por parte de Benavides:

“¿Pero quién te crees que eres? ¿Zavalita? ¿A quién le quieres meter el dedo, hombre?”, se retractó al descubrirse jugando al desclasado. “Si está visto que no perteneces ni pertenecerás a esta dimensión de la pobreza porque hasta para morirse de hambre siempre habrá un escalafón.”

—El cuestionamiento inevitable —murmuró Mauricio apoyando el rostro en los puños, sonriendo apenas. (2003b: 210)

El cuestionamiento de los personajes en las dos novelas de Benavides se establece de manera muy parecida a *Conversación en La Catedral*, tanto por los recursos narrativos utilizados para dar voz a la interioridad de los personajes como por la función estructural que en la historia asumen esas reflexiones subjetivas acerca de uno mismo y de la realidad exterior. Sin embargo, es importante también destacar la orientación de esas preguntas recurrentes de las que brota la indagación y la narración de Santiago en *Conversación en La Catedral*, Sebastián en *Los años inútiles* y Aníbal en *El año que rompí contigo*: el primero escarba en el pasado para encontrar la causa del deterioro social y del fracaso individual, mientras que los personajes de Benavides parecen más bien enfocarse hacia una ausencia de futuro, un futuro inmóvil y sin esperanza, como si diesen por sentado el extravío pasado y que su país hubiera estado “jodido” siempre, desde el primer momento. Tal vez esto podría leerse como la evidencia de una divergencia entre la postura del escritor del *boom* que, conforme al espíritu de los sesenta, explora una vez más el discurso de la identidad latinoamericana, y aquella del novelista del siglo XXI, cuyo interés recae principalmente sobre las incertidumbres del presente y la desilusión por la falta de horizontes.

Esta diferencia queda plasmada también por el manejo del discurso político en relación con la vida de los protagonistas. Los personajes principales de ambos novelistas comparten la imposibilidad de desentenderse de la política que inevitablemente irrumpe en la rutina de los jóvenes universitarios y determina a la vez el deterioro de las relaciones

interpersonales. En *Conversación en La Catedral*, el espíritu inconformista de Santiago Zavala lo lleva a rechazar su condición burguesa para rebelarse contra una sociedad que percibe como corrupta e injusta, y por la misma razón se opone a la voluntad de la familia de mandarlo a la Universidad Católica, matriculándose en cambio en la San Marcos, que a sus padres “no les gusta porque hay cholos y porque se hace política, sólo por eso” (37). Mientras Fermín Zavala aún está comprometido con el gobierno de Odría para llevar a cabo sus negocios, Santiago vive su privilegio social como una culpa y con sus nuevos compañeros Aída y Jacobo se incorpora en la célula comunista del Cahuide¹⁰³. Su tímido amor por Aída fracasa tan pronto como el sueño revolucionario: la policía irrumpe en medio de una reunión de los miembros de la célula y los llevan presos a todos por estar apoyando una huelga de tranviarios. Sólo Santiago es liberado al poco tiempo gracias a la intercesión del padre, furioso por haber tenido que humillarse frente a Bermúdez y por tener que renunciar también a sus planes para derrocarlo. Por lo tanto, para Zavalita la política y la experiencia individual no conforman dos aspectos distintos de la vida sino que interactúan y en muchos casos coinciden: la rebeldía en contra del gobierno se superpone al desprecio hacia Fermín y empuja Santiago a “joderse para matar de decepción al padre” (65); tanto la elección de la Universidad San Marcos como la decisión de dejar las clases encajan con la adhesión y el sucesivo desengaño acerca de la revolución marxista; además, su enamoramiento por Aída, que después de muchos años seguirá turbándolo, se queda frustrado precisamente por ajustarse por completo a su experiencia en la célula comunista, hasta el punto que podría suponerse que entró al Cahuide sólo por estar con Aída pero no se comprometió con ella sólo por cumplir con las directivas del Partido.

¹⁰³ Aunque colabore con el círculo militante de Aída, Jacobo, Héctor, Llaque y Washington, Santiago no se inscribe al partido debido a sus incertidumbres acerca de la ideología comunista y la revolución.

De igual manera, los personajes de *Los años inútiles* mezclan a menudo el discurso político con sus vivencias personales eludiendo toda frontera entre estos aspectos. El sostén al Frente de Pepe Soler y la militancia aprista —en el Centro Federado— de su hermana, la Gata, “profundamente convencida de la injusticia social que vive nuestro país pero también de las pestañas bonitas de Arturo” (2002b: 76), representan a la perfección esta compenetración entre política y vida privada. Sobre todo, destaca la forma en la que se expresa el conflicto entre los miembros de la familia Soler: a pesar de su alineación política opuesta, tanto la Gata como su hermano Pepe en su militancia anteponen las razones íntimas a las razones ideológicas. Así que la Gata, cuando reprocha al hermano su falta de convicción, realmente crítica también su propia falta de motivación, y por lo tanto, sin darse cuenta, descalifica el comportamiento de ambos:

Como cuando encendiste una pipa que te quedaba ridícula y yo te vi y tú te diste cuenta, te pusiste colorado, te supiste sorprendido en tu actitud más propia: la de no ser tú sino el reflejo de mi padre. Por eso yo me voy a inscribir en el Partido que más detesta él y por inercia tú, vas a ver, voy a luchar contra ustedes, contra Ganoza, contra mi padre y contra esa parte plegable que eres tú, Pepe, hijo y sombra, no apellido sino eco, no político sino eterno aspirante. En cambio yo sí voy a hacer política [...]. (75)

La Gata no se da cuenta de su equivocación: al igual que Pepe, reflejo del padre, ella es un reflejo invertido por la decepción que la opone al “baboso” de su hermano y al servilismo del “viejo”. No es muy disímil el caso de su novio, Arturo Crespo, cuyo comportamiento, tanto con sus padres como con Luisa, arroja muchas sombras sobre los fundamentos de su fervor político. Ni siquiera Sebastián sale indemne de esta dinámica, puesto que su adhesión al Frente es más bien adaptación y aceptación, ya que no parece haber ninguna convicción profunda o ideológica que lo sustente más allá del rechazo hacia el APRA y al gobierno que está destrozando el país. También en su discurso los polos política-vida privada van mezclándose sin solución de continuidad: “En un par de semana estaría listo el banco. ¿Para qué? ¿Para que los terrucos vengan y le metan otra bomba? [...] Qué país de mierda, Sebastián, todo es una absoluta mierda, empezando por

Rebeca” (455). Además, la fuerte tensión y polarización social se cuele en la rutina de los personajes, hasta entre Sebastián y Rebeca que, a pesar de tener ideas muy parecidas, con sólo hablar del Gobierno o de la crisis económica “empezaban a pelear, a enemistarse durante días, a discutir” (62). No es una casualidad que una buena parte de las conversaciones arranquen con la misma advertencia: “Mejor no hablaban de política porque iban a salir peleando” (171). Sin embargo, esto se vuelve realmente imposible y los personajes acaban contradiciéndose tan sólo pronunciando esa frase: “Se quedaron un rato más, intentando hablar de cualquier cosa que no desembocara en los disturbios, en los saqueos de las turbas hambrientas y enfurecidas, decían que en cualquier momento volvían a implantar el toque de queda, como en septiembre, y la Gata es necesario [...]” (196); “Mejor no hablemos de política porque vas a salir perdiendo [...]. Mira lo que ha hecho el Apra [...]” (455).

A pesar del compromiso socialista que Vargas Llosa profesaba en la década de los sesenta, él y Benavides también comparten la misma postura crítica ante el dogmatismo y la completa adhesión a un pensamiento único, jerarquizado, de la izquierda peruana. En este sentido, son significativas las vacilaciones, las dudas y el rechazo final de Santiago Zavala con respecto a la utopía de la revolución comunista. Mientras que al comienzo de su reflexión Santiago siente haber fracasado a causa de la falta de fe, tanto en Dios como en la revolución, a medida que la narración avanza su certidumbre se debilita poco a poco hasta quebrarse definitivamente. Así, Santiago llega a intuir que su resistencia a la militancia no se debía a una mentalidad de “pequeño burgués”¹⁰⁴, sino a una inconformidad más visceral:

¹⁰⁴ “Agnosticismo pequeño burgués, Zavalita, idealismo disimulado, Zavalita [...]. No pudiste, Zavalita, piensa. Piensa: eras, eres, serás, morirás un pequeño burgués” (Vargas Llosa, 1974a: 118).

¿Y si te inscribías [al partido comunista] ese día, Zavalita, piensa? ¿La militancia te habría arrastrado, comprometido cada vez más, habría barrido las dudas y en unos meses o años te habría vuelto un hombre de fe, un optimista, un oscuro puro heroico más? (160)

[...] —Yo había estado contra la idea de la huelga por las mismas razones que expuso Huamán, un aprista —dijo Santiago—. Pero como la Fracción había acordado la huelga, me tocó defenderla contra Huamán. Eso es el centralismo democrático, Carlitos. (169)

[...] —Era en medio de esas reuniones que de repente sentía que nunca sería un revolucionario, un militante de verdad —dijo Santiago—. De repente una angustia, un mareo una sensación de estar malgastando horriblemente el tiempo. (170)

La afirmación de la libertad como valor esencial de toda sociedad es un tema que atraviesa también la primera etapa narrativa de Vargas Llosa y por esta razón Carlos Franz afirma que “*La ciudad y los perros, La casa verde, Conversación en La Catedral* [...] podrán interpretarse de muchos modos, pero uno salta a la vista: no representan la ideología que su autor profesaba públicamente, en los años sesenta, cuando las escribió y publicó” (145).

Por el contrario, la contradicción entre las ideas que recorren las declaraciones públicas y las novelas de Benavides coinciden, y por eso la oposición entre facciones políticas de las que se ponen en muestra todos sus límites y paradojas repite en *Los años inútiles* la misma crítica presente en *Conversación en La Catedral*. La Gata describe la “bestia sedentaria de tentáculos poderosos que gobierna al país” (Benavides, 2002b: 200) —el APRA— de una forma que condena la misma sumisión ideológica criticada por Zavalita:

Empezamos a darnos cuenta —aunque nadie lo admitiera— de lo que hasta ese momento había sido consigna, texto, paradigma: el Partido estaba por encima de todo, nadie era imprescindible, todos éramos reemplazables como las piezas de una maquinaria pensada para seguir funcionando eternamente; teníamos que amoldarnos, consubstanciarnos en engranajes, pistones, bielas, lubricantes, correas, ejes pernos, como postulaba la doctrina que recién empezábamos a asumir porque hay cosas que no necesitan el estadio quisquilloso de la comprensión, eso es acción, muchachos. (Benavides, 2002b: 199-200)

A pesar de la postura pública de la Gata, invariable desde el comienzo hasta el final del libro, se percibe en sus reflexiones y a través de la mirada de Sebastián todo su “cansancio, el hastío de tener que soportar cientos de charlas idénticas, perdidas,

frustrantes” (455). Sin embargo, tampoco la derecha se queda a salvo, ya que está presentada por su clasismo y racismo en contra de quien pretenda “un gobierno de cholos, de huanacos ignorantes y de gente nacida para obedecer” (69), y sobre todo por la corrupción sistemática de sus miembros: “La batalla más brava está en el seno del mismo Frente, en la corrupción que hay que evitar, en la pelea diaria contra los trepones y arribistas, contra las concesiones y los pactos personales” (412).

La retórica política, la militancia, los conflictos constantes con los demás, y sobre todo la sombra del fracaso que permea la sociedad como para aniquilar la rebelión y la esperanza de cualquiera, producen en las novelas de Benavides la actitud autodestructiva de los personajes y una apatía creciente con respecto a la política, como bien se puede observar analizando la evolución de los protagonistas. Los jóvenes desilusionados de *Los años inútiles* aguantan hasta el final manteniendo sus compromisos políticos, a pesar del cansancio y de la falta de convicción verdadera que se desprende de sus pensamientos, mientras que en la siguiente novela la apatía atrapa a todo el mundo y disfraza la indignación con la ironía:

Sí, y del otro lado, pensó bruscamente ensombrecido, los comunistas de siempre, anquilosados e hipertróficos, el radicalismo del PCR, enfangado en Mariátegui, sin moverse un milímetro más allá de Mao, reducto conocido, igual que el MIR (que en ruso significaba paz y en peruano Movimiento de Izquierda Revolucionaria, curioso), la otra variante de la misma frustración, la versión con balalaika de la Internacional, arriba, parias de la tierra, en pie famélica legión, etcétera, etcétera. Sí, carajo, y al otro extremo de la farsa la derecha radical y pituquísima del PPC y la derecha baja en calorías de Acción Popular. Y Vargas Llosa, nada menos que Vargas Llosa y su alarmante entusiasmo thatcheriano. Sin comentarios. De manera, pues, que el Apra de mierda, la Izquierda Unida jamás será vencida y toda la derecha concentrada en el Fredemo del escritor, las tres dimensiones del cubo que nos atrapa entre sus prolijas y claustrofóbicas paredes, condenados a girar dentro del dado, el azar poliédrico de cada cinco años, si es que el sistema duraba lo suficiente; el entusiasmo democrático recién estrenado no tenía más opciones que la corrupción e ineficacia del pasado (la derecha), la corrupción e ineficacia del futuro (¿la izquierda? ¿La derecha?). Hagan sus apuestas, señores. (2003b: 122-123)

En la primera parte de la novela la ironía interviene en la mayoría de los comentarios acerca de la condición sociopolítica del Perú, cuya pobreza genera “un hambre que ya empezaba a comerse la hache” (202) y en donde hasta el terrorismo de Sendero

Luminoso queda ridiculizado por no merecer la curiosidad de los directores de cine americanos, ya que “nadie se traga una historia de terroristas como la nuestra” (34). Junto a los ataques contra el poder central, por expresar una democracia que “no ha sido creada para todos sino para unos cuantos” y por nunca haber “tenido una clase dirigente, sino dominante” (274), se critica en ambas novelas el rol formativo de las universidades en donde el fanatismo político entre los estudiantes prospera por la inacción intelectual. Precisamente la tergiversación entre Aníbal e Ivo en torno a la actitud comprometida de Vargas Llosa y al abrumador desconocimiento de la literatura peruana por parte de la “intelectualidad universitaria aprista” muestra, otra vez con ironía, las fallas del sistema:

—Saben que el Apra va a perder las elecciones y no paran de hablar pestes contra Vargas Llosa; sólo les falta organizar una quema pública de sus libros.

—Episodio nada nuevo para Marito —dijo Aníbal—. Su literatura sólo incita inclinaciones piromaniacas. La literatura es fuego, creo que dijo alguna vez sin saber los demonios que despertaba.

—Por lo pronto muchos allí abajo han jurado no volver a leerlo.

—Lo más probable es que jamás lo hayan hecho.

— [...] Hace no mucho Tantaleán me confesó que él, por suerte, sólo había leído de Vargas Llosa *Los perros hambrientos*. Por cierto, le pareció bastante mediocre, nada que ver con la prosa vital de Valdelomar. Pobre Ciro Alegría. (119)

El propio Benavides, a la hora de criticar a las clases políticas del Perú, que “no funcionan como tales, sino como parroquias, como feligresías que siguen a un líder” (2003a), se detuvo también en explicar las razones del recurso a la ironía en sus novelas. Sobre todo en relación con la formación política de los jóvenes universitarios, que reflejan el ámbito social al que el autor perteneció antes de irse del país, el tono asentado entre la burla y la crítica tajante procede de la contradictoria realidad vivida por él:

Yo retrato en la novela el esperpéntico carácter de mis compañeros de clase, los chicos que participaban del Centro Federado de Derecho, básicamente aprista, y cuyos planteamientos —al menos los escritos— tenían más faltas de ortografía que ideas. En ese contexto, resulta imposible no ser irónico, como lo son mis personajes, aunque luego no podemos extrañarnos de que sean estos universitarios los que a la vuelta de unos años sean congresistas y dirigentes políticos. Resulta más bien siniestro, pero es real. Ese es el nivel de nuestra política. (2003a)

La sonrisa amarga del autor no sólo se traduce en la decepción ante la mediocridad de las propuestas políticas y de la actitud de las nuevas generaciones, sino que se tiñe también de una nota surrealista al comparar la historia política reciente con una broma, como ocurre en la llamativa escena de la Ouija. Hasta el juego con lo paranormal se convierte en un asunto político al preguntar sobre el resultado de las elecciones. Así, cuando la copa encima del tablero de ouija predice la victoria de Fujimori, los comentarios de los personajes revelan una ironía aún más amarga porque está generada por el choque con una realidad bien conocida por los lectores: “De todos los disparates que ha dicho éste es el campeón, señaló Mauricio con su taza. ¡Fujimori!, si a ése no lo conoce ni su familia, es una broma cojuda” (Benavides, 2003b: 182).

Sin embargo, la ironía de Aníbal y sus amigos sólo les permite posponer la derrota. Entre ellos también sobreviene el agotamiento y la frustración por “no hacer nada [...]”. Que es lo que siempre terminamos haciendo aquí. Ya me fastidia tener que escucharlos especulando con el Perú o los Perús, me da igual, y no mover ni un dedo. Ni para un lado ni para el otro” (265).

Todo lo que se ha observado con respecto a la postura asumida por los personajes en su enfrentamiento al contexto sociopolítico refleja por un lado las declaraciones de Benavides acerca de los años vividos en Lima, y por el otro lado establece un nexo entre los protagonistas de sus novelas y el modelo ficticio de Zavalita, ya que según Benavides “lo suyo no era rebeldía sino apatía” (citado en Planas, 2019). La lectura que el autor propone en torno a la figura de Zavalita parece más bien personal y reveladora de su propia decepción debido a la eterna “hora cero” en la que vive el Perú desde hace más de medio siglo, sin que la “bonanza económica” reciente haya tenido “un correlato social cívico” (Benavides 2018e: 201) o haya subsanado la fractura de “un Perú occidental que habla castellano y bebe Coca-Cola, que transita en un mundo que ni por asomo se parece

a ese que le dicen profundo, y a lo mejor ése es el Perú” (Benavides, 2003b: 264). Lo que seguramente comparten Zavalita y los personajes de Benavides es la amargura hacia la política, que conlleva el declive social e individual.

Al igual que Rafael Pinto, defraudado de toda esperanza hacia la clase dirigente porque “todo está podrido, la pus revienta apenas pones el dedo, izquierda, derecha, centro: sólo corrupción” (Benavides 2002b: 18), Santiago Zavala acaba aceptando su fracaso personal y apartándose del mundo de la política en el que nunca encontró un lugar exento de corrupción y fanatismo:

—Hace años que no sé lo que es política. Leo todo el diario menos las noticias políticas. No sé ni quien es Ministro, ni quien es senador. Yo mismo pedí que no me mandaran a hacer informaciones políticas.

—Dices eso con un resentimiento terrible —murmuró don Fermín. (Vargas Llosa, 1974a: 564)

En la novela de Vargas Llosa la sociedad está tan corrupta que ni siquiera la derrota de Odría consigue operar un cambio efectivo y, al parecer, se corrobora la previsión de Santiago de que todo habría sido “lo mismo o peor [...] Pero sin militares y sin Cayo Bermúdez tal vez se notará menos”¹⁰⁵ (327). En esa época “uno se defendía del Perú como podía” (14): una de las grandes novelas políticas del Perú resultó ser la novela del fracaso absoluto de la política peruana entre los años cuarenta y los cincuenta del siglo XX. Por esta misma razón, Kristal definió *Conversación en La Catedral* como la “representación literaria más contundente de la corrupción en las sociedades latinoamericanas” (2018: 147), avalando por tanto una lectura en relación con su marco histórico, pero proyectada hacia una dimensión continental, como señala Martín: “Perú en un momento de su historia le sirve a este novelista para captar *toda* la historia de su patria y *toda* la vibración político-económico-militar del continente” (109).

¹⁰⁵ Si se considera como fiable el juicio de Fermín Zavala en mérito a eso, entonces hay que constatar que “con Prado, el gobierno se ha vuelto una mafia terrible” (408).

En este sentido, Benavides retoma el ejemplo de Vargas Llosa y asume una postura parecida, ya que su literatura política es ante todo una literatura de la decepción, que denuncia “los mil entuertos” de las clases dirigentes, la política peruana como “basura al máximo nivel” (2002b: 162), y se alinea con el sentido desilusionado de su generación frente a las grandes narrativas ideológicas del pasado. Por lo tanto, la crítica de Benavides puede considerarse mucho más abarcadora respecto a la de Vargas Llosa:

The grand narratives of modernity, such as Socialism and Marxism, remain present in the context of a postmodern US global politics that dominates Latin America and Peru. In the 1980s and 1990s, there are still important political actors who align themselves with these grand narratives, and throughout the novels the reader witnesses the guerrilla tactics of Sendero Luminoso (founded on Maoist principles) and of the MRTA (an anti-US, Marxist group), as well as the failing socialist project of García's APRA. In this sense, Benavides shows in his “totalizing” narratives (inherited from the primarily left-wing aims of the 1960s and 1970s) the final stages in the 1980s and 1990s of the breakdown of macro politics and the failure of politics for the totality of society. (Ruz: 102)¹⁰⁶

Ambos autores tienden un lazo entre el fracaso social y el fracaso individual, convirtiendo la corrupción en un fenómeno de largo alcance que malogra al individuo y lo aísla en la imposibilidad de realizarse sin comprometerse en la degradación moral que arrastra la sociedad. En *Conversación en La Catedral* la crítica de Vargas Llosa al odriísmo se encarna en la “inacción” (Macías: 31) de sus personajes “moralmente inertes”, cuyas “empresas personales son rigurosamente mezquinas o insignificante; no están destinadas a ninguna clase de grandeza” (Oviedo: 247). La incapacidad general de subvertir las reglas del sistema y de rebelarse contra ellas se convierte en la imposibilidad de que algún cambio pueda realizarse. En cambio, muchos críticos, como afirma Kristal, han visto en los atisbos revolucionarios de unos pocos personajes un “augurio de una revolución posible” (2018: 168). Más bien podría suponerse que la novela se adscriba a

¹⁰⁶ “Las grandes Narraciones de la modernidad, tal como el socialismo y el marxismo, siguen estando presentes en el contexto de una política global de los EE.UU. posmodernos que predomina en Latinoamérica y Perú. En los años 80 y 90, sigue habiendo unos importantes actores políticos que se alinean con esas grandes narraciones, y en las novelas el lector asiste al planteamiento de la guerrilla de Sendero Luminoso (fundado en los principios maoístas) y del MRTA (un grupo marxista y antiestadounidense), como también al fracaso del proyecto socialista del APRA de Alan García. En este sentido, Benavides muestra en sus narraciones ‘totalizantes’ (heredado del frente de las élites de izquierda de los 60 y 70) las etapas finales de la derrota de las grandes ideologías políticas y el fracaso de la política para la totalidad de la sociedad en los 80 y 90”.

una “literatura revolucionaria” (168) en la medida en que esos atisbos de rebelión, que en el mundo ficticio quedan frustrados, exaspera la llamada a una toma de conciencia indispensable por parte del lector, en vista de un posible cambio de rumbo en el futuro. Es decir, si la novela es expresión de la inconformidad y rebeldía del autor, así como lo sostuvo Vargas Llosa en su famoso discurso “La literatura es fuego”, esa no tiene por qué agotarse en la rebeldía de sus personajes, sino que puede percibirse y afectar al lector de manera mucho más contundente extremando la incomodidad y por ende la inconformidad de los lectores frente a una realidad ficticia moralmente repulsiva. Hay que destacar también la importancia de las coordenadas históricas de la novela a la hora de sopesar la propensión al fracaso que permea las páginas de *Conversación en La Catedral*, ya que este fenómeno no representa una visión metafísica del ser destinado a la derrota, sino la crítica a una condición histórico-social específica¹⁰⁷.

El mismo “vacío y ese desgano visceral que corrompía anticipadamente todos nuestros actos”¹⁰⁸, así definido por Vargas Llosa en sus recuerdos de la época odriísta, persiste en la obra de Benavides, cuyos personajes se balancean en vilo, a punto de caerse con el país entero en cualquier momento: “La crisis parecía haberse estabilizado, pero

¹⁰⁷ Vargas Llosa ha precisado cómo esta lectura es más acorde a su concepción literaria: “Dudo que de alguna de mis novelas se pueda decir que sus coordenadas no son históricas, que las frustraciones humanas que se dan en ellas derivan de un sino fatídico, anterior y superior a la existencia *concreta* de esos personajes. Es decir, que el fracaso de los personajes no es histórico sino ontológico, que es implícito a la condición humana. No creo que mis novelas den una visión del ser humano abstracta, metafísica, sino una visión histórica concreta. Acepto (además yo mismo me he encargado de decirlo muchas veces) que una novela como *Conversación en La Catedral* aspira a expresar el fracaso, la frustración de una sociedad que vive una experiencia política determinada. Evidentemente, ese envilecimiento colectivo se manifiesta en órdenes distintos, pero deducir de eso que propongo una noción del hombre como un ser ontológicamente condenado al fracaso, a la frustración, a la infelicidad, me parece excesivo” (Cano Gaviria: 98).

¹⁰⁸ No hay que olvidar la matriz autobiográfica que Vargas Llosa imprimió a su personaje, Zavalita, cuya condición es bastante acorde a la experiencia juvenil del autor, como la describió en su artículo “En torno a un dictador y al libro de un amigo”, dedicado a la novela *Una piel de serpiente* (1964), de su amigo Luis Loayza, y publicado unos años antes de que Vargas Llosa empezase a escribir *Conversación en La Catedral*: “Nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a los que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándonos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigre, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos. [...] nosotros fuimos ese vacío y ese desgano visceral que corrompía anticipadamente todos nuestros actos. Contradicciones vivientes, detestábamos nuestro mundillo, sus prejuicios, su hipocresía y su buena conciencia, pero no hacíamos nada para romper con él, y, al contrario, nos preparábamos a ser buenos abogados” (1986: 75).

que no le extrañara, que en cualquier momento todo seguiría derrumbándose, cómo se le podía vender la idea de la felicidad a nuestra gente” (2002b: 120). La inestabilidad y el deterioro moral del contexto social arrastran a los personajes hacia su propio envilecimiento, borrando la frontera entre víctima y victimario, como afirma el autor en una entrevista con Doménico Chiappe:

En sociedades como las nuestras, gobiernos así sacan el lado oscuro de cada persona: arribismo, intolerancia, sordidez, corrupción. [...] En nuestras sociedades es muy fácil corromper. Nuestros países se han descompuesto. Nos creemos víctimas y somos cómplices. (2002c)

Sebastián, que aparenta cierto parecido con Zavalita tanto por la predisposición al cuestionamiento subjetivo como por su semblante “tristón” y “fatalista”, pone en guardia al lector sobre esa naturaleza extraviada de los personajes desde las primeras páginas de la novela. En ellas, Sebastián alude a su propia culpa tanto por haber perdido a Rebeca como por haber ocultado la traición de José Antonio Soler —lo que será el argumento central del relato de Sebastián a su amigo Pepe, el hijo de Soler—:

Qué bien suena, ¿no, Sebastián? Lo de su padre. Como si tú no tuvieras nada que ver con esta historia; tú el puro, tú el honesto, la pobre víctima atrapada por las circunstancias. ¿Como aquella vez Morales?, ¿como Vargas después de esa noche y su renuncia a devolverte el saludo?, ¿como Rebeca? La hermandad de la miseria, Sebastián; acorralados, todos acorralados. (31)

Si bien el tema de la pureza perdida constituye un lazo más entre los protagonistas de *Conversación en La Catedral* y los protagonistas de *Los años inútiles*, hay que demarcar una discrepancia entre las conductas de los personajes de Benavides y los de Vargas Llosa. Además, como tal divergencia tiene mucho que ver con la interpretación de la “apatía” de Zavalita propuesta por Benavides y la elaboración de ésta en su trilogía política, es necesario detenerse y profundizar en la comparación alrededor de este tema.

La mayoría de los personajes de *Conversación en La Catedral* se dejan arrastrar por la corrupción, actúan en conformidad al sistema o simplemente fracasan, vencidos por él o derrotados por llevar su espíritu de rebelión hasta una situación en la que quedan

marginados y son perseguidos, tal como les ocurre a Aída y Jacobo. La autonomía de Zavalita con respecto a los demás personajes depende también del objeto de su indagación interior y de su confrontación impertérrita con un sistema que él observa desde una posición marginal, o por lo menos lateral, debido a su propio rechazo del mismo sistema en el que vive. Esto coloca a Santiago en una categoría de personajes muy reconocibles dentro de la novelística vargasllosiana, en donde, según Kristal:

Se dan cuatro tipos de personajes: los inmorales que destrazan las vidas de sus prójimos para ocupar una posición de poder; los morales que podrían ocupar tal posición pero que eligen no hacerlo; las víctimas del primer grupo; y los individuos que logran vivir al margen del poder. En este mundo literario el individuo puede entender o ignorar la corrupción que lo circunda; puede aceptar o rechazar el papel que la sociedad le ofrece; o puede beneficiarse o perjudicarse por sus circunstancias, pero no sabe cómo cambiar las reglas del juego. (2018: 166)

Santiago es justamente ese personaje moral que por su propia voluntad elige rechazar sus privilegios; que entiende las “reglas del juego” sin saber cómo cambiarlas; y que, finalmente, antes de volverse “una víctima o victimario más luchando con uñas y dientes para devorar y no ser devorado, un burgués peruano más” (Vargas Llosa 1974a: 411), prefiere arruinarse para no arrepentirse, ya que “en este país el que no se jode, jode a los demás” (166). Por esta razón, Santiago se niega a matricularse en la Universidad Católica y entra a la San Marcos, considerada por su padre como una “cholería infecta” donde “se politiquea” (288); así como prefiere seguir de “empleadito” (408) en *La Crónica* en vez de trabajar en la empresa de su padre, cuya herencia rechazará a pesar de todos los intentos del incrédulo Chispas por convencerlo; hasta su matrimonio con Ana, considerada por Zoila una “huachafita” que podría ser la “sirvienta” (605) de su hijo, irónicamente todo parece orquestado por una voluntad desafiante de rechazo a la familia.

Puesto que en la novela el éxito es incompatible con la moral, la actitud de Santiago está tan marcada por la autoexclusión social que desde la perspectiva de los

demás él aparece como un “contreras” (35), alguien que se amarga la vida “por gusto”¹⁰⁹. Sin embargo, la mirada de sus amigos y conocidos solo revelan una verdad a medias: es innegable que la existencia de Santiago, por sus negativas casi sistemáticas, se parezca más a la negación de una historia que al relato de formación de un individuo¹¹⁰; pero ni ellos, ni nadie, se enteran o comprenden la grandeza de la única afirmación que Santiago lleva hasta el extremo en el intento desesperado de realizarse como un individuo moralmente incorrupto y, sobre todo, libre. Lo que desde la perspectiva de la familia y los amigos de Santiago es considerado un fracaso social, para el propio Zavalita es un fracaso relativo: aunque su condición económica revele un retroceso social respecto a la condición de su familia, es la consecuencia de una elección moral de un hombre libre, que prefiere la libertad y la marginalidad por haber rechazado todo tipo de corrupción para así no convertirse en el doble de su padre. Como ha afirmado Vargas Llosa, Santiago se convierte en uno de los personajes más complejos de su obra:

En términos estrictos, es el personaje más frustrado de *Conversación en La Catedral*, no cabe duda. Ahora, si se compara a Zavalita con quienes le rodean, el Chispas por ejemplo, o Don Fermín, o Carlitos, no sé si se puede afirmar que le ha ido peor que a los otros, que su situación es más indigna que la de los demás. En su caso, digamos, el fracaso es una elección que implica cierta dignidad y hasta una secreta grandeza. Es un frustrado, porque no frustrarse en el mundo en que vive es ser una canalla, un ser vil... Él ha elegido la mediocridad para no ser todo eso. (Cano Gaviria: 100).

Tanto la grandeza moral del personaje como su implícita afirmación de la libertad individual se aprecian aún más por las incertidumbres y la humanidad genuina de Santiago. El quisiera ser un “puro” y por eso convierte su memoria en una búsqueda incesante del momento en que abandonó ese camino. Pero a medida que su cuestionamiento moral se afina, surge también la imagen de un joven que busca una

¹⁰⁹ “-Te has puesto en un plan muy fregado -dijo Popeye-. Te las pasas dando la contra, rajas de todo, y te tomas demasiado a pecho las cosas. No te amargues la vida por gusto, flaco” (37).

¹¹⁰ En la novela destaca la tendencia de Santiago a describirse mediante negaciones: “gracias a San Marcos no fui un alumno modelo, ni un hijo modelo ni un abogado modelo” (165); “Sé lo que no quiero ser, pero no lo que me gustaría ser. Y no quiero ser abogado, ni rico, ni importante, tío. No quiero ser a los cincuenta años lo que es mi papá, lo que son los amigos de mi papá” (301).

pureza moral discreta, sin fanatismo ni heroísmo. Como en *La Condition humaine* (1933) de André Malraux, también en la novela de Vargas Llosa alcanzar o guardar la pureza moral es imposible y Santiago parece saberlo desde el principio, si bien le cueste mucho esfuerzo llegar a ser consciente de eso. En este sentido, son significativas sus vacilaciones, las dudas y el rechazo final con respecto a la utopía de la revolución comunista. Mientras que al comienzo de su reflexión Santiago siente haber fracasado a causa de la falta de fe, tanto en Dios como en la revolución, a medida que la narración avanza su certidumbre se debilita poco a poco hasta quebrarse definitivamente.

La imposibilidad de alcanzar la pureza, sobre todo en una sociedad corroída por un sistema autoritario e inicuo, hace que su búsqueda interior quede sin resolución y que siga preguntándose y contradiciéndose a cada rato¹¹¹. De tal manera, la frustración de Santiago no queda retratada como la derrota de un héroe moral o novelesco, sino como otro fracaso más dentro de lo cotidiano, pero un fracaso relativo por no haberse sometido a un sistema injusto ni al amparo incondicionado de alguna fe, ni política ni religiosa¹¹². Ese intento de asumir la incertidumbre, antes de creer forzosamente en algo, y de realizarse como individuo, a pesar de las frustraciones diarias, representa, con mucha probabilidad, un elemento transcendente de la novela. Para las últimas generaciones no deja de ser significativa la desorientación de un joven que esperaba “cosas formidables de la Universidad” (78) y del futuro, luego vio como empezaban a cerrarse “todas las puertas”¹¹³ por no comprometerse, y que finalmente encontró un atisbo de felicidad en la

¹¹¹ Además de varios intentos de Santiago para individuar el momento en que se “había jodido”, se observan también unas pocas certezas que se vuelven a poner en duda al evocar un sucesivo acontecimiento. Por ejemplo, al recordar las investigaciones con el equipo de *La Crónica* Santiago piensa “excitación, emociones, sangre: jodido hacia rato, Zavalita” (377); sin embargo, pensando en las bodas con Ana volverá a preguntarse “¿ahí, Zavalita?” (585), contradiciendo por tanto su anterior afirmación.

¹¹² La afirmación de la libertad como valor esencial de toda sociedad es un tema que atraviesa también la primera etapa narrativa de Vargas Llosa; por esta razón, Carlos Franz afirma que “*La ciudad y los perros, La casa verde, Conversación en La Catedral* [...] podrán interpretarse de muchos modos, pero uno salta a la vista: no representan la ideología que su autor profesaba públicamente, en los años sesenta, cuando las escribió y publicó” (145).

¹¹³ “Todas las puertas abiertas, piensa, en qué momento y por qué comenzaron a cerrarse” (89).

monotonía discreta de un hombre cualquiera, pero libre al fin y al cabo: “A lo mejor esa monotonía con estrecheces era la felicidad, esa discreta falta de convicción y de exaltación y de ambición, a lo mejor era esa suave mediocridad en todo. Hasta en la calma, piensa” (620).

Sebastián, en *Los años inútiles*, parece llegar a la misma conclusión de Santiago, a pesar de la imposibilidad de realizar esa “suave mediocridad en todo” por culpa de sus errores y por haber perdido a Rebeca. Los recuerdos de Sebastián vuelven una y otra vez a esa época, tal vez monótona pero apacible, hasta su toma de conciencia de echar de menos “aquel cauce cotidiano de la rutina que abominaba sin saber muy bien por qué. Aquellos viejos tiempos, suspira sin decidirse a abrir los ojos, advirtiendo sorprendido que recuerda con nostalgia todos aquellos meses que odió casi con pasión: aquel tiempo de mierda” (360). En general hasta podría decirse que la verdadera derrota para los personajes de Benavides estriba en la imposibilidad de alcanzar esa “suave mediocridad” en la vida cotidiana que Zavalita logró a pesar de su frustración por haberse “jodido” en algún momento. Incluso antes de caer en manos de la policía, la falta de un horizonte en un “país sin remedio” deja a Aníbal sin esperanza frente a su deseo de volver a una vida rutinaria: “Ahora sólo quedaba seguir viviendo, buscando reingresar a la cotidianidad y continuar adelante. Sí, pero ¿adelante es hacia adónde?” (2003b: 334). Sin embargo, esta comparación se complica bastante si se traslada al plano moral y a las razones que motivan las acciones de los protagonistas. Precisamente por esta razón es muy sugerente la lectura de Zavalita propuesta por Benavides, porque en ella Benavides destaca la “apatía” de Santiago por encima de sus conflictos internos, que son conflictos de naturaleza moral. La imposibilidad de rebelarse contra el sistema, condición emblemática a la que se enfrenta Zavalita en los años de la dictadura odriista, persiste en las experiencias de Sebastián, Rebeca, Rafael, Aníbal y los demás personajes de Benavides,

a los que sólo les queda la posibilidad de conformarse a la corrupción de la sociedad o la aceptación del fracaso. Las resoluciones de éstos representan varias maneras de sortear la “apatía” actuando, intentando mejorar sus condiciones económicas o sus relaciones afectivas, pero estos objetivos a menudo les comprometen moralmente: para salir de los apuros económicos Sebastián se involucra en un negocio turbio de adopciones cuya inmoralidad no deja lugar a dudas; Rebeca desconfía del plan de Sebastián pero acaba cediendo ella también e intenta llevar a cabo la adopción del hijo de Luisa por parte de una pareja canadiense; para preservar su relación con Arturo, la Gata se rinde a las ordenes del partido y a su retórica, a pesar de su creciente desconfianza; Luisa y Alfonso se ven obligados a entregar al niño recién nacido a cambio de dinero; Ivo crítica la política y la sociedad sin reservas mientras actúa de manera totalmente egoísta, deshonesto y hasta traicionero, si efectivamente es él quien denuncia a su amigo Aníbal; por el miedo a las represalias de la policía, Mauricio y Elsa acaban desentendiéndose de las súplicas de María Fajís y con su silencio condenan a Aníbal.

Desde la “inacción” de Zavalita en *Conversación en La Catedral* hasta la “apatía” moral de los personajes de Benavides lo que no se ha alterado, y que por eso constituye el elemento de continuidad más importante entre los dos novelistas, es la naturaleza corruptora y opresiva del contexto social. Así como Vargas Llosa propuso el fracaso individual como única rebeldía posible, Benavides muestra la inevitable derrota moral de quien ya no cree en la rebeldía individual y aún menos en la revolución: ambos escritores acaban denunciando la misma imposibilidad de realizarse socialmente sin comprometerse en un sistema que genera corrupción y fracasos. La crítica de Vargas Llosa y Benavides parece brotar de la misma pregunta: “¿Cómo era posible que allí hubiese vivido todos aquellos años? ¿Cómo era posible que en aquel país, mi país, se viviera como se vivía,

entre la corrupción, la muerte y la desesperanza, entre aquellos abismos sociales?” (Benavides, 2005b: 155).

Ambos autores investigan la condición social y política de su país desde la perspectiva de las personas comunes y de su vida cotidiana, intentando representar lo que significa vivir a diario en un sistema caracterizado por desigualdades, injusticias y tensiones entre capas sociales. En relación con esto hay que destacar el mayor pesimismo que se percibe en las novelas de Benavides, puesto que a las problemáticas que ya afectaban la sociedad en los cincuenta se suman la violencia desatada por el conflicto interno y el miedo que se propaga en la población durante la década de los ochenta. También entre las dos novelas de Benavides se pueden rastrear algunas diferencias: en *Los años inútiles* el conflicto peruano aún no ha alcanzado Lima y en la ciudad sólo se intuye por el efecto de la migración masiva de la población andina que se amontona en los “pueblos jóvenes” en las afueras de la capital; en cambio, en *El año que rompí contigo* las bombas de los terroristas y las represalias de la policía han traído el conflicto a las calles y las plazas de Lima, convirtiendo el miedo en paranoia.

El joven periodista Rafael Pinto es el primer personaje de Benavides en experimentar el miedo hasta sus extremas consecuencias, hasta hundirlo en un “abismo aterrador” (2002b: 451). Su pasión por el periodismo lo convierte en representante de la búsqueda de la verdad contra viento y marea, y su derrota se traduce en el fracaso de unos medios de comunicación sumisos al poder. En un sistema político como el descrito por Benavides, el artículo de Pinto que desenmascara un fraude electoral constituye ese tipo de información que la prensa ya no se atreve a publicar por miedo o por estar corrompida. Para un periodista como Rafael, su vocación se convierte primero en un obstáculo en su trabajo y luego en una amenaza contra su seguridad: “¿Para qué sirvió, Pinto? ¿Qué conseguiste con todo eso, carajo? ¿Dinero, prestigio, un ascenso? No, recuerda: casi un

despido, cartas amenazantes, insultos, indignación, bronca, y por poco un juicio, finalmente tedio” (101-102). La reflexión amarga de Pinto revela a la vez su frustración, el grado de corrupción alcanzado por el poder y la inversión dramática que traslada la finalidad de la prensa de la verdad a las mentiras y al silencio, así como ocurría en la Lima de *Conversación en La Catedral* —el tema del periodismo se analizará con mayor profundidad en la comparación de la novela de Vargas Llosa con *Tinta roja* de Alberto Fuguet—. La vocación inquebrantable de Rafael le lleva a desafiar al poder y a su jefe, Rolando Fonseca, acusado de pasar “del coqueteo sutil al concubinato descarado con el Gobierno” (159). Sin embargo, el sistema no admite un comportamiento como el de Pinto y ese rechazo se concreta en las amenazas que el periodista recibe tanto de Guevara — político de izquierda— como del Gobierno, por indagar sobre los atentados de un presunto comando paramilitar, cuya afiliación al Ministerio del Interior bajo el mando de Sánchez Idíaquez es una información a la que sólo el lector tiene acceso. Tantas amenazas llevan al límite la determinación de Rafael y lo transforman en un vencido: “Tuvo que admitir derrotado que era algo peor que el miedo lo que sentía: una sensación de zozobra, más bien, Pinto, de fracaso absoluto (405). Finalmente, la sospecha de que su novia, Rosa, esté sufriendo la represalia anunciada destroza al joven: de manera muy parecida a lo que le ocurre a Pupo Román en *La fiesta del Chivo*¹¹⁴, “el terror fue más fuerte” (444) que la racionalidad y el coraje de Rafael, cuyo miedo lo impulsa a huir y lo atenaza hasta después de haber sobrevivido al envenenamiento por dos desconocidos. La culpabilidad será el

¹¹⁴ El general Pupo Román, que debería encabezar la rebelión contra la dictadura, traiciona a los demás conjurados, ya que, en vez de actuar de acuerdo al plan, se deja apoderar por la misma “parálisis de la razón y de los músculos” padecida frente a Trujillo hasta ese día: “Desde ese momento, y en todos los minutos y horas siguientes, tiempo en el que se decidió su suerte, la de su familia, la de los conjurados, y, a fin de cuentas, la de la República Dominicana, el general José René Román supo siempre, con total lucidez, lo que debía hacer. ¿Por qué hizo exactamente lo contrario? Se lo preguntaría muchas veces los meses siguientes, sin encontrar respuesta” (Vargas Llosa 2011b: 489).

último matiz asumido por la derrota de Pinto, una derrota total, ya que, como señala Álex Lima:

La autoexpulsión de Rafael del entorno oficial hacia un pueblo joven ‘cerca del mar’ no se trata sólo de un desplazamiento físico sino también ontológico, en el sentido que el personaje ha sido despojado de sus múltiples identidades como periodista, como ciudadano y como ente masculino. (53-54)

En cierto sentido, la experiencia de Pinto adelanta lo que en la novela siguiente llega a ser una situación emotiva casi cotidiana: el miedo generalizado por el conflicto interno arroja a los personajes de *El año que rompí contigo* a una condición paranoica constante, en la que hasta la hiperinflación asume connotaciones bélicas. Toda cara desconocida puede esconder la locura asesina de un terrorista¹¹⁵, entre la policía y los ciudadanos se instaura un mutuo recelo¹¹⁶ y hasta las relaciones sentimentales no están a salvo de este tipo de incertidumbre¹¹⁷. Las amenazas que Mauricio recibe en la Radio en la que trabaja producen un efecto diferente a lo experimentado por Pinto: en una sociedad dominada por el terror, lo peor ya no es sólo tener miedo a la muerte, sino tener miedo al miedo: “Realmente, se dijo, no le importaba que le dispararan o no. Lo que no podía imaginar era vivir pensando que en cualquier momento podría ocurrir. ¿Cómo se vive, se duerme, se bebe, se cacha, pensando que puede ser la última vez?” (107). Durante el interrogatorio final, “la primera bofetada” (343) que sacude a Aníbal y que cierra la

¹¹⁵ Los comentarios de los curiosos que acuden al lugar del atentado, mientras Aníbal busca a María Fajís, delatan con sus acusaciones esta actitud: “¿Quién sería la que se llevaron en la ambulancia? Una de las terrucas, bien hecho, carajo, malnacidos hijos de puta; no, era una señora que pasaba por aquí cuando ocurrió todo, esa que está parada ahí es una de sus hijas” (44). Por otro lado, Benavides motiva la desconfianza difusa de la gente describiendo la naturaleza ambigua de quién puede recurrir a una violencia extrema sin aparentar algún rasgo que lo aleje de la “normalidad” –una reflexión análoga aparece también en *Un asunto sentimental*–: “Porque uno cree que el terrorista es un tipo barbudo, un tipo de baja condición social, un exaltado o un cholito resentido, y no, a veces resultaba que ese señor tan educado que nos saluda todos los días, ese obrero amable y respetuoso con sus patrones, ese profesor universitario irreprochable y ese jovencito callado que es nuestro vecino son unas fieras, unos asesinos desalmados, unos terrucos de porquería, caracho” (2003b: 285).

¹¹⁶ Aníbal crítica a los policías por ser “unos paranoicos que ven un terrorista hasta en el tipo que se le acerca para preguntarles una dirección” (258).

¹¹⁷ Cuando los desencuentros entre María Fajís y Aníbal echan a perder su relación, ella describe a su marido como “un hombre extraño, hosco, lleno de silencios y enigmas que ella no alcanzaba a entender” (299).

novela proyecta esa condición de miedo y paranoia hacia un futuro aun más violento y sombrío: Benavides encaja la narración de las celebraciones por la victoria de Fujimori con el comienzo de las torturas contra los presos como Aníbal, insinuando de este modo la dictadura que se cierne sobre el Perú.

Si por un lado las dos primeras novelas de Benavides se acercan al modelo de *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa por ser “un portentoso híbrido de literatura política y de folletín” (Echevarría 2007: 74), el elemento de la paranoia intensifica otra característica común a la obra de ambos escritores: la ambigüedad. Sobre todo en las novelas de los sesenta, el “hiperrealismo” de Vargas Llosa aprovechaba el multiperspectivismo para retratar una realidad siempre escurridiza que los personajes no logran reconstruir y difuminó mediante una calculada ambigüedad algunos acontecimientos claves de sus narraciones: la conversación en *La Catedral* acaba sin que Santiago haya obtenido la confesión de Ambrosio con respecto a la responsabilidad de su padre en el asesinato de la Musa y sólo el lector dispone de las piezas del puzle necesarias para intuir la verdad; en cambio, otros sucesos o elementos esenciales de la narración, como la muerte del Esclavo y la culpabilidad del Jaguar en *La ciudad y los perros*, y los orígenes selváticos de Anselmo en *La Casa Verde*, quedan sin solución posible tanto para los personajes como para los lectores. Robert Ruz ha estudiado este aspecto de la ambigüedad en *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*: en ellas, según Ruz, la imposibilidad de alcanzar la verdad acentuaría su carácter posmoderno y gracias a esto lograría la superación del “modelo” narrativo:

The reader is thus offered many possible “truths” in the novel, and this is especially effective given the way in which Benavides manages to bring together so many plot lines at the end of *Los años inútiles* and *El año que rompí contigo*. The way suspense is built up not only invites the reader to have an increasingly active participation but tempts the reader to reread and try to uncover the “truth”. It might be argued that both novels are as

challenging as *Conversación en La Catedral* but are more pleasurable, and in this sense they not only test the “model” but surpass it. (104-105)¹¹⁸

No hay manera de establecer si los hombres que envenenan a Pinto son enviados por Guevara o si pertenecen al comando, así como no se puede afirmar a ciencia cierta si el atentado contra Ganoza fue orquestado por una conspiración entre Antonio Soler e Sánchez Idíaquez, ni si el responsable de la denuncia contra Aníbal sea Ivo, ya que esto sólo se fundamenta en las sospechas del primero. Si la posibilidad de averiguar lo que realmente ocurrió no está al alcance de los lectores, aún menos fiables son las suposiciones de cada personaje. Sebastián ignora su paternidad y por ello no entiende la razón de la partida de Rebeca; en cambio, con respecto al atentado contra Ganoza, está convencido de haber desenmascarado la traición de Antonio Soler mientras que su amigo Pepe, el hijo de Soler, rechaza esta explicación y acusa a Sebastián de estar loco y de no tener “pruebas” (2002b: 467) —lo cual es cierto también—. Las evidencias que comprometen a Aníbal por haber estado en contacto con Carmen Arizaga —“Alondra”—, clasificada por la policía como una militante del MRTA, acaban acusándolo frente a María Fajís y a sus amigos, puesto que su traición da motivos suficientes a los demás para suponer que sus mentiras escondan algo más que el adulterio. De manera parecida, Rafael Pinto no está en condición de comprobar la existencia del comando ni quien mandó la represalia en su contra, pero tampoco logra entender que pasó realmente en su casa aquella noche así como Rosa desconoce el paradero de Rafael y probablemente hasta supone que esté muerto. Estos sólo son algunos ejemplos de las verdades a medias que rodean a los personajes. Por esta razón, Ruz afirma que “the search for truth remains private and individualized” (106), convirtiendo estas novelas totales en potencia en su

¹¹⁸ “La novela le brinda al lector muchas verdades diferentes, y esto es eficaz sobre todo por la manera en la que Benavides reanuda varias líneas narrativas en el final de *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*. Esta estructura de la incertidumbre es construida no sólo para animar al lector a aumentar su grado de participación activa sino también para incitar al lector a releer e intentar descubrir la ‘verdad’. Sería posible afirmar que ambas novelas son un reto en la misma medida en que lo era *Conversación en La Catedral* pero son más placenteras, y en este sentido ellas no sólo testan el ‘modelo’ sino que lo superan”.

propia negación, ya que la totalidad y la búsqueda de una verdad única queda puntualmente frustrada: “The effect of Benavides’ aesthetic/political ‘rompecabezas’ [...] is to give the reader the sense that there is no totality or system or truth, and this is what creates the pervasive pessimism of the books” (106)¹¹⁹.

4.2.2. A las espaldas del dictador: la microfísica del poder en *Un millón de soles*

Entrevistado por Raúl Tola, Benavides afirmó que *Un millón de soles* probablemente es la novela que “menos repercusión crítica ha tenido”, ya que según el autor “es una novela que en el fondo no le interesa más que a unos cuantos peruanos. O sea, no es una novela que pueda interesar particularmente a nadie y así fue” (2018e: 206). Mientras las dos novelas anteriores eran unos “híbridos” de literatura política y de folletín, aquí el elemento folletinesco casi desaparece y el libro se lee como un relato del poder, es decir, sólo en relación a las dinámicas del poder que inevitablemente alejan la narración de la experiencia cotidiana y común en la que se desarrollaban las tramas de *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo*. Además, como señala Paz Soldán:

La apuesta de Benavides es arriesgada: en vez de concentrarse en algún momento importante del gobierno de Velasco —un catalizador que nos explique lo que significó ese régimen—, el escritor peruano ha optado por una visión más bien panorámica, abarcadora, en la que una serie de sucesos va jalonando el septenio del Gobierno Revolucionario. (2008)

A pesar de la poca repercusión que tuvo, la novela no deja de ser una exploración narrativa interesante, sobre todo en el panorama literario latinoamericano, en donde la novela del dictador —o de la dictadura— constituye un subgénero fundamental para entender tanto la literatura como la historia de la región. Benavides pone en evidencia

¹¹⁹ “La búsqueda de la verdad sigue siendo algo privado e individualizado”. “El efecto de los ‘rompecabezas’ políticos/estéticos de Benavides [...] es el de dar al lector la impresión de que no haya ninguna totalidad o sistema o verdad, y esto es lo que crea el pesimismo desbordante de la obra”.

también el factor subjetivo que está en juego para la mayoría de los escritores hispanoamericanos ante este tema:

En el caso de esta novela es que se basa en una experiencia personal que tuvimos todos los hispanoamericanos hasta mi generación. Todos hemos vivido en algún momento en una dictadura. El dictador es un subgénero literario evidente que tenemos nosotros en Hispanoamérica y era imposible prescindir de eso. (2013b)

El interés que puede suscitar esta novela está relacionado con el tema de la dictadura pero eso depende de la manera en la que se desmarca de las novelas del dictador anteriores. Aunque Benavides a menudo hable de *Un millón de soles* en referencia a la experiencia del régimen dictatorial de Juan Velasco Alvarado y su junta militar, resulta claro cómo el autor no se enfoca directamente en la autoridad, sino en las relaciones indirectas que se instauran entre los miembros del gobierno, sus afiliados y los medios de comunicación. Sin embargo, este desplazamiento de la mirada, que investiga en las sombras del poder alrededor del caudillo, es el resultado de los varios planteamientos sucesivos que Benavides se propuso durante la escritura del libro:

En principio, pensé que debía ser la historia ficcionalizada de Juan Velasco: una novela de dictadores, tal y como la entendemos habitualmente. Pero a medida que avanzaba en la documentación de la historia y en el esbozo de la misma, fui rápidamente ganado por la sensación de que aquello que quería contar era más bien la propia dictadura. No obstante, como ha ocurrido con mis novelas anteriores, la parte política de la trama narrativa debía ser apenas una excusa para explorar con mayor detenimiento a los personajes, sus vidas, sus motivaciones, la forma como se manejaban por un escenario sombrío y altamente politizado. Llegado a este punto, era necesario buscar un hilo argumental más nítido. Así pues, la primera versión de esta novela ambientada en los años setenta iba a contar la historia, más bien sórdida, de un grupo de militares que se reunían en casa de una mujer —quizá la amante de uno de ellos que les conseguía chicas, jovencitas inexpertas, para amenizar con una pizca de lujuria sus noches de whisky, cocaína y juegos de naipes en las que además el lector iba entendiendo los secretos manejos en la cúpula del poder—. Pero a medida que iba recreando aquella historia también iba entendiendo que la misma se desbordaba de sus estrictos límites, que la juerga nocturna de aquella germanía de militarotes zafios y de una mujer decadente y algo alcoholizada, no era con exactitud lo que yo quería contar. [...] El planteamiento inicial se disolvió paulatinamente, hasta quedar confinado como uno de tantos elementos en un conjunto más amplio de situaciones que se fueron escorando hacia la vida de los personajes que se situaban en los meandros del poder. De alguna manera entendí que eso era realmente lo que quería contar: no era la historia de una dictadura, ni de un dictador, ni tampoco la de un grupo de militares juerguistas y rijosos, sino la historia de todos los que cercan con su ambición a quien ha tomado el poder. (Benavides, 2008b: 36-37)

Así que la novela mantiene su vínculo con la literatura más tradicional sobre el “tirano” pero no encaja en ella, puesto que la figura del caudillo “queda relegada a un segundo plano, a una suerte de presencia-ausencia” (Lima: 45). Eva Valero comparte el juicio de Álex Lima y Edmundo Paz Soldán al rechazar la etiqueta de “novela del dictador”, puesto que Velasco no es el protagonista principal de *Un millón de soles*, y avala así la tesis de Rita Gnuzmann, y señala los “entretelones de la dictadura” como el verdadero “objetivo del escritor”, y la denominación de “novela del poder [...]”, más que del dictador, porque el tema central no es tanto la figura de Velasco como las manipulaciones de sus colaboradores más allegados por manejar el poder y las corrupciones que todo ello genera” (2011). Mientras en esta definición se aprecia un pluralidad de protagonistas que compiten con la centralidad del dictador, Paz Soldán, si bien compartiendo la misma opinión de Valero, propone una lectura enfocada en la naturaleza misma del poder a través de una recuperación —tal vez fortuita— de las palabras utilizadas por Benavides al describir la obra de Vargas Llosa: según el escritor boliviano, “una ‘microfísica del poder’ *foucaultiana* nos diría que siempre ha sido así, que el poder nunca está concentrado en una persona, es difuso y se extiende en ramificaciones infinitas” (2008).

A pesar de los matices diferentes que caracterizan estas interpretaciones, la mayoría de los comentarios críticos clasifican la novela de Benavides como una novela del poder, o de la dictadura, pero también se encuentran opiniones discordantes. En especial, Fernando Iwasaki lee la novela desde su conocimiento personal de la historia política peruana y desde esa perspectiva pone en evidencia un aspecto muy poco destacado por los otros críticos: el carácter “risible” de las acciones de Velasco y sus colaboradores en comparación con sus ambiciones revolucionarias. Aunque la reseña de Iwasaki se deslice hacia la provocación con respecto a una situación concreta que vivió

su país, no deja de ser interesante el acento puesto por Iwasaki sobre el aspecto más caricaturesco descrito por Benavides y también cómo Vargas Llosa siga siendo, para bien o para mal, su referente principal de confrontación:

Si en *Conversación en La Catedral* (1969) Vargas Llosa se recreó en describir el lado más cruel, siniestro, miserable y putrefacto de la dictadura del general Odría (1948-1956), en *Un millón de soles* Jorge Eduardo Benavides nos descubre el lado más cómico, patético, ridículo y “cutrefacto” del gobierno del general Velasco Alvarado (1968-1975). Estamos ante una genuina “novela de dictador”, en la tradición de *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias y *Yo el supremo* (1974) de Roa Bastos, pero el modelo elegido por Benavides sería más bien la irreverente *Maten al león* de Jorge Ibarguengoitia y en ningún caso *La fiesta del chivo* (2000) de Vargas Llosa, obra que sí ha influido en otras “novelas de dictador” más recientes como *Grandes miradas* (2003) de Alonso Cueto y *El desierto* (2005) de Carlos Franz. (2011)

Esta muestra inicial de las distintas opiniones sobre *Un millón de soles* servirá para encauzar la comparación entre esta novela y las de Vargas Llosa, a fin de establecer la relación que las une.

En primer lugar, hay que destacar cómo el objetivo de Benavides de que la parte política de la trama fuese “apenas una excusa” no parece concretarse del todo, ya que la trama de la novela está muy vinculada al análisis político del contexto histórico tratado y a la “microfísica del poder” mencionada por Paz Soldán. Si se excluyen algunos personajes secundarios, la vida de los protagonistas está relatada en función de su ambición o relación con el poder, es decir, justo lo contrario de aquello que Benavides se proponía durante la escritura de la novela.

En segundo lugar, las dudas de la crítica a la hora de hallar una definición apropiada por este libro, tan cercano a la “novela del dictador” y a la vez poco conforme con sus modelos, puede estar relacionada con la misma vacilación que se percibe al señalar una u otra novela de Vargas Llosa como modelo de *Un millón de soles*. Es muy probable que también en este caso Benavides se haya dejado influir por su conocimiento de la obra vargasllosiana, aunque toda referencia a una novela de su antecesor como a un modelo concreto queda frustrada por no ajustarse del todo a la reelaboración de la

temática del dictador llevada a cabo por Benavides. Esto significa que de alguna manera *Conversación en La Catedral* y *La fiesta del chivo* han proporcionado unas técnicas narrativas y sobre todo un enfoque distinto hacia la representación del poder que *Un millón de soles* aprovecha para asentar la narración en un territorio “intermedio” entre las dos obras de Vargas Llosa.

Lo que se acaba de decir resultará más claro a medida que se desarrolle la comparación entre estos libros, sin embargo, el análisis requiere una puntualización previa: también las condiciones históricas y políticas reales de las que se alimentan estas narraciones repercuten en la influencia de cada uno de los modelos vargasllosianos. Trujillo, Velasco y Odría ocupan tres distintos grados de centralidad en sus respectivas novelas, y tanto esto como la “atmósfera” más o menos sangrienta, sombría y corrupta que asume cada una de ellas están vinculados inevitablemente con las características de esos tres regímenes. Si el dictador de *Un millón de soles* parece muy diferente al tirano de *La fiesta del chivo*, se debe también a unas diferencias claras entre el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del Perú bajo el mando de Juan Velasco Alvarado y el régimen autoritario de Trujillo, cuyo poder como “Jefe” de la República Dominicana se mantuvo inalterado desde 1930 hasta el día de su asesinato, el 30 de mayo de 1961, a través de un empleo de la violencia contra la población sin precedentes en la historia del país. Ante todo, queda fuera del alcance de Velasco la dimensión mítica o mesiánica que la propaganda del régimen y sus opositores confieren a Trujillo, y que el propio Trujillo acaba creyéndose¹²⁰. Para sus opositores el dictador encarna el diablo, llamado también “la Bestia” (Vargas Llosa, 2011b: 298) o “el Maligno” (305); las víctimas como Urania lo imaginan como el temible “Moloch” (601); sus colaboradores tienen “el alma encogida

¹²⁰ “Ya sudaba. ¡Si lo vieran! Otro mito que repetían sobre él era ‘Trujillo nunca suda [...]’. No sudaba si no quería. Pero, en la intimidad, cuando hacía sus ejercicios, daba permiso a su cuerpo para que lo hiciera” (Vargas Llosa, 2011b: 33).

de reverencia y pánico al Jefe, al Generalísimo, al Benefactor, al Padre de la Patria Nueva, a Su Excelencia” (16); y finalmente su imagen alcanza la altura de Dios en *Dios y Trujillo: una interpretación realista*, escrito por Joaquín Balaguer:

La República Dominicana sobrevivió más de cuatro siglos —cuatrocientos treinta y ocho años— a adversidades múltiples [...] gracias a la Providencia. La tarea fue asumida hasta entonces directamente por el Creador. A partir de 1930, Rafael Leónidas Trujillo Molina relevó a Dios en esta ímproba misión. (Vargas Llosa, 2011b: 355-356)

Por su vanidad, el propio dictador se persuade de estar remplazando a Dios “en la tarea de sacar adelante este endemoniado país de pendejos” (451), o de poder “hacer que el agua se volviera vino y los panes se multiplicaran, si le daba en los cojones” (31). Sin embargo, Trujillo, en sus propias palabras, logra el control absoluto sobre el país por medio de una violencia inaudita: “Porque, para sacarlo del atraso, el caos, la ignorancia y la barbarie, se había teñido de sangre muchas veces” (117). El asesinato de las hermanas Mirabal representa uno de los excesos más conocidos de la Era de Trujillo y evidencia el grado de sumisión al que había sido reducida la oposición interna, tal como lo dice uno de los magnicidas, el “Negro” Pedro Livio Cedeño: “¡Ahora también se asesinaba a mujeres indefensas, sin que nadie hiciera nada! ¿A esos extremos de ignominia habíamos llegado en la República Dominicana?” (Vargas Llosa, 2011b: 384).

Mientras todos estos aspectos de Trujillo y su régimen constituyen el lazo más visible entre *La fiesta del chivo* y las novelas del dictador anteriores, el general Velasco de Benavides no sólo prescinde del empleo sistemático de la violencia y de toda dimensión mítica —ni siquiera se asoma en su retórica revolucionaria—, sino que se caracteriza justo por lo contrario hasta aparecer por momentos como una parodia del dictador hispanoamericano. El carácter grotesco del Gobierno Revolucionario, tal y como lo evidenciaba Iwasaki, se revela en el propio Velasco, que “aparece aquí como un ser caprichoso y paranoico —pero en el fondo bien intencionado—, creyente hasta el final en su proyecto revolucionario, capaz de llorar ante la forma en que la ‘patria

malagradecida' le devuelve su sacrificio" (Paz Soldán 2008). Esta observación de Paz Soldán ya se hace explícita en el texto antes del llanto del caudillo a partir de sus contradicciones y de la mediocridad de quienes lo rodean, oportunistas o "gente que, aunque con la mejor de las intenciones, no tiene idea cabal de lo que dice" (Benavides 2007: 24). Al igual que los colaboradores de Trujillo, también los de Velasco "penden de un hilo, de los humores y las bravatas del presidente" (49-50) y saben que "cuando Velasco decide no mirar a uno de sus ministros es porque éste tiene los días contados" (73), pero, pese a todo esto, el caudillo peruano parece constantemente estar a la merced de la nación en vez de gobernarla:

El general se sentía a la deriva en aquel campo arborecido de leyes, dispositivos transitorios, considerandos legislativos, normas y decretos que entorpecían la acción rápida que requería el país para salir adelante. Así no había forma, carajo. Él era un hombre de acción, qué diablos. (115)

Para vengar las desdichas, "para hacerle justicia de una maldita vez y para siempre a este país manejado desde siglos por un puñado de bellacos y ladrones" (117), Velasco sufre la soledad del poder como si fuese víctima del país y de las presiones a las que su posición lo expone: "Allí, solo en la cocina, a las tres y pico de la madrugada, se sintió como en mucho tiempo no se sentía, absurdamente acorralado, solocomounperro, víctima de los zarpazos que de un tiempo a esta parte socavaban su bienestar. La patria, carajo, era una vaina" (118).

Al contrario de Trujillo, encarnación del dictador cruel que "no se había arrepentido jamás de nada" (Vargas Llosa 2011b: 42), Velasco se mantiene en el poder gracias a la corrupción y a las deportaciones¹²¹, sin llevar a cabo ejecuciones sangrientas

¹²¹ "Pero hacía tiempo que ya nadie se acordaba de protestar, y el que se atrevía acababa deportado, en una acción tan rutinaria que apenas si llamaba la atención de la gente, pues a menudo se trataba de periodistas, maestros revoltosos o sindicalistas segundones" (Benavides, 2007: 42).

y hasta repitiendo como un refrán: “Que dieran gracias a Dios de que aquí no fusilamos a nadie. Aunque no sería mala idea empezar, carajo, con unos cuantos” (168).

Las opiniones de los oportunistas —el “Flaco” Calderón— y de quienes aún no han tomado partido —el “Colorado” Fonseca— se contradicen al describir a Velasco como “un trome”, “un líder nato” y un hombre “comprometido con el futuro del país y con una capacidad de trabajo inusual, portentosa”, o más bien como “un milico bastante común pero nada de eso” (54).

A pesar de estas diferencias que marcan la distancia entre Trujillo y Velasco, *La fiesta del chivo* no puede ser ignorado entre los modelos que pueden haber influido en la escritura de *Un millón de soles*, por la representación realista y humanizada del dictador que ambas novelas llevan a cabo y diferenciándose por ello de las otras novelas del dictador. Como señala Paz Soldán, este tipo de representación del caudillo dominicano hace que “el siniestro Trujillo de Vargas Llosa en *La Fiesta del Chivo* (2000) [sea], quizás, una excepción a la regla” (Paz Soldán, 2008). No sólo Velasco comparte esta singularidad del dictador vargasllosiano, sino que esta misma característica ha sido puesta en evidencia también por el propio Benavides, que le definía como

un personaje “terrestre”, para poder observarlo así no sólo desde un orden abstracto (a Odría apenas se le intuye en *Conversación en La Catedral*) sino como a un ser de carne y hueso: son sus apetitos, sus temores, su rencor y su odio lo que advierte el lector como elementos propulsores de la trama, y no la fugaz presencia de un fantasma. (2011a: 175)

En *La fiesta del chivo*, Vargas Llosa relata el último día de vida de Trujillo, exhibiendo su corporeidad y su conciencia sin ningún tipo de distorsión de la realidad: el tirano aparece como un hombre ambicioso, excéntrico y cruel, por supuesto, pero también debilitado por la vejez y la enfermedad. El Trujillo de Vargas Llosa es un hombre al que “empezaba a fallarle la memoria, igual que el esfínter” (204), que tiene miedo a “la mancha oscura” (29) en la bragueta y a su impotencia frente a la “muchachita esqueleto” (30) —Urania—; él también se desmorona y llora ante su debilidad porque este “no era

un enemigo que pudiera derrotar como a esos cientos, miles, que había enfrentado y vencido, a lo largo de los años, comprándolos, intimidándolos o matándolos. Vivía dentro de él, carne de su carne, sangre de su sangre” (29-30). El llanto de Trujillo coincide con la evidencia de su decaimiento físico: “De vez en cuando solloza y sus suspiros levantan su pecho. Unos vellos blanquecinos ralean entre sus tetillas y alrededor de su oscuro ombligo. Tiene siempre los ojos ocultos bajo su brazo” (618). Además de saberse amenazado por conspiraciones orquestadas desde el extranjero, el Jefe tiene conciencia de la volubilidad del pueblo que aquí se representa bajo el mismo concepto expuesto por el coronel Espina en *Conversación en La Catedral*: “Hoy te apoyan, mañana te clavan un puñal en la espalda” (Vargas Llosa, 1974a: 68), y puesto que todo régimen opresivo comparte esta regla esencial, también Trujillo la conoce y le preocupa: “Él lo sabía. Durante treinta años lo habían adulado, aplaudido, endiosado, pero, al primer cambio de viento, sacarían los puñales” (Vargas Llosa, 2011b: 199).

El Velasco de *Un millón de soles* comparte literalmente con Trujillo esa sensación de “catástrofe” (Vargas Llosa, 2011b: 27; Benavides, 2007: 335) que prolonga la ofuscación de las pesadillas al despertar. El asesinato de Salvador Allende en Chile mina la seguridad del dictador peruano y el recuerdo de ese atentado lo persigue sin descanso, primero como una “espantosa acidez” (114) que le quita el sueño y luego como un miedo tan intenso que salta a la vista de quien está a su lado:

Se podía oler, carajo, ése era el miedo. Sí, miedo a que sean ciertos los rumores sobre la CIA y sus intentos para acabar con la vida de Velasco: de allí las ojeras, las manos temblonas, el rostro cada vez más chupado, las furias incontrolables, las casi tres cajetillas diarias de chalanés, los tragos desde temprano, sus arrebatos de melancolía. (244)

La paranoia agobia a Velasco hasta hacerle creer que “le brotaran conspiradores por todos lados, cada mes, cada semana, cada día, cada minuto” (363), a pesar de que desde el comienzo el doctor Tamariz lo pusiera en guardia de la volubilidad de su gente y del círculo vicioso que esto conlleva: “Los peruanos deseamos un golpe de Estado sólo hasta

que por fin lo tenemos. Después lloramos por la democracia [...]. Lloramos por una democracia para la que, desgraciadamente, no estamos preparados” (24)¹²².

En relación con los otros dictadores que aparecen en la literatura hispanoamericana, se ha dicho que el Trujillo de Vargas Llosa destacaba por la humanización del personaje: ahora bien, Benavides ofrece a los lectores un caudillo aún más humano, del que se relatan tanto sus arrebatos de ira como su llanto, está presentado en los momentos de intimidad durante su “meticuloso aseo” diario y en las reuniones oficiales con los ministros; conviven en la misma figura “el abuelo Juan” (242) y “el Padre de la Revolución” (233), el cariño por su mujer Amparo y el placer por la venganza contra los opositores del régimen. Velasco es probablemente el más humano de los dictadores creados por los escritores hispanoamericanos, y aunque Benavides omita toda referencia explícita a la enfermedad del presidente¹²³, evoca también la debilidad física del dictador como un espectro de su decadencia: “El general Velasco tiene los ojos sin brillo y la piel amarillenta, mortecina, piensa el jefe de prensa observando ahora las espaldas encorvadas, sacudidas de pronto por otra convulsión” (359).

Álex Lima ha evidenciado cómo la narración subjetiva de Velasco —también presente en *La fiesta del chivo*— cumple la función de “humanizar a la figura del dictador” gracias al desdoblamiento de la voz narrativa hacia un “tú-esquizofrénico” que “reduce la distancia entre el personaje alegórico y el histórico” (58) y remite al lector al estado paranoico del presidente: “La paranoia acumulada tras una serie de engaños ha terminado por aniquilar a la primera persona, desplazada hacia un tú-esquizofrénico y timorato, una caricatura degradante de lo que fue el caudillo hace cinco años, cuando se

¹²² Una afirmación muy parecida se puede encontrar en *Conversación en La Catedral*, cuando Cayo Bermúdez prevé los designios de la Coalición en contra del Presidente Odría: “No quieren que cambie de política, harán la misma cuando tomen el poder [...]. Quieren que se largue. Lo llamaron para que limpiara la casa de cucarachas. Ya lo hizo y ahora quieren que les devuelva la casa, que, después de todo, es suya, ¿no?” (Vargas Llosa 1974a: 430)

¹²³ En 1973 Velasco sufrió la amputación de la pierna derecha debido a un aneurisma.

iniciara la narración” (58-59). Además, Lima opina que la “presencia-ausencia” de Velasco

se acrecienta a medida que se desarrolla la trama. En la primera parte del libro, apenas advertimos la presencia del caudillo y asistimos en su lugar a un desdoblamiento cada vez más recurrente del yo narrativo, particularmente a medida que se acerca su inminente derrocamiento” (45).

En realidad, podría afirmarse que precisamente en la segunda mitad de la novela Velasco va perdiendo consistencia como dictador: sus apariciones, cada vez más raras y alejadas del Palacio, relatan su decadencia e inseguridad hasta el momento de su detención domiciliaria en espera de una posible deportación. Estos momentos ni siquiera están narrado de forma directa: Soler informa al general Ravines del acontecimiento como si fuese un asunto de la menor importancia¹²⁴. Además, el proliferar de las conspiraciones a su alrededor hace que el dictador aparezca cada vez aislado y alejado del poder.

A raíz de esto destaca aún más otro parecido con *La fiesta del chivo*, ya que en ambas novelas el dictador queda despojado de su autoridad mucho antes de que la novela acabe. La muerte de Trujillo, que ocurre en la mitad del libro y lo divide en dos partes casi equivalentes provoca un desplazamiento desde la Era de Trujillo a “una transición que no fue otra cosa que un trujillismo sin Trujillo” (Gewecke: 157). Esto le permite al autor indagar en el legado de la dictadura, el persistir de la violencia en las represalias y sobre todo las dinámicas del poder en un momento de transición. Así, el verdadero protagonista de la segunda parte del libro ya no es el dictador sino el Presidente de la República, Joaquín Balaguer, que se presenta como un personaje moralmente ambiguo y quizás como la figura más enigmática dentro de la novelística de Vargas Llosa. Su

¹²⁴ “‘Velasco siempre fue un mal perdedor’, dijo el general Ravines con una voz más nítida, pero aún afónica, seguro que había hecho un escándalo, habrá llorado, el muy maricón. Soler soltó una risa breve y seca, parece que sí, parece que cuando llegaron los tanques a su casa de Chaclacayo los insultó, pegó un par de tiros, quiso hacer algunas llamadas pero tenía la línea cortada. Al final supo que no le quedaba otro remedio que entregarse. [...] pero no se dijo ni una palabra sobre su detención domiciliaria, seguro esperarían a que todo se calmase para sacarlo del país o quién sabe” (410-411).

capacidad de aprovechar las circunstancias internacionales, las debilidades personales de los demás y la condición de “orfandad” (550) en la que se hunden los familiares y los colaboradores de Trujillo, consolida su autoridad de presidente y le convierte en el Jefe del Estado. El papel esencial desempeñado por Balaguer para restablecer la democracia en la República Dominicana parece satisfacer la egolatría de un hombre reservado que se complace por la obra de “exquisita orfebrería” (575) que ha realizado a nivel político. Los pensamientos de Balaguer, aunque otorguen explicaciones sobre las decisiones políticas tomadas por el personaje, no escarban en su emotividad. Por esto, resulta sugerente la comparación entre Balaguer y el brazo derecho de Velasco, Benito Carranza. Si bien el caudillo peruano sigue siendo el presidente del Gobierno Revolucionario hasta el epílogo de *Un millón de soles*, el enfoque sobre los “entretelones del poder” hace que la narración ensalce gradualmente al Primer Ministro —Benito Carranza—, su ayudante —el doctor Tamariz— y los demás conspiradores en el eje central de la novela. Este desplazamiento se acentúa hasta el punto de que Velasco no sabe “lo que todo el mundo ya empieza a sospechar: que ellos dos están conspirando cada vez más abiertamente para sacar a Velasco del Palacio, y el general parece ser el único en no darse cuenta” (360). También Álex Lima señala este paralelismo, precisando cómo en este caso será otro personaje quien logrará derrocar al dictador, el general Cáceres Somocurcio:

Si bien es cierto que el personaje de Benito Carranza, mano derecha del caudillo, mantiene paralelismos con el del doctor Balaguer (en el sentido que son ellos los encargados de mantener la apariencia del orden público mediante el chantaje, la extorsión y la violencia), el personaje de Carranza no logra su objetivo de convertirse en sustituto natural del dictador tal como se perfila a lo largo de la novela. (Lima 45)

A pesar de estos paralelismos, la indagación que lleva a cabo Benavides en los mecanismos que mueven las ambiciones personales alrededor del caudillo constituye el aspecto más problemático de esta comparación con *La fiesta del chivo*. El punto de inflexión estriba en la dimensión moral de los personajes que en la novela de Vargas

Llosa, como él mismo admitió, se convierte en el eje principal de la narración: “Quería tratar un tema más delicado, que era el de la responsabilidad compartida por los pueblos que padecen una dictadura, por la facilidad con que los ciudadanos se acomodan al régimen, y en muchos casos lo apuntalan y fortalecen” (2017: 220). Este propósito le lleva a sondear aquella irradiación del poder que Levi llamaba “la zona gris”, y lo hace escarbando en los sentimientos de los personajes para revelar su culpabilidad, sus deseos de venganza o ambiciones individuales. *La fiesta del chivo* se caracteriza por este viraje de los andamiajes del poder hacia la moralidad de los personajes y aquella condición de “such remoteness from reality and such thoughtlessness”¹²⁵ que Hannah Arendt (1977: 288) llamó la banalidad del mal, de lo que depende su singularidad:

Esta es probablemente la primera novela sobre un dictador latinoamericano, que rastrea los procesos mediante los cuales un hombre fuerte envilece la dignidad y el amor propio de sus colaboradores íntimos para mantenerse en el poder; y una de las pocas novelas políticas latinoamericanas en las cuales la indignación ante los crímenes de un dictador se representa con sentimientos de culpabilidad, vergüenza y mala conciencia, tanto de parte de las víctimas como de los que cometieron crímenes y vejaciones. (Kristal 2018: 423)

Esta afirmación de Kristal pone en evidencia una diferencia sustancial entre *La fiesta del chivo* y *Un millón de soles*, ya que en ésta casi no hay rastro de una indagación moral parecida. Sin embargo, es precisamente la representación de las manipulaciones políticas y la corrupción el aspecto narrativo que más acerca la novela de Benavides a *Conversación en La Catedral*. Ya se ha mencionado la influencia de las condiciones históricas y políticas reales sobre las representaciones narrativas aquí analizadas y bajo este concepto se puede notar cómo la dictadura de Velasco se pareció más a la nefasta experiencia odriísta que al régimen sanguinario de Trujillo. Aún antes de publicar *Conversación en La Catedral*, el autor tenía conciencia de algunas peculiaridades del régimen odriísta, cuya propensión a gobernar “mediante la corrupción, la intriga, el

¹²⁵ “Ese alejamiento de la realidad y esa ausencia de pensamiento”.

compromiso y la duplicidad”, sin excesos de violencia tan devastadores como ocurría en otras dictaduras latinoamericanas, no produjo “héroes” ni “mártires, pero sí muchos fracasos” (Vargas Llosa, 1967a). Esta opinión proporciona un elemento de continuidad entre el ochenio odríista y el régimen de Velasco, régimen que el propio Benavides define como una “dictadura rarísima” (2018e: 206) por estar encabezada por militares que anunciaban una “Revolución humanista, que recusaba del capitalismo tanto como del comunismo [...] y por lo tanto única en el mundo. [...] Éste no era un régimen de persecución ni de coacciones” (Benavides, 2007: 234).

Así como la “presencia-ausencia” de Velasco constituye una solución que podríamos definir intermedia entre la fuerte presencia de Trujillo y la ausencia fantasmal de Odría, también la cartografía del poder realizada por Benavides en *Un millón de soles* aprovecha elementos de ambas novelas de Vargas Llosa. Por un lado, la soledad autoritaria de Trujillo y Velasco permiten a los autores profundizar las relaciones que se instauran entre el caudillo y sus colaboradores u opositores; por otro, la narración del poder como fuerza corruptora que se propaga desde la cumbre de la jerarquía a cada recodo de la sociedad, hasta alcanzar deseos y ambiciones individuales aparentemente poco significativos para el funcionamiento del sistema, establece una conexión entre el planteamiento de Benavides y *Conversación en La Catedral*. Este segundo aspecto queda expresado con humor en las primeras páginas de las novelas, cuando, recién cumplido el golpe, Velasco siente “que no era él quien había tomado Palacio, sino ese enjambre de gente que de pronto encuentra en salitas de espera, en salones solemnes, en el despacho contiguo al suyo” (14). El poder ejercita una fuerza de atracción y cada persona codicia su parte, fragmento o miga de poder para mejorar su condición social.

En la novela de Vargas Llosa es decisiva la no presencia del personaje de Odría —que más bien mantiene una presencia fantasmática, puramente abstracta, y que se

encarna de manera fugaz en un único pasaje narrativo¹²⁶—, ya que la exclusión del dictador no invalida el diagnóstico del poder realizado por el autor, al contrario, lo reafirma al desplazar la indagación sobre la maquinaria que sustenta su autoridad y, por ende, en el maquinador principal del sistema, Cayo Bermúdez¹²⁷. Como ha señalado Oviedo, Cayo es un “verdadero amo porque convierte a todos en sirvientes del régimen” (227) y su superioridad en el mando estriba en la capacidad de mantenerse “frío y a cierta despreciativa distancia de sus actos” (229): esta es la característica que mejor define a tres de los protagonistas principales de *Un millón de soles*: Benito Carranza, Montesinos y el doctor Tamariz. Éste último, como Montesinos, Cayo Bermúdez y Balaguer, es un maestro de esa “exquisita orfebrería” política que lo complace aún más que el dinero y los reconocimientos o cargos institucionales, y lo resume de manera exacta en un diálogo con Leticia: “No me interesa poseer, Leticia, si te refieres a ello. A mí lo que me interesa es manejar” (Benavides, 2007: 365).

Gracias a su frialdad, Cayo se convierte también en el juez que interpreta las leyes ocultas de la maquinaria política y las cristaliza en fórmulas inmutables, puesto que en el Perú “cambian las personas [...], nunca las cosas” (60): primero, “la vida del régimen [...] dependerá de lo que la seguridad haya hecho para neutralizar a los ambiciosos y resentidos” (144); segundo, “la tranquilidad no sólo es cuestión de palo [...], también de soles” (312); tercero, “todos estamos con el régimen por conveniencia; lo importante es que la conveniencia [...] sea estar con el régimen” (274); cuarto, “dame plata y te organizo las [...] manifestaciones” (430); quinto y último, aunque sea el más importante

¹²⁶ “Se abrió el balcón de Palacio y salió el Presidente y muchos señores y militares, y la gente comenzó a alegrarse. Después, cuando Odría habló de la Revolución, del Perú, se animaron bastante” (249).

¹²⁷ Aunque Cayo Bermúdez sea un personaje de ficción, no deja de ser fácilmente reconocible por los lectores coetáneos de la novela, ya que Cayo es la trasposición ficcional del hombre de confianza de Odría: Alejandro Esparza Zañartu. La caracterización del personaje procede también del único encuentro que hubo entre Vargas Llosa, aún estudiante, y Esparza Zañartu, así como el autor lo relata en sus memorias (1993: 137-138).

de todos según él, “no te fíes ni de tu madre” (513). A su alrededor, estas reglas determinan la vida del país y se irradian en toda capa social, dando lugar a lo que Benavides considera el verdadero eje de la narración:

No es el dictador, General Odría, el actor epicéntrico de la trama, fracturada en pequeñas historias y con multitud de personajes sino estos últimos los que constituyen el motor de la narración: ministros, policías, sindicalistas, empresarios, prostitutas, periodistas... una laboriosa comunidad de seres rescatados del anonimato para configurar el mosaico del poder, de su omnímoda fuerza que todo lo aplasta y bajo la cual todo sucumbe: la moral, la esperanza, la decencia, el valor. (Benavides, 2011a: 174)

De aquí brotan las acciones del “Serrano” Espina, de Lanza y del propio Fermín Zavala, es decir, de quien “no tenía ideas políticas [...]. Sólo intereses políticos” (Vargas Llosa 1974a: 179); de ellos dependen los caciques y matones que se encargan de los “trabajitos” ilegales, como Lozano y sus respectivos lacayos Hipólito, Ludovico y Trifulcio —el padre de Ambrosio—; hasta que las ramificaciones del poder alcanzan de manera oblicua a muchos otros personajes: Calancha, Paredes, Hilario Morales, la “Madama” Ivonne, Hortensia... La fragmentación del poder penetra la sociedad en todos sus niveles y lo que resulta de sus mecanismos trae consigo la misma conclusión decepcionada de Ambrosio: “Esas cosas de la policía, de la política, nunca son muy limpias. Trabajando con don Cayo uno se daba cuenta, don” (314).

La misma fragmentación del poder que genera el proliferar de historias individuales en todo nivel de la sociedad se observa en *Un millón de soles*. Desde el comienzo se intuye el objetivo del ministro Carranza, que es quien mejor encarna la fuerza corruptora del poder al ser a la vez el conspirador y la “mano derecha” de Velasco, cuya confianza seguirá ingenuamente inalterada hasta su derrocamiento: para el dictador, Carranza es “el único en el que podía confiar plenamente” (15). Sin embargo, otra traición idéntica se arma en contra del Primer Ministro. Carranza cree servirse del doctor Tamariz, poniéndolo al mando del Coap —“El comité de asesores del presidente [...], el órgano que se encargará de que las órdenes de Velasco no sufran interferencias en el camino”

(70)—, sin sospechar que él mismo acabará siendo manipulado por Tamariz. En el círculo formado por Carranza aparece el mayor Montesinos, que se presenta al general Blacker como “muy servicial y tremendamente efectivo” (79), pero acabará siendo “el más maquiavélico de todos” y la “gran creación” de Benavides, según Paz Soldán (2008). El escritor boliviano evidencia cómo los “conciliábulos continuos mientras se juega a póker y se bebe whisky y gin con Bingo Club”, si bien ya no son el eje de la narración, siguen cumpliendo una función importante en la novela: “Estas conversaciones funcionan como una suerte de coro griego, comentan la acción y a la vez hacen avanzar la novela”. A través de estos comentarios y de las continuas maquinaciones y traiciones, Benavides traza una cartografía del poder que no encaja con una visión simplista, jerárquica y rígida, sino que aparece vinculada a las habilidades y ambiciones personales de los personajes, para configurar una dispersión del poder que se escapa a la jerarquía política y hasta la desafía.

Aunque quede desapercibida la conspiración orquestada por Cáceres Somocurcio¹²⁸ que finalmente logra derrocar a Velasco, la narración ofrece una indagación profunda de los manejos políticos, mediante un abanico muy amplio de personajes. Entre ellos aparecen Sánchez Idíaquez, Heriberto Guevara, Rolando Fonseca y un joven asesor, José Antonio Soler: si la dictadura de Velasco encamina el Perú hacia las experiencias políticas nefastas de los años ochenta y noventa, de igual manera Benavides relata en *Un millón de soles* los comienzos y el ascenso político de los protagonistas de sus novelas anteriores. El lazo entre el pasado y la historia reciente está sellado por otra aparición fugaz —“ese japonés de rostro huraño es Fujimori, dicen que

¹²⁸ Para que el final de la novela resulte más sorpresivo, Benavides desatiende las expectativas de aquellos lectores que habían identificado en Benito Carranza al general Francisco Morales Bermúdez, en aquel entonces Presidente del Consejo de Ministros hasta que llevó a cabo el golpe contra Velasco el 29 de agosto de 1975.

busca a toda costa ser rector de la Universidad Agraria”¹²⁹ (286)— y por las palabras conclusivas de Montesinos, ahora coronel, que preanuncian los crímenes futuros: “Hay cosas que es mejor no saber [...]. Ya para qué, ¿verdad, muchachos?” (416).

Por último, hay que señalar la presencia constante en estas novelas de tres elementos que cumplen funciones esenciales en la gestión del poder: la prensa, la propaganda y los intelectuales. Si en *La fiesta del chivo* la propaganda de Trujillo se convierte en un instrumento para mitificar al Jefe a través de celebraciones y homenajes que vinculan la vida pública a la figura del dictador, en *Conversación en La Catedral* su función es más propiamente política y sirve a Odría para mantenerse al mando con el respaldo del pueblo. En cambio, en *Un millón de soles* Benavides muestra la propensión totalizadora de la propaganda revolucionaria que monopoliza la vida pública para persuadir a los ciudadanos de que “los terremotos sociales que iban rediseñando el país año a año” (290) fuesen reales. Durante el aniversario de la independencia nacional se dan muestras de esa capacidad manipuladora de los medios de información: “Los discursos interminables y demoledores de Velasco en aquellas ocasiones eran seguidos por todo el Perú, por radio y televisión. Transmitidos en cadena, a lo largo y ancho del territorio patrio, resultaban imposibles de eludir” (290). Si a esto se añade el control casi

¹²⁹ Entre otras cosas, *Un millón de soles* y *La fiesta del chivo* comparten la crítica de forma indirecta a la dictadura de Fujimori. Benavides retrata al aún desconocido Fujimori por su determinación a lograr un nombramiento “a toda costa” y prefigura en el mayor Montesinos al que será el implacable brazo derecho del dictador. Por su parte, también la novela de Vargas Llosa sugiere una lectura de este tipo. No faltaron, en efecto, los lectores que desconociendo la historia real de Johnny Abbes García vieron en este personaje la transposición ficticia de Vladimiro Montesinos (Gewecke: 163). Fue el propio Vargas Llosa quien sugirió una lectura semejante al incluir entre los colaboradores de Trujillo el “constitucionalista beodo” Henry Chirinos, cuyo nombre evoca de inmediato el político peruano “Enrique Chirinos Soto, abogado congresista, quien dirigiera las reformas constitucionales bajo Fujimori en el Perú. [...] Parece que el escritor quiso saldar cuentas con quien antaño fuera el portavoz de su partido durante su candidatura a la presidencia y luego se cambió al otro bando y se hizo fujimorista” (Sánchez Y.: 321). Por esta misma razón, Melvin Ledgard se pregunta si “¿es *La fiesta del Chivo* una novela tan alejada del Perú? No habría que olvidar las interpretaciones que vieron el uso de un escenario no peruano como un recurso para referirse a una experiencia histórica peruana reciente que Vargas Llosa no dudó en considerar una dictadura desde muy temprano, en 1992. Algunas personalidades de la política local, como Fernando Rospigliosi, cuando participaron en la presentación de la novela en Lima, no dudaron en llamarla ‘La fiesta del chino’” (Ledgard: 201).

absoluto de la prensa por parte del gobierno se produce un estado de desinformación en el que “ya nadie sabía bien qué era cierto y qué no, todo resultaba inexacto, ambiguo o estaba rodeado de secretismo” (312). El efecto de enajenación de la realidad es uno de los aspectos más llamativos de la dictadura de Velasco, según Benavides:

Yo viví la época de la dictadura de Velasco que es una época que, además, uno no se da cuenta de lo que fue hasta que la estudia. Cuando yo volví para estudiar cómo era la época de los militares, me di cuenta de que vivíamos como la Cuba que viven los cubanos. Los periódicos sólo hablaban de Velasco y de lo que hacían los militares. Y los titulares de ese entonces era como si Perú fuera la noticia con la que desayunaba el mundo, “Velasco hace, Velasco asombra”. (2018e: 194).

En un contexto dictatorial, la realidad deja de existir por sí misma y surge de la propaganda, como dice Fonseca: “Era absurdo, sí, pero aquella era la lógica militar: si no se publicaba, radiaba o televisaba, la realidad no existía” (2007: 414). De lo cual se desprende la centralidad asumida por la expropiación de la prensa entre los acontecimientos que marcan la historia del régimen. En este ámbito, además, la naturaleza autoritaria del gobierno halla en el arribismo de periodistas como el “Flaco” Eliazar Calderón y el “Colorado” Rolando Fonseca un instrumento poderoso para controlar la opinión pública sin recurrir a la violencia. Álex Lima habla de una “suerte de *bildungsroman* periodística” que cruza la trilogía de Benavides y que convierte a Rafael Pinto y Rolando Fonseca en sus dos actores principales:

En la obra de Benavides, el poseer la verdad no es suficiente para equipararse al maestro, hacen falta otras artimañas para abrirse campo y sobrevivir en este simulacro teatral donde la representación de la verdad depende de los intereses inmediatos del oficialismo. En una suerte de *bildungsroman* periodística, el joven reportero [Pinto] ha aprendido que la autocensura es el único medio para sobrevivir y mantener un empleo durante estos años de crisis, lección asimilada anteriormente por el maestro (Fonseca) durante los años de la dictadura. (Lima 53)

En *La fiesta del chivo* la prensa llega a ser otra arma más del dictador para afirmar su autoridad e instaurar el miedo en la población: basta pensar en *El Foro Público*, “la sección más leída y temida de *El Caribe*” (310), o sea la “columna infernal” que provoca la caída en desgracia de Agustín Cabral. Sin embargo, Álex Lima establece y destaca una

conexión entre *Un millón de soles* y *Conversación en La Catedral*, ya que ambas novelas se centran en la corrupción que afecta al periodismo dentro de un sistema autoritario. El propio Benavides parece sugerir este paralelismo mencionando al corresponsal “de Ansa, el italiano Tallio, que es jaranero y toma pisco como todo peruano” (2007: 288). Tallio no es un periodista cualquiera de *Conversación en La Catedral*, sino el jefe de la redacción de Ansa que protagoniza la escena más significativa de la corrupción periodística durante su encuentro con Cayo Bermúdez. A través de los dos, Vargas Llosa retrata un periodismo corrupto y totalmente manipulado por la política: por un lado, Tallio resuelve despedir de su oficina al redactor culpable de haber publicado una noticia que habría debido ser censurada; por el otro, Cayo obtiene una comisión por la renovación del contrato de Ansa. Además, otra conversación de Cayo revela el plan orquestado a sabiendas para obtener una ventaja doble de este asunto: “No se me pasó [...]. Los apristas apedreando una embajada peruana es una buena noticia. Le consulté al Presidente y estuvo de acuerdo en que se publicara” (282).

Al igual que los periodistas, los intelectuales parecen no tener otras opciones que apoyar al régimen o fracasar por enfrentarse a él sin ninguna posibilidad de éxito. Quizás por esta razón, intelectuales y artistas siempre están menospreciados por quien administra el poder: desdeñados por Cayo Bermúdez, descritos por Trujillo como “deshuesados, sin sentido del honor, propensos a la traición y muy serviles” (Vargas Llosa 2011b: 355), degradados por el doctor Tamariz al “producto más barato que tenemos” (Benavides 2007: 293). La sentencia de Tamariz culmina su perfecta obra de corrupción: nombrar como “directores de la nueva prensa peruana” sólo a aquellos intelectuales que se habían “manifestado claramente contra el Régimen” (293). El papel de los intelectuales ha sido criticado sin reservas por Benavides:

Desde el interior, nuestros escritores e intelectuales fueron engatusados —en el mejor de los casos; en la mayoría simplemente comprados— por la dictadura populista de Juan

Velasco Alvarado [...]. Velasco se granjeó adeptos entre los intelectuales mediante el ignominioso método de las prebendas, las designaciones de vagos cargos culturales, consejerías, embajadas y consulados en capitales sudamericanas y europeas, direcciones de entidades gubernamentales y medios de comunicación, periódicos y revistas toscamente expropiados con el sustento jurídico debidamente proporcionado por esos mismos intelectuales. (2005b: 158)

Tal vez el comentario irónico de Iwasaki sea el mejor colofón para definir la relación entre intelectuales y poder en *Un millón de soles*, cuando en su reseña subraya cómo en “la crisis en el Perú contemporáneo, [...] los intelectuales fueron baratos, pero los militares nos salieron carísimos” (2011).

4.2.3. Las piezas de las “novelas-puzzle” de Benavides y la reelaboración de las técnicas vargasllosianas

En sus primeras novelas Benavides se plantea el desafío de reelaborar los modelos de Vargas Llosa para “ver hasta dónde se puede llevar esta técnica” (Ruz 89). Al haber cumplido con el proyecto, su trilogía política exhibe un abanico de recursos narrativos de clara procedencia vargasllosiana que corroboran definitivamente la influencia del escritor del *boom* en su escritura, más clara que en la de los otros autores aquí tratados.

Ya a partir de las primeras páginas de *Los años inútiles* el lector se enfrenta con una narración dinámica, cuyo ritmo adquiere velocidad a través de desplazamientos muy rápidos en el tiempo y en el espacio que entrelazan diálogos y situaciones distintas, parecida a la narración telescópica elaborada por Vargas Llosa en sus primeras novelas. En la novela de Benavides la función de los diálogos de inmediato trae el recuerdo del dinamismo vargasllosiano y en especial de la estructura general de *Conversación en La Catedral*, la novela más representativa de esta técnica.

Se recordará que la novela de Vargas Llosa estaba construida a partir de un sistema de “ondas dialógicas”, así descrito por José Miguel Oviedo: “El esquema básico de *Conversación* es una suma de ondas que se superponen y expanden concéntricamente.

Esas ondas son los diálogos que los personajes sostienen en la novela; y esa totalidad dialógica es la sustancia misma del libro” (249). Como es sabido, esa estructura brota de una conversación de cuatro horas entre Santiago y Ambrosio en 1963, en un bar llamado La Catedral, y la narración de las experiencias de los otros personajes son las reverberaciones de ese diálogo inicial, debido a lo cual “la obra termina por ser una especie de pirámide de diálogos que expanden sus ondas concéntricas por el tiempo y por el espacio” (253). La sustancia verdadera del libro reside en los desplazamientos continuos entre diálogos que no sólo se mueven en coordenadas temporales distintas, sino que por su significación encajan en una especie de jerarquía dialógica. En este sentido, las “conversaciones” fundamentales, es decir, las que se colocan en la cumbre de la estructura piramidal, son dos, a pesar de que una sea un diálogo real y la otra se desarrolle dentro de la subjetividad de un personaje: la conversación entre Santiago y Ambrosio y el soliloquio o diálogo interior de Zavalita. Mientras que Oviedo no incluye éste último dentro de la estructura básica de la novela, Luchting (138) lo coloca, al contrario, en el grado más alto de la jerarquía dialógica y no parece equivocarse en su interpretación. De hecho, la indagación interior de Zavalita mantiene una forma dialogada —si bien dentro de su propia subjetividad— a lo largo de toda la novela, supone la primera causa del enorme relato retrospectivo de ambos personajes y es también el nivel narrativo más idóneo para introducir al lector en la tensión moral de ese mundo de ficción.

Los diálogos intermedios están representados principalmente por la conversación —o las conversaciones— entre Santiago y Carlitos y por los fragmentos mínimos de las confidencias entre Ambrosio y Fermín. Debido a todo ello, el autor encuentra el modo de introducir en la narración un elemento de suspenso que alude cíclicamente a un hecho

misterioso¹³⁰ —el asesinato— que hasta el Libro Tres no será relatado; y por otro lado logra transmitir la reticencia de Ambrosio acerca de una culpa que nunca llega a admitir a Santiago aunque no pueda olvidarla en ningún momento, ya que “un hombre, por jodido que esté, tiene su orgullo” (Vargas Llosa, 1974a: 666).

El desenlace del primer fragmento narrativo de *Los años inútiles* muestra tempranamente una estructura parecida: después de que se haya producido el diálogo familiar entre Rebeca y Sebastián con la narración de un encuentro algo turbio entre éste, Vargas y Méndez, el relato acaba con una pregunta de Pepe Soler: “Allí empezó todo, ¿no?” (17). Las palabras de Pepe sobreponen a los hechos narrados una conversación posterior que se revelará como el momento en el que realmente se está desarrollando el acto narrativo y de rememoración con el que Sebastián reconstruye los últimos años de su vida, el fracaso en el negocio de las adopciones, la ruptura con Rebeca y la aventura política en el Frente al lado de José Antonio Soler. Aunque en las novelas de Benavides no haya un sistema rígido o piramidal como el de *Conversación en La Catedral*, es posible establecer unas jerarquías parciales contruidas mediante el entrelazamiento de diálogos y soliloquios de los personajes, que despliegan una narración retrospectiva. Por medio de la inmediatez con la que se realizan las mudas del narrador, gracias a su neutralidad y a la yuxtaposición de situaciones dialógicas ocurridas en momentos muy distantes en el tiempo de la ficción, se pone al lector ante la impresión de simultaneidad de los acontecimientos narrados. Esta relación entre la impostación retrospectiva de la estructura básica de la novela y el efecto de simultaneidad de distintos acontecimientos se aprecia sobre todo en el caso de Rafael Pinto: Pinto, el periodista que indaga las maquinaciones de los políticos corruptos, y Rafael, el hombre encontrado por el Mosca y Luisa en un

¹³⁰ Se señalan algunos ejemplos: “¿Lo hiciste por mí? —dijo don Fermín—. ¿Por mí, negro?” (Vargas Llosa 1974a: 52); “¿No pensaste que en vez de ayudarme podías hundirme para siempre?” (90); “claro que después de lo que hiciste tienes que salir de aquí, infeliz” (103).

basural más muerto que vivo, son en realidad la misma persona, pero este dato escondido sólo se desvela a partir de un comentario del ministro Sánchez Idíaquez en la segunda mitad de la novela¹³¹. Además, tanto la historia de Sebastián como la de Rafael aprovechan el mismo mecanismo utilizado en *Conversación en La Catedral* para crear un efecto de suspenso, insinuando en los diálogos y en los soliloquios de los protagonistas unos acontecimientos pasados pero no relatados todavía que serán decisivos en el desarrollo de la trama. Esta modalidad, afín a la “codificación postergada”¹³², se halla desde el primer momento en el relato de Rafael, aún trastornado por el probable envenenamiento y por un “miedo infame” que tardará en explicarse cabalmente al lector: “Todo lo demás era borroso, sólo persistía el recuerdo del miedo infame, la cobardía, el gemido minúsculo, los susurros: sacudió la cabeza” (37). También en *El año que rompí contigo*, pese a que esta sea una novela más lineal respecto a *Los años inútiles*, Benavides aprovecha el mismo recurso narrativo, como se puede observar en la primera alusión de Aníbal a un encuentro misterioso con una chica que revelará ser Alondra, o sea Carmen Arizaga:

Aunque si es necesario ser sincero, se ensombreció, él quería escapar a solas, rumbo a esos brazos que nunca debió conocer —no recuerdes, no pienses, no se te ocurra— y que estarían dispuestos a recibirlo para arrastrarlo hacia esa oscuridad que lo cegaba y atraía como una fiebre. ¿Por qué, si apenas la conocía? (21)

¹³¹ “Un periodista puede estar donde le dé la gana. Además, se trata de Rafael Pinto, ya se acordó del nombre el ministro” (271).

¹³² En su análisis de *La Casa Verde*, Kristal señala un parecido entre Vargas Llosa y Joseph Conrad —otro autor de cabecera del escritor peruano— en el uso de un procedimiento que Ian Watt, en sus estudios sobre la narrativa de Conrad, ha llamado “delayed decoding” (175), es decir la “descodificación postergada”. Como explica Kristal, esta “consiste en la elaboración de una secuencia narrativa cuyo significado solo se puede reconstruir retrospectivamente, y que permite apreciar el impacto de la acción humana independientemente de las motivaciones de los personajes” (133-134). Lo que conlleva el uso de la descodificación postergada es la impresión de que Vargas Llosa no escriba “para quienes van a leerlo sino para aquellos que van a releerlo. Se empeña en anular las distancias, sitúa al lector en el núcleo mismo de los hechos, lo compromete con una realidad verbal que, como la otra, admite varios niveles de interpretación y entendimiento” (Pacheco: 28). En cierta medida, estas observaciones se pueden aplicar también en la narrativa de Benavides, sobre todo en su primera novela, *Los años inútiles*.

Muy pronto se presenta el mismo mecanismo en la narración de Sebastián, en la que asume una función estructural esencial en la novela. Al observar a su amigo Pepe, Sebastián intenta animarse a revelar hechos que ya han ocurrido en el pasado y que el lector irá descubriendo poco a poco:

Allí estaba, paternal y era casi de tu edad; amistoso y feliz porque era un hecho que su padre sería el nuevo presidente, eso nadie lo dudaba; sin sospechar que tú lo habías llamado para decirle la verdad; pensando seguro en Rebeca y tú le habías seguido el juego, habías aceptado reconstruir una vez más el desesperante rompecabezas de tu pasado para ganar tiempo; te sumías en el dolor que ya no era tanto, buscabas encontrar un poquito la angustia que ya no existía, Sebastián, arrancar la costra, ¿realmente ganando tiempo?, ¿dilatando el golpe que iba a ser para el Pepe saber la verdad? Qué verdad, Sebastián, si ni siquiera estabas seguro, no había razón para decirle nada. (23)

La revelación de esa “verdad”, que Sebastián cree poseer, apenas tendrá lugar en el final de la novela y acabará con la conversación entre los dos de manera abrupta, ya que Pepe, al enterarse de una posible conspiración orquestada por su padre para asesinar a Ganoza, acusa a Sebastián de estar “loco” y vuelve literalmente inútil esa profusa confesión que es también la sustancia de la novela: “Me das pena, te creía más hombre. Ahora sé por qué te dejó Rebeca: porque eres una basura” (467).

La cita anterior es un buen ejemplo de otra característica que comparten Vargas Llosa y Benavides: la indagación introspectiva del protagonista por medio de una subjetividad desdoblada que se cuestiona a sí misma encarnándose en un “tú” con el cual mantiene un diálogo interior a lo largo de la novela. Este recurso narrativo, aunque cuenta con una tradición literaria que remonta a escritores muy anteriores a Vargas Llosa, aparece con frecuencia en su narrativa y cumple con unas funciones análogas a las que tiene en las primeras novelas de Benavides. No cabe duda de que Santiago Zavala sea el personaje que mejor aprovecha este tipo de narración subjetiva, pese a que, como señala Kobylecka, el pronombre “tu” autorreflexivo ya daba voz a la “conciencia desdoblada” de Anselmo en *La Casa Verde* y denotaba

una crisis de la individualidad que, al necesitar recurrir en el discurso íntimo a dos sujetos distintos, confiesa su intrínseca contradicción e incapacidad de sincronizar las diversas voces interiores. En los monólogos analizados, la deixis titubeante entre los tres pronombres profundiza más aún las grietas abiertas en la conciencia individual, que se percibe a la vez como ella misma (yo), un interlocutor tácito (tú) y el otro (él). (179)

En cambio, *Conversación en La Catedral*, la segunda persona gramatical convierte un posible monólogo interior de Santiago en un diálogo interior, en el que se enfrentan el “yo” de la memoria de Santiago con el “tú” dirigido a Zavalita, el joven “jodido”: los enunciados interrogativos recurrentes sobre el pasado ponen constantemente en duda la condición presente de Santiago, se convierten en el motor de la narración subjetiva. Algo parecido ocurre también en *La fiesta del chivo*, puesto que la novela arranca precisamente con la indagación introspectiva de Urania y que su desdoblamiento entre la mujer del presente y la niña de sus recuerdos son los dos ejes de la narración principal, además de constituir una suerte de “discurso hermenéutico” (Köllmann: 146) interno al libro.

Este mismo recurso es utilizado por Benavides en la mayoría de sus novelas, y en su trilogía política esta técnica asume una función estructural parecida a la que cumplía en la narrativa de Vargas Llosa, si bien con matices que reflejan el carácter específico de cada personaje. Aníbal, en *El año que rompí contigo*, es la voz subjetiva que introduce al lector en las contradicciones de la Lima desesperanzada de los años ochenta y con sus preguntas recurrentes pone en evidencia esa ausencia de futuro que lastra la ciudad y agobia a sus habitantes: “¿Y entonces, huevón, para qué estás estudiando, qué es lo que deseas, cuál es tu meta?” (22). Si en *Un millón de soles*, el desdoblamiento de Velasco es el instrumento para acceder a la soledad y al miedo del dictador, que por tanto queda retratado en toda su humanidad¹³³, en *Los años inútiles* la segunda persona gramatical reproduce un diálogo interior parecido al de Santiago Zavala dentro de la conciencia de

¹³³ “Desde entonces no habías podido dejar de pensar en el asunto, Velasco, porque si los gringos podían entrar a Palacio, igual ponían una bomba en cualquier momento, igual te echaban como a un perro” (337).

Sebastián y Rafael. El abandono de Rebeca y la conjura de Soler son los temas recurrentes en el pensamiento del primero, mientras que Pinto no puede dejar de pensar en las súplicas de Rosa y su propia cobardía frente a la puerta de casa: “Cerró los ojos y escuchó el llanto, los susurros. Estaba allí, Rafael, y tú sabías que estaba allí. [...] y trató de apartar las imágenes pero seguía viéndola: ¿retorciéndose? ¿Suplicando, llamándote, Rafael?” (39). Al igual que Zavalita, los personajes de Benavides —Sebastián, Rafael, Aníbal y Velasco— proporcionan una visión subjetiva sobre la sociedad en que viven mediante una indagación introspectiva que encara sus respectivas derrotas a través del desdoblamiento de la conciencia, realizado por medio de la segunda persona gramatical.

Antes se ha mencionado la estructura de ondas dialógicas que conforma *Conversación en La Catedral*. Sin embargo, en esta aparecen algunas técnicas específicas que su autor desarrolló a lo largo de la década de los sesenta y que Benavides recupera y elabora en sus primeras novelas. Las más llamativas sin duda son los diálogos telescópicos y el trenzado, con los que Vargas Llosa confería más rapidez a la narración y lograba la invisibilidad del narrador por detrás de las voces y conciencias de los personajes. Los diálogos telescópicos, de clara procedencia faulkneriana, tienden puentes entre momentos y lugares alejados e independientes a fin de crear una simultaneidad ficticia, ocasionada por el acto narrativo. Como explica Oviedo, esto se realiza por medio del “montaje de dos diálogos —uno presente, otro evocado y actualizado por el primero— que ocurren en dos momentos distintos del tiempo y del espacio”¹³⁴ (172). Este procedimiento narrativo ya se había asomado en el cuento “El desafío”¹³⁵ y en el epílogo

¹³⁴ Oviedo habla de “diálogos telescópicos”, sin embargo se han propuesto otras definiciones también: Harsz habla de “conversación retrospectiva” (459), Garrido Domínguez propone “mezcla de enunciados” (264-265), Lillian Castañeda prefiere “conversaciones simultáneas” (315).

¹³⁵ El diálogo entre el Cojo y Justo se interpone al del narrador con Justo (Vargas Llosa, 1966: 45).

de *La ciudad y los perros*¹³⁶, pero es en *La Casa Verde* donde la narración telescópica deja de ser algo ocasional y asume una función estructural relevante¹³⁷. El recurso a los diálogos telescópicos se intensifica en *Conversación en La Catedral* ya a partir del segundo capítulo, en el que cinco diálogos distintos se entrecruzan dejando en entredicho la mayoría de los respectivos interlocutores, y “llega a su verdadero paroxismo” durante la narración de los enfrentamientos de Arequipa, “donde se manejan simultáneamente dieciocho diálogos con no menos de dieciséis distintos interlocutores” (Oviedo: 252).

Si bien este procedimiento narrativo no está explotado por Benavides hasta los límites alcanzados por Vargas Llosa¹³⁸, los diálogos telescópicos aparecen a menudo ya en su primera novela. Un ejemplo de ello se halla en la interposición, en el medio de un diálogo con Rosa y Montero, de la llamada anónima recibida por Rafael y que ofrece el tema central de la conversación entre los personajes:

—Mucha huevada —dijo Montero sirviendo los vasos—, al final va a resultar una broma pesada y tú estás creyendo que la vida es como en el cine, cholo.

—Si no me cree es asunto suyo —dijo la voz, y luego hubo una pausa. Pinto luchó contra el deseo de mandar a la mierda al gracioso y seguir escuchándolo—. ¿Usted conoce la casa de Heriberto Guevara?

—¿Así que en la casa del mismísimo Guevara va a ser la vaina? —dijo Montero, y cruzó enérgicamente los brazos, mueve la cabeza, sonrío.

—Allí mismo —escucha Pinto, y al fondo un ruido violento compuesto de voces y tráfico. ¿El centro de Lima?, ¿Acho?, ¿la plaza Bolognesi?—. Allí van a llevar las ánforas para hacer el cambiazo. (152-153)

La continuidad temática entre las dos situaciones y la presencia de un interlocutor compartido —no siempre necesaria en realidad— permiten este encaje muy dinámico que

¹³⁶ La conversación entre el Jaguar y el flaco Higuera evoca otra conversación, que tuvo lugar en el pasado, entre el Jaguar y Teresa: los dos diálogos se entrecruzan sin solución de continuidad y sin que el narrador proporcione más detalles sobre las circunstancias en las que ocurrieron (Vargas Llosa, 1967b: 337-343).

¹³⁷ La historia de Fushía está relatada casi exclusivamente gracias a los diálogos telescópicos que surgen desde el comienzo de su viaje en barco con Aquilino (Vargas Llosa, 1974b: 29). Asimismo, el relato de la “ruleta-rusa” entre Lituma y Seminario —en las secuencias cuartas de los capítulos del Libro Tres (223-228, 244-251, 271-277, 291-296)— se desarrolla gracias a las conexiones múltiples entre la conversación colectiva que tiene lugar en el local de la Chunga y los acontecimientos evocados por las palabras y los recuerdos de los presentes.

¹³⁸ La complejidad del procedimiento suscitó también algunas críticas, como se puede leer en el comentario de Juan Carlos Onetti mencionado por Luchting: “Hay un recurso técnico innecesario —en *Conversación en La Catedral*, por ejemplo—: dieciocho diálogos diferentes sin decir quiénes hablan, para que el lector se tome el trabajo” (citado en Luchting: 145).

evoca el pasado sin ninguna interferencia por parte del narrador y lo actualiza en el presente, creando un efecto de simultaneidad que también impulsa la velocidad de la narración. Lo mismo ocurre en *El año que rompí contigo*, cuando los comentarios de Mauricio, Elsa, Aníbal y María Fajís se entrelazan a la conversación de éstos con el alferez al que denunciaron las amenazas recibidas por Mauricio.

Sin embargo, Benavides no convierte los diálogos telescópicos en una técnica narrativa de largo alcance¹³⁹, como ocurría en *La Casa Verde* y *Conversación en La Catedral*, sino que los reelabora y alterna con otros recursos técnico. Es posible encontrar este procedimiento combinado con las “acotaciones dramáticas” y, más a menudo, con el “trenzado”. Con respecto al primero, Oviedo señala:

La *acotación dramática* es una novedad absoluta en su repertorio técnico.¹⁴⁰ Como se sabe, la acotación que señala al interlocutor en los diálogos (“dijo A”, “dijo B”) es una convención fosilizada que el género no tiene más remedio que usar. Obsesionado por revivificar todas las fórmulas dadas, por inyectar actividad a todos los rincones de la novela, Vargas Llosa decide innovar también esa convención y “narrar” a través de ella, reflejar allí otra acción o un monólogo, jugar con oposiciones y semejanzas de situación. (262)

Benavides aprovecha a menudo esta técnica y lo hace con la misma “elasticidad” con la que Oviedo describía las muchas posibilidades que ofrece este recurso narrativo que, aprovechando las acotaciones, puede entrelazar la conversación principal con los pensamientos de los interlocutores, una narración más o menos extensa, u otro diálogo

¹³⁹ Tampoco llega a tener la velocidad del “corte continuo”, así llamado por Oviedo, en el que “el montaje de tiempos e interlocutores no importa tanto como el rápido y continuo desplazamiento espacial [...]; sencillamente, se han alineado varias escenas distintas usando cortes directos y sucesivos” (260). En Benavides los diálogos telescópicos actualizan el pasado, cumplen su función con respecto a la memoria y a la dimensión temporal del relato, pero nunca se centran únicamente en la velocidad de las mudas espaciales.

¹⁴⁰ Aunque Oviedo afirme que la acotación dramática en *Conversación en La Catedral* es una “novedad absoluta” en el repertorio técnico de Vargas Llosa, en realidad ya se puede individuar un recurso narrativo muy parecido en *La ciudad y los perros*. En su primera novela, Vargas Llosa aprovecha las acotaciones del diálogo entre Alberto y el teniente Huarina para yuxtaponer las palabras del Poeta y sus pensamientos, si bien allí no deje en entredicho la intervención del narrador: “—Quiero hacerle una consulta, mi teniente — dice Alberto. «Podría jurarle me estoy muriendo de dolor de estómago, quisiera una aspirina o algo, mi madre está gravísima, han matado a la vicuña, podría suplicarle...»— Quiero decir, una consulta moral” (18).

también¹⁴¹, comprimiendo de hecho los diálogos telescópicos. Este último caso, que Vargas Llosa realizó al insertar el diálogo de Zavalita con Carlitos en las acotaciones del diálogo entre su padre y Cayo Bermúdez¹⁴², no es tan infrecuente en *Los años inútiles*. Con esta técnica Benavides yuxtapone las palabras de Clara, la hermana de Rafael, a las de Mosca, y luego hará lo mismo en las dos conversaciones que Rafael tiene respectivamente con Rosa y Cardenas, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

—Si hubiera sido tu mujer me mandaba a la mierda —¿Cómo está? ¿Dónde está? ¿Quién es usted?—. Casi le da un ataque, pero no le solté una palabra, tal como me dijiste. [...] —Pero insistió y se emperó, por un momento pensé que iba a llamar a la policía — ¿Y cómo sé yo quién es usted? ¿Cómo sé yo si no es usted uno de esos abusivos, uno de esos rufianes que lo andan persiguiendo?—. Hasta que le di la nota que le enviaste. Entonces se puso a llorar. (50-51)

—Es mi trabajo, Rosita, no hay mucha gente en mi sección —te estás metiendo en problemas, cholo, dijo Cárdenas, y de paso me vas a meter a mí—. No tengo la culpa de que me encomienden esas noticias. (238)

La segunda técnica que se ha mencionado y que en momentos de fuerte tensión asimila también a los diálogos telescópicos, es el trenzado. En sus novelas —sobre todo en *La Casa Verde*¹⁴³ y *Conversación en La Catedral*¹⁴⁴— Vargas Llosa da forma a un

¹⁴¹ En este caso, las palabras de los personajes insertadas en la acotación de otro diálogo llevan los diálogos telescópicos a un grado máximo de simbiosis, puesto que cada enunciación contiene a su vez una segunda enunciación en la acotación, como puede verse en la nota siguiente.

¹⁴² “—Ya ve, don Fermín —se le veía apenas la cara, Carlitos, una vocecita desganada, servil—. Ahí tiene al heredero, sano y salvo. / —Este joven no se cansa de darme dolores de cabeza —el pobre quería ser natural y era teatral y hasta cómico, Carlitos—. Lo envidio por no tener hijos, don Cayo” (Vargas Llosa 1974a: 207) .

¹⁴³ Con esta técnica Vargas Llosa alcanza en las últimas páginas de *La Casa Verde* un alto nivel de elaboración formal del texto. Este episodio retrospectivo es la suma de recuerdos, diálogos e imágenes que se unen para relatar conjuntamente la muerte de Antonia desde la perspectiva del doctor Zevallos, que en el momento de la narración está desayunando con el Padre García, y la operación semi-clandestina de aborto a la que se había sometido Bonifacia en presencia de Josefino: “El Padre García no trincha, tritura ferozmente los trozos de carne, los ensarta en el tenedor, los retuerce contra la fuente. El trozo chorreante no sube hasta su boca, ¿se desangraba la criatura?, queda temblando en el aire, como su mano y el cubierto, ¿sangre por todas partes?, y una brusca ronquera lo ahoga, ¿sangre de esa niña? Un hilillo de baba clara desciende por su barbilla, imbécil, que la soltara, no era hora de besos, la estaba ahogando, había que hacerla gritar, imbécil: más bien que la cacheteara. Pero Josefino se lleva un dedo a la boca: nada de gritos, ¿no veía que había tantos vecinos?, ¿no los oía conversando? Como si no lo oyera, la Selvática chillaba con más fuerza” (414-415).

¹⁴⁴ Se propone un ejemplo de diálogos telescópicos narrados a través del trenzado: “¿En serio?, le dijo Amalia, y él pero apareciste y caí de nuevo, en la casa nadie sabía que tú tenías tus cosas con Amalia, dice

procedimiento estilístico “pluridimensional”, así llamado por Oviedo, que consiste en “la fusión, en una sola masa verbal de aspecto inextricable, de la realidad objetiva, el diálogo y los movimientos irracionales de la subjetividad” (168). De manera más general, Martín habla de “sintagmas de eslabones interpuestos” (156) con respecto a esta técnica y a otros procedimientos de yuxtaposición y combinación que conforman el estilo heterogéneo de la novela. La misma etiqueta incluye lo que Oviedo denomina “trenzado”, es decir una intensificación de las mudas narrativas, tanto en la focalización como en la voz que asume la narración, hasta alcanzar un “zigzagueo” continuo entre “la *narración objetiva*, el *diálogo referido* y el *diálogo actual*”¹⁴⁵ (170). Este mismo procedimiento puede apreciarse en toda su eficacia en una escena clave de *Los años inútiles*, el momento en que Rafael experimenta los primeros efectos del envenenamiento: su encuentro con dos hombres desconocidos va mezclándose con la violación —¿real o imaginada?— de Rosa:

¿Por qué decía que era cobarde?, escuchó la voz entristecida y solícita de uno de los hombres, todo el trayecto hasta el bar Pinto no había parado de decir que era un cobarde, un hijo de puta, un maricón, ¿por qué no les contaba a ellos? Huy, qué rica estaba la camita, dijo uno de los hombres, y volvió el rostro blando y obsceno hacia Rosa. (450)

Debido a la intensidad emotiva de lo narrado, Benavides aprovecha la pluridimensionalidad del trenzado para confundir la voz y la conciencia de los personajes con los enunciados del narrador que casi desaparecen. La ambigüedad resultante de este tipo de narración está compensada por la fuerza expresiva que lo caracteriza. Esto es lo

Santiago, ni mis hermanos ni los viejos, y Trinidad a besarla, y ella suéltame, mano larga, y Ambrosio no sabían porque las teníamos a escondidas, niño” (94).

¹⁴⁵ Debido a la versatilidad que caracteriza esta forma de narrar, se han intentado varias definiciones para describir “el tránsito fluido de la narración al monólogo y del monólogo a la narración, que forma así una frase que pasa sin rupturas las fronteras de los planos enunciativos” (Beltrán Almería: 143). Estas últimas palabras, describen lo que Luis Beltrán Almería registra bajo el principio de la “heterodiscursividad”, concepto retomado también por Ewa Kobylecka: “La noción ‘heterodiscursividad’, perteneciente a Beltrán Almería, es un término genérico, mientras que el rótulo ‘discurso del personaje disperso en la narración’ (acuñado por Bajtín) es su variante más moderada, que consiste en incorporar, dentro de la voz del narrador, frases o palabras del personaje, sin abandonar, no obstante, el marco del discurso indirecto. [...] Garrido Domínguez teoriza también otra modalidad de la técnica en cuestión, ‘discurso directo narrativizado’, que se da al acoger la narración diversas voces que entran en contacto sin intermediarios externos, ya que desaparecen los indicativos del estilo directo (comillas, etc.)” (188).

que ocurre en el relato del Mosca, intento de recordar y a la vez narrar a Rafael lo que ocurrió durante el enfrentamiento entre los habitantes del pueblo y la policía:

Ahí las primeras lacrimógenas que el viento se encargó de empellonear contra los roqueríos donde se ocultaban las mujeres y los niños, y que hacían arder los ojos, picar la garganta, sentir una asfixia pavorosa y desgarradora, pañuelos mojados, rápido, más piedras, las voces, los gritos, las manos, las piernas que trepaban veloces sobre los montículos más alejados, sepárense, sepárense, hay que resistir, no se dejen, hijos de puta, huyendo de los policías que siguen las órdenes del capitán, hacia allá, hacia esos montículos, contra las mujeres, pelos, mordiscos, patadas, eran bravísimas, mi capitán, pero así distraen el ataque de los hombres, ustedes peguen sin compasión, muchachos, el capitán quería sangre. (65)

Si bien en menor medida, estas técnicas narrativas se asoman también en *El año que rompí contigo* y sólo parcialmente en *Un millón de soles*, que se caracteriza por una mayor linealidad. Así que, a pesar de esta tendencia a alejarse de la complejidad estructural de su primera novela, en general no puede ignorarse la influencia de Vargas Llosa en la prosa de Benavides.

5. ALBERTO FUGUET

5.1. DESAFIAR LO CANÓNICO ADMIRANDO A UN PREMIO NOBEL: FUGUET Y SU VISIÓN PERSONAL DE VARGAS LLOSA

Desde que se publicaron sus primeras obras, la literatura de Alberto Fuguet ha sido descrita de muchas maneras: hay quien define su narrativa como fronteriza, liminal, híbrida, transcultural, pop; y otros, los detractores, que la tildan de escritura light, gringófila (Palaversich: 51), “estereotipada” y “rápida y descuidada” (Echevarría 2007: 180, 69). Si su recepción por parte de la crítica es controvertida, no menos debatido debería resultar el término recién empleado de “narrativa”, puesto que la literatura de Fuguet muy a menudo está en vilo entre la crónica, lo autobiográfico y lo ficticio, coqueteando a la vez con todos estos conceptos sin encajar del todo en ninguno. Asimismo, también su relación con las élites culturales, y en general con la tradición literaria hispanoamericana, no está a salvo de algunas contradicciones que, debido al argumento aquí tratado, resultan aún más sugerentes para entender los varios matices del legado de Vargas Llosa.

Ante todo, hay que recordar cómo en los años noventa Fuguet tuvo una acogida bastante discordante por parte del público y de la crítica: las ventas de sus primeros libros, *Sobredosis* (1990) y *Mala onda* (1991), se dispararon al poco tiempo de ser publicados, pero los ambientes culturales y académicos de Chile fueron muy críticos con respecto al estilo y a la postura ideológica anticonvencional de Fuguet. Patricia Poblete Alday resume

las razones de este rechazo inicial poniendo en evidencia el incumplimiento de Fuguet con el compromiso político que se esperaba de los escritores a comienzos de los noventa:

Cuando Chile recién cerraba su largo capítulo dictatorial, el compromiso político y social se comprendía aún como un deber cívico y moral, y se esperaba que creadores e intelectuales predicaran con el ejemplo, tal como habían hecho en el pasado, a propósito de hitos como la Revolución Cubana o el mismo proyecto socialista de Salvador Allende. En ese marco, los relatos de *Sobredosis* (1990) y la novela *Mala onda* (1991), poblados de jóvenes apáticos y desenraizados; descreídos e individualistas, cayeron como un balde de agua fría. Y es que, paradójicamente, los primeros libros publicados en democracia, los de Fuguet, nos mostraban que la utopía social que se interrumpió con el golpe de Estado era irrecuperable, que nos habíamos convertido en un *país-otro*, dominado por una economía de mercado que fomentaba el arribismo, el consumo y la fascinación por lo extranjero, en general, y lo norteamericano, en particular. La mutación no era halagüeña, y al dar cuenta de ella, Fuguet acabó siendo su chivo expiatorio. En otras palabras: no se le perdonó que mientras sus colegas mayores experimentaban con el lenguaje para connotar la desintegración del tejido sociocultural provocado por la dictadura, un recién llegado encabezara la lista de *best sellers* con una escritura veloz y eminentemente referencial, salpicada de marcas de ropa, de nombres de bandas musicales, de drogas duras. (Poblete Alday: 243)

Las críticas no llegaban sólo de los intelectuales de izquierdas, sino también de exponentes de la derecha conservadora, que “cuestionaban la imagen presentada de las clases acomodadas, ante todo, la descomposición de la familia y la pérdida de los valores tradicionales que legitimaban su dominación” (Ubilla Espinoza: 144), y de lectores que veían en la narrativa de Fuguet un envilecimiento de la literatura. Así que el éxito de sus primeras publicaciones supuso también una fuerte reacción de rechazo, tanto que, aún en 2016, el autor recordaba los desencuentros con sus lectores durante la primera etapa de su carrera: “Me daba vergüenza no llegar a nadie y cuando venían me ponía muy tenso. Y me hacían cosas. Me llegaron a escupir, me insultaban, decían que había arruinado el español, que no era chileno de verdad...” (2016a).

Si he mencionado las reacciones controvertidas del público ante las propuestas narrativas —innovadoras o irreverentes— de Fuguet no es por un simple interés anecdótico, sino porque éstas podrían considerarse como el primer acto de una autorepresentación del autor como escritor excluido y rebelde a la vez. A partir de sus primeros escritos, tanto en su narrativa como en los textos críticos y las entrevistas, Fuguet

intenta construirse un espacio propio dentro del campo literario, remarcando a la vez su rechazo frente a las dinámicas conservadoras del aparato editorial y literario hispanoamericano, y su decepción por la falta de reconocimiento y comprensión por parte de ese mismo sector intelectual que el autor criticaba. Lo cual quizá suene aún más contradictorio teniendo en cuenta su posición de docente en la Universidad y los estudios críticos que se han publicado sobre su obra.

Esta posición singular, en la que suele ubicarse Fuguet dentro del campo literario hispanoamericano, no es sólo el resultado de la debatida recepción inicial anteriormente descrita, sino que se ha desarrollado de forma gradual, a partir de la experiencia juvenil del autor como “exiliado al revés” (Echevarría 2007: 67). A pesar de haber nacido en Santiago, Fuguet se crio en Encino (Los Ángeles) y sólo a los trece años volvió a Chile. Por tanto, la relación del escritor con su país materno fue marcada de inmediato por una ambigüedad que todavía se refleja en la naturaleza híbrida de su idioma, castellano por elección pero también inglés en el fondo:

Yo antes no hablaba español. Tampoco lo entendía, jamás me hubiera imaginado que algún día lo iba a terminar escribiendo. Pero las cosas suceden por algo y lo que me sucedió fue esto: terminé mirando al mundo, y a mí mismo, en español.

[...] Debajo de todo mi español hay mucho de inglés.

Demasiado, quizás.

Ya no pienso en inglés, ya no sueño en inglés, pero la estructura está ahí, opinando, pauteándome, tratando de transformar ese español inmenso e indomable en una lengua que se parezca a la mía.

Sí: mi lengua natal es el inglés y, a pesar que tengo mucho English en mi disco duro, el idioma por el cual opté es el español.

A veces creo que me inventé una lengua que fusionara las dos. (Fuguet, 2013: 23)

Las numerosas incursiones de léxico y expresiones del inglés, así como cierta premura de su estilo, son en esencia el legado de la infancia californiana de Fuguet y de su formación lingüística bastante singular. Debido a su afán en conferir a su narrativa un lenguaje que fuese lo más cercano posible a la realidad, o que al menos transmitiera esta sensación, no sorprende que el discurso fuguetiano esté repleto de referentes pop y

marcado por una evidente voluntad de asimilar la dimensión tecnológica y globalizada en la que maduró. Además, las condiciones socioeconómicas familiares y su naturaleza de “trasplantado”¹⁴⁶ —extranjero en su patria y tampoco norteamericano del todo cuando se confrontaba con otros niños de Encino— respaldan en cierta medida el cinismo que se le reprochaba en sus primeras obras.

Sin lugar a dudas, la posición de Fuguet se caracterizó de inmediato por el intento de renovar y romper con una tradición que él percibía como ajena a su experiencia, y de hecho la misma intención se halla incluso en la antología *Cuentos con Walkman* (1993), que editó con Sergio Gómez y, según lo que se afirma en el prólogo, reunía a los jóvenes escritores chilenos de “la llamada era de la realidad virtual”, una generación “post-todo: post-moderno, post-yuppie, post-comunismo, post-*babyboom*, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico; hay realismo virtual” (Fuguet, y Gómez, 1993: 12). Sin embargo, es a partir de la publicación de la novela *Por favor, rebobinar*, en 1994, y sobre todo de la antología *McOndo*, en 1996, cuando la posición de Fuguet asume tonos más críticos en contra de los circuitos editoriales internacionales, del campo intelectual de izquierda y por ende de la prolongada hegemonía del *boom*. No obstante, hay diferencias también entre la ironía irreverente del prólogo de *McOndo*, tratada en los capítulos anteriores, y la que se observa en algunas páginas de *Por favor, rebobinar*. Esta novela, fragmentaria y heterogénea en la forma, está poblada de personajes que reivindican su originalidad en distintos ámbitos culturales y a menudo se caracterizan por una sensibilidad muy acorde a la del propio autor: en cierto sentido, el libro podría considerarse como la crónica de los éxitos —pocos— y fracasos de una generación desubicada¹⁴⁷ de artistas desilusionados y

¹⁴⁶ “Yo algo sé de trasplantados. [...] yo también sé lo que no es tener un lugar en el mundo. Esto lo entiendo; me pasó lo mismo cuando aterricé en un neblinoso Santiago de Chile a mediados de los setenta” (Fuguet, 2009: 31).

¹⁴⁷ “Para perderse, primero hay que haberse encontrado, y tanto yo como casi todos los de mi generación están lejos de encontrarse. Más que perdernos, queremos llegar” (Fuguet, 1999: 265).

no comprometidos¹⁴⁸ e hijos que se sienten como “deshechos tóxicos de nuestros padres”

(84), cuya realización se frustra una y otra vez al darse con la crítica de izquierda:

Ahora bien, si yo hubiera sabido que eso iba a ser leído por un montón de intelectuales-de-izquierda desconocidos, me habría limitado a algo más *comme-il-faut*. Debí de haber mentido descaradamente. Obviamente les cargó lo que escribí y ese prejuicio inicial nunca logré quebrarlo del todo. (174)

El fallo de estos jóvenes en su ambición artística estribaría en su disconformidad respecto a lo que Fuguet habría de definir en *Apuntes autistas* como el modelo del “escritor serio”:

El manual del escritor serio, suerte de fanzine agotado pero no por eso inconseguible, se reparte en talleres literarios, salas académicas y librerías caras de barrios fashion. En sus pocas páginas se detallan todos los reglamentos necesarios para ser, digamos, serio. El primero de ellos es morir. La muerte le sienta bien a un escritor. Dos: en caso de estar vivo, tratar de parecer muerto. Usar traje ayuda, por cierto. Tres: publicar a toda costa en Anagrama, si de verdad eres serio, en Siruela. [...] Un escritor serio aún cree que la cultura se divide en alta y baja, que los premios premian talento, que los blogs son personajes de una nueva serie de ciencia ficción de la Fox, que Stephen King es un autor de folletín, que novelas policíacas acerca de vampiros o serial killers son de mal gusto, que las novelas gráficas son cómic mejor empastados y que Buenos Aires y Barcelona aún son centros culturales importantes a los que hay que tratar de conquistar a toda costa, lobby, comidas y ferias del libro por medio. (2007: 209-210)

Según Claudia Nuñez Leyva, el punto de inflexión en esta relación entre Fuguet y la crítica, tanto de su país como del extranjero, se dio en 2009, cuando Fuguet “logró con *Missing (una investigación)* lo que con ninguna otra novela: el reconocimiento de sus pares y una gran aceptación nacional e internacional” (115). A pesar de esto y de la tentativa de Fuguet para aplacar la tormenta que desató *McOndo*¹⁴⁹, aún se pueden hallar

¹⁴⁸ “Si algo teníamos en común todos nosotros era que no queríamos ni mirar ni sentir. Nuestra única convicción era no volver a tener ninguna” (378).

¹⁴⁹ Fuguet y Gómez se negaron a reeditar *McOndo*, cuyo prólogo fue unánimemente leído como un manifiesto generacional que generaba más clamor de lo esperado: como afirma Paz Soldán, *McOndo* debió de ser uno “de los libros de los que más se ha hablado sin que se haya leído mucho de él” (Reviejo). En los años siguientes, Fuguet asumió una postura más moderada y conciliadora, como se puede leer en la entrevista “Estados Unidos es un país latinoamericano”, de Ernesto Escobar Ulloa. Aquí Fuguet, aunque parezca redefinir *McOndo* sólo en la forma y no en la esencia, se muestra inclinado a mitigar su posición: “Yo como que le puse un nombre a una sensibilidad. Quizá algunas de las cosas que digo pueden ser erradas. Porque yo no soy dueño de *McOndo* ni nada. Yo no soy un teórico [...]. A lo mejor se le podía haber puesto un nombre más elegante, más aburrido, más académico [...]. Busca polémica pero no tan fuerte como yo pensaba”. En la misma entrevista Fuguet llega a afirmar que *McOndo* ni siquiera es una negación del Realismo Mágico, sino que hay “muchos puntos en común. No sé si tanto en mi literatura pero en la realidad

en los libros y entrevistas posteriores al 2009 otras provocaciones del escritor chileno, siempre en vilo entre la recriminación y la ironía hiriente, en contra de la “gran mafia izquierdosa-intelectual-conservadora” (2016a). Por supuesto, esto conllevaba una serie de ataques frontales contra el *boom* y lo que este fenómeno representó en el panorama literario hispanoamericano: “No mató a nadie pero sí hubo víctimas. Unos seis o siete escritores por país que tenían la misma edad y no fueron los elegidos” (2016a). Aún más significativo a este respecto es la publicación de la novela *Sudor* (2016), que en palabras del autor representa:

Un fin de época en la industria editorial, el fin del 'boom', el fin del sello editorial como padre patriarcal que decide la identidad de sus hijos... Y el fin de un modo de ser editorial, el fin de Alfaguara, cuando pasó a formar parte de un grupo internacional como Random House. (2016a).

En la novela, Alfredo “Alf” Garzón es un editor de no ficción contratado por Alfaguara y se ve obligado a hacerse cargo de un joven artista, Rafa, hijo del famoso autor del *boom* Rafael Restrepo Carvajal que durante unos días se encuentra en Santiago para presentar su última obra a la Feria del Libro. Fuguet refleja el trato reservado por la editorial al “mejor mecanógrafo de la región más transparente” (2016c: 244), acogido en la ciudad como una estrella del cine a pesar de todas las dificultades que esto conlleve, y sobre todo parece ajustar cuentas con el *boom*:

Me intrigaba, eso sí, conocer al padre; mal que mal, a pesar de sus ínfulas y sus erecciones eternas con el poder, de su docena de libros impublicables e intragables, había escrito un par de novelas más que decorosas y dos o tres francamente importantes. Y, más que eso, había ayudado a “inventar el Boom”. Su famosa generosidad quizás no fue tal: no daba puntada sin hilo y ayudó a crear una red primero y un mapa luego para que cada país tuviera un representante en esa movida. Era una mafia ambulante con sedes claras en Barcelona (feudo de la agente literaria y “Mamá Grande” de casi todos: la gorda y

de América Latina, se producen cosas absurdas y casi imposibles de explicar”; y de modo diferente a lo que se leía en el prólogo de la antología, aquí Fuguet sostiene que la ausencia de una explicación o profundización de los acontecimientos trágicos que aparecen en las novelas magicorrealista fue “lo que a mí siempre me molestó a nivel político [...]. Yo siento que el Realismo Mágico ha ayudado a que la gente ‘se quede ahí’ [...]. Yo siempre digo que si en América Latina los muertos volvieron las madres de la Plaza de Mayo no existirían”.

comerciante Nuria Monclús) y el DF y con algunos consulados en París, La Habana, Buenos Aires y en la casa de playa de Marcelo Chiriboga en Montañita, Ecuador. (50-51)

Tampoco es casualidad que el libro promocionado por Alfaguara y los Restrepo, y titulado significativamente *El aura de las cosas*, esté descrito como una muestra fotográfica de varios encuentros con celebridades intelectuales y políticas de todo el mundo a lo largo de décadas.

Como sugerido por estas citas, los personajes de Restrepo Carvajal y Rafa Jr. están moldeados a partir del recuerdo de Carlos Fuentes y su hijo, Carlos Fuentes Lemus. En este caso, además, se trata de un recuerdo concreto, ya que Fuguet confiesa de haberse quedado “obsesionado” con estos personajes después de haber visto cómo fueron recibidos el novelista mexicano y su hijo a la feria del libro de Santiago a finales de los noventa:

Fui a la feria 'unplugged', a robarme algunos libros del 'stand' de Alfaguara y, entonces, vi a los Fuentes, padre e hijo. Y eso sí que era la fama, se olía la fama, los guardaespaldas... Yo tenía la misma edad del hijo y me fijé en él. Él era famoso por otros motivos, por ser hijo de quien era. Y, sin hablar con él, sentí que teníamos algo en común. Lo encontré guapo, distinto, con una belleza trágica, muy flaco, muy débil, muy blanco. Y el padre era muy grande... Todo el mundo miraba a Carlos Fuentes y yo miraba a su hijo. Nadie quería hablar con él pese a que el libro que presentaban lo habían escrito conjuntamente. Era una especie de guardián sin centeno. Al año, el hijo murió y mi interés se volvió obsesión. Y ahí nació 'Sudor'. Aquel joven era una víctima de la fama de su padre. (2016a)

La relación entre padre e hijo es justamente uno de los temas centrales de la novela y en cierto sentido es también la transposición narrativa de un conflicto generacional en el que Fuguet sigue construyéndose un lugar de enunciación alternativo con respecto al canon literario hispanoamericano. Dentro del juego metatextual creado por el autor, Alf se plantea escribir *Sudor*, un libro de no ficción basado en la biografía de Rafa, cuya naturaleza de “poète maudit” le parece más creativa y genuina que la del padre. La vida descontrolada y la inclinación autodestructiva de Rafa, que, siendo hemofílico, acaba desangrándose en una fiesta a causa de una herida, se convierten en la imagen de una herencia aplastadora que otorga privilegios y lujos al joven artista pero a la vez oscurece

su talento. Apostando sobre el supuesto genio de Rafa, la elección de Alf refleja la misma aptitud asumida más de una vez por Fuguet, cuya admiración por autores como Andrés Caicedo¹⁵⁰ y Manuel Puig —el “padre” de McOndo (1998a) pero el gran excluido del *boom*—¹⁵¹ se fundamenta tanto en la afinidad estética que los une, como en la empatía de Fuguet por aquellos escritores que se quedaron al margen de ese fenómeno literario. Así, cuando Fuguet propone una comparación entre el hijo de Restrepo y los personajes de Bolaño, habla también de sí mismo. Como se puede leer en *Tránsitos*, Fuguet oscila continuamente entre la crítica y la decepción, describiéndose como un *outsider* y a la vez un excluido:

Las cosas quizás no salieron como alguna vez quise, pero estoy feliz de cómo salieron. Capaz que salieron mejor. ¿Sí? A pesar de McOndo, a pesar de nunca haber sido capaz de escribir de temas serios que les interesen a aquellos que cuidan la fortaleza literaria latinoamericana, de no haber tenido el talento de armar una prosa que fuera *fuguetiana*. (2013: 44-45)

Es raro: durante años nunca me sentí del todo un escritor, entre otras cosas porque quizás estaba preocupado más de lo que opinaran (mal) de mí y mi lugar en el canon (por allá abajo), que de mis obsesivas ganas de filmar, de huir de ese mundillo con el que tropecé, al que nunca pensé ingresar ni menos ser parte; siempre dudé de si era realmente mi lugar, mi llamado, mi profesión. Como acto algo esquizofrénico, quizás, en vez de callar, seguí haciendo cosas que no debí: *Cuentos con walkman* y estar en la “Zona de contacto” [...], escribí en *Mundo Diners* y la *Rock and Pop*, edité y armé *McOndo* (error, error, error; toda posibilidad de acercarme al mundo de Diamela Eltit o, ahora, de Lima Meruane, se vino abajo; adiós Nueva York, adiós pasajes a Barcelona). (2013: 55)

Con lo dicho hasta ahora, pretendo mostrar una aparente contradicción en Fuguet al afirmar su gran admiración por Vargas Llosa. Es significativa a este respecto el coloquio entre Santiago Roncagliolo, Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet que tuvo lugar en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2016. El escritor peruano

¹⁵⁰ “A Puig el 'boom' no le dejó entrar porque era maricón y aquello era un club de machos” (2016a).

¹⁵¹ En una de las pocas escenas de *No ficción* en la que el narrador reemplaza el diálogo en presa directa de los protagonistas, Alex se introduce en la habitación de Renzo, momentáneamente ausente, para indagar entre los libros que ahí encuentra. La escena puede leerse como un intento de representación de esta “genealogía” literaria de Fuguet. Allí están “los de Manuel Puig que le llevaste [...]. Están los de Vargas Llosa [...], los libros de Caicedo” (109-110). Finalmente, entre estos autores, se encuentran también los libros de Renzo, fácilmente reconducibles a las obras del propio Fuguet: *Juntos y solos*, *El coyote se comió el correccaminos*, *Prensa amarilla*, *Duty free*, *Mi cuerpo es una celda* (110).

recuerda que “a principios de los noventa, para mí, en el Perú ser escritor significaba escribir libros de 700 páginas y ser candidato a presidente, algo completamente lejano” (Reviejo), y a raíz de esto pregunta cómo puede Vargas Llosa ser un modelo para quién se declare en contra del *boom*. La respuesta de Fuguet describe una imagen de Vargas Llosa muy diferente respecto a aquella trazada implícitamente por Roncagliolo: “McOndo apreciaba más a los 'B', y Vargas Llosa era el más 'B' de los 'A'; nadie podía imaginar que iba a ganar un Nobel” (Reviejo). Aunque esta afirmación de Fuguet sea opinable, es muy reveladora de la postura del autor chileno, que siempre parece crear un lazo entre su propia condición y la de Vargas Llosa. La misma operación se desprende en la interpretación que Fuguet ofrece alrededor de la herencia del autor peruano:

Ganó el Nobel, sí, pero como buen grande, ha abierto las puertas para los que lo siguen después. Las influencias de Vargas Llosa quizás recién se verán y se entenderán muchísimos años después. Los caminos que ha pavimentado han sido claves: desde apostar por tu mundo (aunque sea burgués); el interés por la adolescencia en un continente literario donde todos son mayores; la noción del *zeitgeist* y la necesidad y la urgencia de “captar tu tiempo”; hasta algo no menor, el uso de lo pop asumiéndolo como parte [de] la cultura (alta y baja) que nos rodea. (2013: 432-433).

Por esta razón, el caso de Fuguet resulta bastante singular, ya que su lectura pone en evidencia algunos aspectos de la narrativa vargasllosiana que no siempre están evocados con igual visibilidad en los estudios críticos sobre su obra. Debido a la edad en que el autor chileno leyó por primera vez *La ciudad y los perros*, la novela que impulsó su admiración por Vargas Llosa, se puede notar por qué Fuguet establece esa relación de “empatía”:

Lo importante es que VLL me hizo pensar que sí lo podía hacer. Que lo podía imitar: su mundo es amplio, generoso, abierto, democrático, todos caben. Su mundo era su mundo, por cierto, pero también era el mío. VLL me dijo desde muy temprano: la gente de clase media, que toma helados y va a la playa o a colegios horrorosos, también son un tema digno de transformar en arte. Úsalos. Aprovecha tu propia experiencia. No todo es imaginación febril y exuberante. Lo fascinante de VLL es que sus libros no parecían arte, no tenían ese olor culterano y denso y, sin embargo, casi de refilón, me hacían sentir cosas. Los libros de VLL parecían inyectados de vida. (Fuguet, 2000b: 403-404)

Esta admiración por las novelas de Vargas Llosa enfocadas la adolescencia¹⁵² y la formación del escritor conllevan una serie de reflexiones con las que Fuguet plasma su propia idea de realismo a partir de su predilección por la “verdad” en la obra del premio Nobel: “Para mí los libros mejores de Vargas Llosa son aquellos más cercanos a la verdad, cualquiera que ella sea, siento que el Vargas Llosa de *La ciudad de los perros*, que a lo mejor es pura mentira, para mí es mucho más verdad que el de Gauguin. (El paraíso en la otra esquina)” (2008). El sentido de “realismo vargasllosiano” asume a menudo un significado que va más allá de la simple verosimilitud y fidelidad en la descripción de contextos sociales, históricos y políticos inmediatamente reconocibles. Se suele asociar esta expresión a un modo específico de entender la realidad, es decir, de forma ambigua, poliédrica e inabarcable. En cambio, Fuguet aprecia de ese realismo aquellos rasgos narrativos que reproducen lo cotidiano. El autor destaca el empleo de un lenguaje juvenil apropiado, muy cercano al habla cotidiana de los adolescentes, para crear diálogos muy verosímiles, y elogia su abertura hacia la cultura de masas, cuyas referencias se encuentran en las páginas de sus primeras novelas y cuya influencia es asimilada en el plano estructural de *La tía Julia y el escribidor*:

¿Hay novelas más post-modernas y contemporáneas que *La tía Julia y el escribidor* o *Pantaleón y las visitadoras*? Su interés por la cultura pop y, digamos, trash, es asombrosa y, quizás escondida dentro de novelas donde a veces la arquitectura termina robándose a la película, sin duda nos habla de un artista que, por mucho que estuviese obsesionado y quizás hasta fijado en Europa y su cultura, es y será americano en el mejor y peor de los sentidos [...]. Vargas Llosa, como su país y continente, es mestizo, híbrido, desordenado, incontrolable y vengativo. (2013: 433).

Paralelamente a todo esto, Fuguet reconoce en Mario Vargas Llosa un modelo a seguir para formarse como novelista, un ejemplo “desde el punto de vista pedagógico” (2000b: 143) en relación con García Márquez, lo cual no se debe únicamente a una

¹⁵² La confirmación del interés de Fuguet por la representación del mundo juvenil en la obra de Vargas Llosa, se señala también en la intención del multifacético artista chileno de “adaptar al cine ‘el mundo de Vargas Llosa joven’ a través de una mezcla de *Los Cachorros* y *Los Jefes*” (Fuguet, 2017).

cuestión de estilo más o menos disimulable. La valoración de esta función que, según Fuguet, debería acercar a los aprendices novelistas a Vargas Llosa, tiene mucho que ver también con la narración del proceso formativo al que se enfrenta todo aspirante escritor. El tema de la formación del novelista no sólo está presente en su narrativa, ya que en ella se encuentran varios personajes que practican la escritura en distintas formas —tampoco faltan los fracasos en semejante desafío—, sino que su autobiografía, *El pez en el agua*, relata su experiencia personal y concreta en tal sentido. Por ello, Fuguet define *El pez en el agua* como “el mejor manual de supervivencia literario que se haya escrito” (2000b: 397) y *La tía Julia y el escribidor* como una especie de “diario de escritura” (2013: 441). Ambos aspectos, el realismo como reproducción fiel de lo cotidiano y el relato autobiográfico de la formación del escritor motivarían la propuesta de Fuguet de considerar a Mario Vargas Llosa como un autor de “no-ficción” (2013: 438).

A partir de esta lectura muy personal sería posible afirmar que la influencia del escritor arequipeño marcó la concepción literaria del chileno en los cimientos mismos de su estilo narrativo, debido a lo cual en cualquiera de sus novelas sería posible observar los efectos de semejante influencia. Sin embargo, habría que tener en cuenta la posibilidad de que Fuguet haya leído las novelas de Vargas Llosa desde la perspectiva de quien busca la continuidad o una especie de “salvoconducto” en esas correspondencias, para justificar su propia posición dentro del campo literario hispanoamericano. A pesar de esto, en la obra de Fuguet hay por lo menos una novela cuya relación con los modelos vargasllosianos es evidente, y se trata de *Tinta roja*, cuyo análisis será el objeto del siguiente apartado.

Por otra parte, algunos críticos comparten la opinión de Dunia Gras, para quien su primera novela, *Mala onda*, puede leerse en esta misma clave, es decir, como el resultado de la influencia de Vargas Llosa y de su libro *La ciudad y los perros* (Gras 197), que

también aparece mencionado en ella¹⁵³. La historia del joven Matías Vicuña, que se considera a sí mismo como un “doble” y a la vez el “mejor amigo” (Fuguet 1991: 205) de Holden Caulfield, protagonista de *El guardián entre el centeno*, comparte con la novela de Vargas Llosa aquellas características que el propio Fuguet destacaba en la narrativa del peruano: la temática de la adolescencia representada sin filtros y escogida como eje central del libro, la verosimilitud del habla cotidiana y la inclusión de referencias a la cultura *pop* y *rock*, más numerosas en *Mala onda* que en las novelas de Vargas Llosa. Sin embargo, las dos novelas se alejan mucho desde el punto de vista estructural y de la representación de la injusticia social, los conflictos de poder, la violencia, las dinámicas sociales e intergeneracionales. Aunque la acción se desarrolla en un Santiago de Chile donde se vive “con los milicos por todos lados” (58) y cumplir con el toque de queda sea las “reglas básicas” (82), la relación que se instaura entre el protagonista y la situación política del país no avala esa comparación a causa de la actitud indiferente y cínica del protagonista, para el que nada “tiene ni la más mínima de las importancias” (111). Esto no significa ignorar la crítica social que está presente en *Mala onda*, sino señalar que la novela de Fuguet emplea recursos diferentes a los de Vargas Llosa para mostrar las contradicciones de la sociedad. A este respecto, Grínor Rojo pone en evidencia el recurso a la “ironía estructural” (191) del texto, mientras que Lorena Ubilla Espinoza afirma que *Mala onda* “busca desarticular, desactivar y deslegitimar el imaginario político de resistencia —mediante la representación de una juventud hedonista, individualista y consumista” (163).

¹⁵³ Ambas referencias ocurren en presencia de Nacho, un amigo de Matías matriculado en la Escuela Naval: “¿Te acuerdas de *La ciudad y los perros*, ese libro que la Flora Montenegro nos hizo leer? Bueno, el libro es una pata de jaiba al lado de lo que pasa en la Escuela Naval” (1991: 41); “A mí, lógico, me correspondió con el Nacho y nos tocó hacer un informe —un análisis, más bien— de *Los jefes/Los cachorros*, de Vargas Llosa. *La ciudad y los perros* es, todo el mundo lo sabe, el libro favorito del Nacho” (157).

Por lo general, la característica más relevante de la narrativa de Fuguet es la hibridez con la que el autor coloca sus libros en territorios fronterizos entre la autoficción, la autobiografía y la no ficción: basta pensar en *Missing (Una investigación)*, *Las películas de mi vida*, *VHS (unas memorias)*¹⁵⁴, *No ficción*, cuyos títulos exhiben de manera evidente su inclinación a conjugar estos géneros. El propio escritor defiende este aspecto de su narrativa como una “obligación” personal:

A mí, es curioso, siempre me preguntan exactamente lo mismo con todas mis novelas. Con *Mala onda*, no está ambientada en California pero me preguntaban lo mismo y todo el mundo creía que era verdad. Y con *Tinta roja* lo mismo. Yo siento que eso es mi obligación. En general yo quiero que siempre parezca verdad. Todos mis libros han estado bastante cerca de un mundo que podía ser el mío. [...] Yo trato de jugar con que tú creas que sea verdad. (2008)

La hibridez define también la identidad fronteriza o migrante de muchos personajes de las ficciones de Fuguet: Beltrán Soler en *Las películas de mi vida*, el protagonista del cuento “Santiago”, en *Cortos* (2004)¹⁵⁵, Carlos y Alberto Fuguet en *Missing (Una investigación)*, Pablo Celis Infante en *Aeropuertos* (2010), entre otros. Pero también describe la voluntad del autor para aprovechar los lenguajes de la tecnología y de la cultura de masas no sólo como referencias textuales, sino para organizar sus textos. La disposición de los cuentos de *Sobredosis* y *Cortos*, o la secuencia de los capítulos de *Las películas de mi vida* y *VHS (unas memorias)*, son muestras de esta voluntad de innovar a través de la apropiación de los lenguajes de los nuevos medios tecnológicos. Tal vez sean las palabras de Lucas García, en *Por favor, rebobinar*, la mejor definición

¹⁵⁴ Es bastante reveladora la comparación entre los libros *Las películas de mi vida* y *VHS (unas memorias)*, tal como en el prólogo de este último Fuguet propone al lector: “Si toda mi ficción nace de mi memoria, si todos mis libros son más o menos autobiográficos, lo que quiero ahora es inventar menos y recordar más e intentar captar mi estado mental y mis pulsaciones sexuales y terrores y ansias y toqueteos y experimentaciones de otro tiempo. Años atrás escribí una novela llamada *Las películas de mi vida* que, naturalmente, no era exactamente acerca de las películas de *mi* vida sino de las del personaje principal y narrador del libro, Beltrán Soler. Aún no confiaba en la no ficción, en una voz que pudiera ser creativa y literaria pero no por eso menos real o mía” (2018: 18).

¹⁵⁵ Santiago reasume en pocas líneas no solo la condición del migrante, sino también la del “trasplantado” que, de vuelta a su país, se ha convertido en un extranjero en su propia patria: “Este no es mi país, quizás alguna vez lo fue, quizás este sea el país de mi hijo, pero intuyo que ya no es el mío” (Fuguet 2004a: 47).

de esta actitud de Fuguet: “Soy un maestro del zapping, de la cultura de la apropiación. Digamos que afano, pirateo, robo sin querer. Es como si tuviera un digital sampler en mi mente que funcionara a partir de puras imágenes. No soy un tipo creativo. No invento, absorbo. Trago” (22).

5.2. BILDUNGSROMAN Y PERIODISMO: UNA COMPARACIÓN ENTRE *CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL Y TINTA ROJA*

En 2000 se estrenó la película *Tinta roja*, dirigida por el peruano Francisco Lombardi y basada en la novela de Fuguet. Lo que llama la atención es el hecho de que Lombardi definió la película como un homenaje a Vargas Llosa:

Lombardi, tras la proyección, confesó que *Tinta roja* es un homenaje a Mario Vargas Llosa, a quien considera su maestro por haberle mostrado que Lima —y Perú en su conjunto— podía formar parte de un material literario o artístico. “Yo admiro mucho a Vargas Llosa y para mí es un símbolo del escritor y del éxito”, dijo. (El Tiempo, 2000)

Resulta significativo que una película basada en una novela de Fuguet se convierta en un homenaje a Vargas Llosa y que, la trama cinematográfica pueda seguir siendo bastante fiel a la novela pese a que esté ambientada en la Lima fujimorista y el protagonista, Alfonso Fernández, sea llamado “Varguitas” por todos sus compañeros. Giovanna Pollarolo, quién se ocupó de la adaptación de la novela para realizar la película destacó de inmediato la cercanía entre el mundo de *Tinta roja*, de Fuguet, y el de *Conversación en La Catedral*, de Vargas Llosa: “Ya Mario Vargas Llosa en *Conversación en la Catedral* sentó la línea, digamos, con Zavalita y Carlitos, el escritor frustrado y alcohólico muerto prematuramente. La literatura creó una imagen digamos romántica del periodista que ya no es válida ¿verdad?” (Escobar V., 2014).

El aspecto “romántico” del periodista se alimenta del escenario turbio y decadente de la urbe —sea ésta la Lima de Vargas Llosa o la Santiago de Chile de Fuguet—, que, en el caso de Fuguet, convierte el libro en una especie de “filme noir sudaca” (2010b). Y

como toda película contemporánea, también la novela de Fuguet parece contener su propio *trailer*:

Santiago es una ciudad muy grande para siquiera intentar conocerla. Todos los días — todas las noches— muere alguien. Da lo mismo, la morgue siempre está repleta, los pacos llenan informes: atropellos, suicidios, estocadas, asesinatos, venganzas, violaciones, incendios, lo que sea. La sangre riega los barrios más pobres y se queda pegoteada en las cunetas. Monreros, lanzas, timadores, sicópatas, travestis, de todo hay en esta podrida viña del señor [...].

Faúndez, Escalona, el Camión y Fernández, “el Cuarteto de la Muerte”, entran y salen de los distintos sitios del suceso. Preguntan, interrogan, fotografían, anotan, recorren calles y callejones, poblaciones y asentamientos, cités y bodegas. (Fuguet, 1998b: 121)

El mundo periodístico así descrito, como una aventura callejera en persecución de las “primicias”, es el mismo mundo que conoció Santiago Zavala en su trabajo en la sección policial de *La Crónica*:

Habían sido unos días agitados y laboriosos, Zavalita, te sentías interesado, desasosegado, piensa: vivo otra vez. Un infatigable trajín: subir y bajar de la camioneta, entra y salir de cabarets, radios, pensiones, bulines, un incesante ir y venir entre la mustia fauna noctámbula de la ciudad. (Vargas Llosa, 1974a: 385)

Frente a la redacción de *La Crónica*, en la avenida Tacna, empieza la historia de *Conversación en La Catedral*, pero Santiago ya no siente el “entusiasmo [...], ese deseo de hacer cosas, conseguiré una primicia y me felicitarán” (265). En el presente de la novela, Zavalita es un editorialista frustrado, que escribe tapándose la nariz y no puede evitar recordar con cierta nostalgia los “buenos tiempos” (15), como los llama Norwin.

De la misma manera, el protagonista de *Tinta roja*, Alfonso Fernández, es un periodista resentido, hundido en un “olor a fracaso” por haber perdido el entusiasmo que experimentó, casi treinta años antes, en la sección policial de *El Clamor*, diario sensacionalista —“masivo y popular” (45), como recita el lema del diario— santiaguino. Su estado de “parálisis”, “entumecimiento severo” y “mediocridad”, tiene que ver con su encargo actual en la “revista de tarjeta de crédito” (13) que dirige, pero sobre todo con su condición de “escritor en crisis” (13), cuyo único proyecto novelístico se ha quedado estancado, pese a la celebridad que alcanzó con su primer y único libro publicado: *El*

espíritu metropolitano, una colección de cuentos. Aunque su condición económica y familiar sea diferente respecto a la de Zavalita, Alfonso comparte con él un malestar profundo, debido también a haberse convertido en la persona que no hubiera deseado ser jamás:

Quando tenía veintitrés y estaba en *El Clamor*, pasaron muchas cosas, pero una de ellas fue enterarme de que mi padre, un ser al que había visto poquíssimas veces, era un delincuente. Y me acuerdo de que me prometí, con el ímpetu que uno tiene a esa edad, que si alguna vez tenía un hijo, jamás cometería los mismos errores que ese hijo de puta. Pero los cometí. Era joven, *ése* fue mi error. (28)

El haber perdido todo contacto con su hijo Benjamín y el fracaso como maestro de su pupilo, Martín Vergara, es la chispa que alimenta el recuerdo de ese verano en el que trabajó en *El Clamor*. Para Alfonso y Zavalita los pocos meses de aprendizaje en la sección policial representan el punto de inflexión decisivo en su vida: Santiago se entera de la vida nocturna y turbia de Fermín, “en medio de toda esa mugre” (398)¹⁵⁶, y su presunta implicación en el asesinato de la Musa; Alfonso, por su parte, descubre los negocios ilegales del padre, un médico acusado de haber encubierto varios asesinatos de niños y suministrado pastillas con derivados anfetamínicos preparados por su propia hija, Inés. Para ambos personajes, esa etapa en el periodismo es el pasaje de la vida juvenil a la adulta. Ante las revelaciones de Queta, Zavalita siente que “esa noche te hiciste hombre” (410), al igual que Alfonso, cuyo recuerdo de su maestro está acompañado por esa misma convicción: “Por mucho que lo intente, yo nunca podré hacer por él [Martín Vergara] lo que Saúl Faúndez hizo por mí. Faúndez me moldeó a punta de gritos e insultos. Convirtió a un atado de nervios autista y soñador en algo parecido a un hombre” (12)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ En un primer momento lo que trastorna a Santiago es “el momento [en el] que supe que todo Lima sabía que era marica menos yo. Toda la redacción, Zavalita, menos tú” (398); sin embargo, el homicidio cometido por Ambrosio y el paso del tiempo alteran esa sensación: “Te parecía terrible pero no era, Zavalita, había cosas más terribles. Te acostumbrarías, te importaría un carajo” (398.)

¹⁵⁷ En la novela de Fuguet, este proceso de maduración es central, como sugiere Saúl Faúndez, que obliga al novato Alfonso a mirar al cadáver de un suicida en el cementerio para que se haga “hombre de una vez

La representación de la experiencia periodística como el momento clave de la formación del personaje se impone desde el primer párrafo por la convicción de Alfonso “de que la tinta fue un factor decisivo en la construcción de mi personalidad, mi vida y mi carrera” (11). Esta función del periodismo no es un simple recurso narrativo, sino que procede en modos diferentes de la biografía de los autores. Como es sabido, Vargas Llosa trabajó efectivamente en *La Crónica* y su breve paso por la redacción del diario marcó su formación de escritor al igual que su recién lograda independencia de la familia, además de abrirle las puertas de la Lima nocturna que describe en *Conversación en La Catedral*. En la novela, el escritor arequipeño ficcionaliza su propia experiencia al lado de “Carlitos” Ney Barrionuevo, “Norwin” Sánchez y Luis Becerra Ferreyros, conocido también como “Becerrita”¹⁵⁸.

En cambio, la relación de Fuguet con el periodismo es más compleja y aunque tenga mucho que ver con la formación literaria del autor, es aún más reveladora del papel que tuvo *Conversación en La Catedral* para la escritura de *Tinta roja*. A pesar de que Fuguet haya ejercido esta profesión en varios medios de prensa, como *Zona de contacto* y *Wikén* de *El Mercurio* —donde publicaba “La columna de Alekán”¹⁵⁹—, no recurre a su propia experiencia de forma directa sino que acude a “esos deambuleos por el mundillo artístico-bohemio-periodístico” que constituyen el “mundo novelesco formidable” (Fuguet 2013: 447) de *Conversación en La Catedral*.

por todas. No te va a doler” (72). Esto ocurre durante su primer reportaje, que se relata en el capítulo titulado justamente: “Hacerse hombre”.

¹⁵⁸ Para profundizar la relación entre realidad y ficción con respecto al “aprendizaje periodístico” que Vargas Llosa inició “cuando solo tenía 15 años y fue llevado por su padre a *La Crónica* para que practicara en sus vacaciones escolares, en el verano de 1952” (Gargurevich: 10), recomiendo el estudio de Juan Gargurevich, *Mario Vargas Llosa: reportero a los quince años* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005).

¹⁵⁹ Los artículos pertenecientes a esta serie se encuentran reunidos en el libro *Primera parte*: “Entre junio de 1989 y mayo de 1990 tuve a cargo una columna semanal denominada ‘Capitalinos’. A las pocas semanas, sin embargo, el espacio se hizo conocido como ‘la columna de Alekán’ (el seudónimo con que firmaba) y el narrador/personaje que inventé para escribir las crónicas se transformó, a mi pesar, en un personaje público” (Fuguet, 2000b: 417).

Gracias a la apropiación de este material narrativo, Fuguet introduce en su novela la relación entre el periodismo y la narrativa, según un esquema que procede de su propia formación de escritor:

A diferencia de la mayoría de los escritores que tienen clara su vocación desde el momento en que aprenden a leer y escribir, yo siempre quise ser periodista y, ojalá, con suerte, crítico de cine. El periodismo era mi meta, mi sueño, el blanco hacia donde disparaba mis dardos.

La historia es larga pero, en dos líneas, lo que me pasó fue esto: era tan enorme mi deseo de ser periodista, y fue tanto lo que me costó ingresar a la Escuela de Periodismo que, una vez adentro, tuve que recurrir a la ficción para salvarme de la decepción igualmente enorme que sufrí. Lo otro es que el tipo de periodismo que deseaba hacer [...] no fue recibido con aplausos, sino con malas notas. Lo que imperaba era la pirámide invertida. La información más que la opinión. “El periodismo no miente”, me dijo un profesor viejito sin un dejo de ironía. “Escriba cuentos, pero no use el periodismo para inventar”. Le hice caso para salvar mis notas. Pero algo ocurrió en el camino y de pronto capté que la ficción podía ayudarme a contar más verdades. Al menos, las mías. (Fuguet, 2000b: 12)

La decepción descrita por Fuguet explica en parte la voluntad del autor de buscar más allá de su experiencia personal un mundo periodístico más sugerente para ser objeto de la ficción novelística, y a la vez introduce la dualidad entre periodismo y literatura, fundamental en su proceso de formación de escritor, tal como lo es para Alfonso Fernández.

Tanto en *Conversación en La Catedral* como en *Tinta roja*, el periodismo representa un “mundo afín, un sucedáneo” de la literatura (Oviedo: 216) y resulta “una especie de parodia del poder revulsivo de la literatura” (259). Debido a la filosofía sensacionalista que caracteriza a ambos diarios, *La Crónica* y *El Clamor*, sus redactores acuden a la imaginación tal como lo haría un novelista: “Y ponle color, Pendejo. Ponle harto color, eso es lo que quiero. No te reprimas y usa tu imaginación, que para eso está: para ponerse en el lugar del otro y ver lo que uno no vio” (Fuguet 1998b: 114). La venta pasa por la seducción del lector, y ésta define al escritor mientras sea cierto que “un autor sin lectores no es un escritor. Es como una puta sin clientes” (239).

En ambas novelas, el periodismo no está al servicio de la verdad, sino que “es parte del negocio de la entretención” (257), le saca “el juego a la realidad” (258), para

contar “historias” (258). La misma inclinación hacia el sensacionalismo se encuentra condensada en la serie de titulares que aparecen en *La Crónica* sobre el asesinato de la Musa¹⁶⁰, pero, a diferencia con lo que ocurre en *Tinta roja*, este sensacionalismo está vinculado a la falta de escrúpulos de los periodistas. En cambio, en la novela de Fuguet, la espectacularización de la violencia hasta llega a justificarse desde un punto de vista moral, como algo parecido a un instrumento de justicia o igualdad social. La provocación del autor convierte a las víctimas y los parientes de las víctimas en personas que, a pesar del dolor, desean salir en el periódico, tener su momento de celebridad. Por esta razón, los periodistas de *El Clamor* interpretan su vocación como una forma de sacar del anonimato a quien de otra forma no podría gozar jamás de la fama: “La sección policial es la única parte donde los pobres aparecen con foto, nombre y apellido. Donde les damos tribunas y escuchamos sus problemas” (149).

En este mundo que convierte los “muertitos” en “estrellas” (72), en donde los criminales quieren “salir bien” (78) en las fotos y todo crimen es ante todo un *show*, la escritura acaba sirviendo a la cultura del espectáculo. Pero lo que más llama la atención, comparando las dos novelas, es la diferente connotación artística que esta actitud puede conllevar o, por el contrario, negar. Es decir, que la representación del periodismo como “mundo sucedáneo” de la literatura cobra sentido según fórmulas diferentes. Como sugiere Oviedo, en *Conversación en La Catedral* el periodismo establece una relación de dualidad pero también de contraste con la literatura y su poder subversivo, y finalmente, con el Perú también, tal como lo entiende Carlitos: “Este país empezó mal y acabará mal.

¹⁶⁰ “Becerrita releía las carillas con ojos agrios, tachando, añadiendo frases de temblorosa letra roja, y ponía las cabezas: Nuevas Revelaciones sobre la Vida Disipada de la Mariposa Nocturna Asesinada en Jesús María, ¿Era la Musa una Mujer con un Terrible Pasado?, Reporteros de la Crónica Despejan Nueva Incógnita del Crimen que Conmueve a Lima, Desde los Comienzos Artísticos hasta el Sangriento Fin de la Otra Reina de la Farándula, La Mariposa Nocturna Chaveteada Había Caído en la más Baja Inmoralidad declara Dueña del Cabaret donde la Musa Interpretó sus Últimas Canciones, ¿Había perdido la Voz la Mariposa Nocturna por el Uso de Estupefacientes?” (Vargas Llosa, 1974a: 385).

Como nosotros, Zavalita [...]. Nosotros los cacógrafos” (161). En contraposición a la literatura, el periodismo reniega de la vocación y se convierte en una frustración permanente, cuyo emblema es la imagen de la Remington que Santiago percibe como un “pequeño ataúd” (224). Al igual que Carlitos, también Santiago sabe que su profesión no sólo es una parodia de la literatura, sino que se ha transformado en su opuesto por dejar que el poder la arrastrara consigo en la corrupción generalizada del sistema.

Estos personajes son conscientes de la condición paródica en la que se encuentran, saben que no hay nada verdaderamente artístico en sus crónicas y que “hay que ser loco para entrar a un diario si uno tiene algún cariño por la literatura” (Vargas Llosa 1974a: 229). Precisamente por tener conciencia de todo esto se amargan y se hunden en la frustración por estar tan cerca y a la vez tan lejos de lo que de verdad desean. Zavalita no tarda mucho en aprender esta lección, ya que el señor Vallejo le advierte desde el primer momento: “El periodismo es la profesión peor pagada. La que da más amarguras, también” (224).

Por otro lado, Oviedo reconoce en la frustración de los periodistas una derrota social más amplia, que relaciona las decepciones de Santiago, Carlitos, Norwin y los demás al mal funcionamiento y las carencias del sistema: “En las páginas de *Conversación en La Catedral*, el periodismo aparece como una de las actividades más estériles, decepcionantes, y absurdas; pero su misma miseria es catártica, pone de relieve la podredumbre de un sistema” (Oviedo: 216).

En cambio, en la novela de Fuguet, esta amargura se asoma de manera ocasional en las palabras de los protagonistas, se puede inferir por los comentarios de otros personajes que menosprecian su labor y perciben su decadencia, y sobre todo por el tono irónico que asumen muchas conversaciones de Faúndez y su equipo; pero a la vez se asiste a un intento de dignificación del periodismo sensacionalista como arte que

intensifica el efecto paródico. En las opiniones de los reporteros de *Tinta roja* aparece con insistencia la idea de que el periodismo sensacionalista puede ser “lo más parecido a la literatura. Rasca quizás, pero literatura al fin y al cabo” (122). Lo mismo podría decirse con respecto a las fotografías de Escalona:

Escalona es un artista, Pendejo. Quiero que eso te quede claro y que lo respetes como tal. Es mucho más artista que tú y desde luego más que yo. ¿Quién sino Lizardo Escalona es capaz de revelar el alma del hampa y de sus víctimas a través de su lente? En serio, no estoy exagerando. Estoy haciendo justicia. Algún día, Pendejo, Escalona juntará sus mejores fotos [...] y hará una exposición en el Bellas Artes y los críticos tendrán que abrirse de patas. (146).

Sin embargo, la tentativa de construir un discurso que pueda negar la amargura de saberse excluidos del campo artístico se alimenta de la vida de los personajes, y no de su escritura u otra habilidad. Este desajuste entre vida y arte se produce de manera evidente cuando en el bar 777, lugar donde se reúne “lo más radical de la bohemia santiaguina” (197), Saúl Faúndez presenta el “joven reportero estrella” (200) —Alfonso— a Guillermina Izzo De la Sota:

Guillermina debe ser mayor que este local. Ha publicado muy poca poesía pero es considerada una de las grandes poetisas de este país. No tanto por su obra sino por su vida. Fue la musa de todos los grandes. Amó y pegó. Acuchilló a una puta que trató de quitarle a su hombre. Golpeaba a los poetas mediocres por no estar a su altura. Ahora vive gracias a una pensión de gracia del gobierno. Y a las columnas” (199).

Mientras el efecto paródico empleado por Fuguet crea la ilusión de igualdad entre la naturaleza artística de la literatura y los reportajes de *El Clamor*, los dos términos de la dualidad entran en conflicto por su capacidad de alterar la realidad. La fuerza subversiva de la literatura, capaz de rebelarse a las injusticias sociales y políticas para desafiar un sistema, en *Tinta roja* se corrompe y se transforma precisamente en su opuesto. En manos de “Chacal” Ortega Peterson la escritura puede “transformar la tinta en veneno” y la

prensa en el Tercero, o hasta el Segundo Poder del Estado¹⁶¹, así como a Faúndez le gusta “saber que hay gente que se ha suicidado por culpa mía y, por otro lado, que por omitir o callar he salvado familias, matrimonios, empleos, lo que sea. En ese sentido, cargo con más control o poder que nadie de mi especie jamás pudo soñar” (240).

A pesar de las afirmaciones del Chacal Ortega y Saúl Faúndez, ni *El Clamor* en Santiago ni *La Crónica* en Lima pueden realmente considerarse unas fuentes de poder como los personajes de Fuguet van sosteniendo, ya que ambos diarios ni siquiera eligen sin reservas las noticias publicables. El gobierno controla la prensa y, aún antes de que se encarguen de elaborar la información, los redactores son conscientes de que la política no admite voces discordantes. Es evidente que la censura acarrea un envilecimiento del periodismo y por tanto alimenta también la amargura de los “cacógrafos”. A Norwin no le queda otra posibilidad que quejarse por la inutilidad del trabajo, pese a que haya una revolución en curso: “Han movilizado a todos los redactores por puras ganas de joder [...]. De todos modos no van a poder publicar más que el comunicado oficial, y lo saben” (Vargas Llosa 1974a: 303). A la impunidad del gobierno se suma otra, de naturaleza clasista y económica, resumida en la sentencia de Carlitos: “La gente bien no aparece nunca en la página policial” (400).

A este respecto, la prensa en la novela de Fuguet se topa con las mismas prohibiciones impuestas a *La Crónica*, aunque aquí el poder político coincide con el de las Fuerzas Armadas. Así que si un aviador mata a su suegro o el Estado ordena una masacre como la del río Mapocho, de la que se sacan las fotos de “los fusilados frente al mercado” (Fuguet 1998b: 103), toda labor periodística queda frustrada porque “en Chile los militares no matan, recuerden” (90). Sin embargo, la decepción más grande ni siquiera

¹⁶¹ “Son ellos los que tienen que tenerte miedo a ti. Se supone que somos el Cuarto Poder, pero como en este país la justicia no es más que un montón de edificios mal calefaccionados, en el fondo somos el Tercero [...]. Y, si nos esforzamos, a veces somos el Segundo” (38).

surge de la censura, sino de la total impunidad que protege a los militares y los adinerados en comparación con la indiferencia absoluta que se reserva a las víctimas entre las personas comunes o pobres: “Aquí te fusilan sólo si tocas a los poderosos. Violas a una rica, escándalo nacional. Matas y ultrajas a una rota, no pasa nada” (278).

Tanto la “parodia del poder revulsivo de la literatura”, en *Conversación en La Catedral*, como la perversión de este poder convertido en “veneno”, en *Tinta roja*, y la sumisión frente a poderosos de todo tipo en ambas novelas se reflejan en la degradación de la figura de los periodistas, retratados por Vargas Llosa como “náufragos” y “escorias humanas” (259) y por Fuguet como “buitres” (116)¹⁶² y criminales, ya que “casi todos los reporteros tienen ficha de antecedentes manchada” (186)¹⁶³.

En este estereotipo del “periodista maldito” coinciden la corrupción y la profesionalización en mismo oficio (Fuguet, 1998b: 264), como si a los periodistas de *Conversación en La Catedral* y *Tinta roja* no les quedase otra opción que “emborracharse e ir a bulines” (Vargas Llosa, 1974a: 259) para trabajar en la página policial. En ambas novelas, la universidad es menospreciada unánimemente por los periodistas, que en cambio identifican la calle como el mejor lugar para formarse en la profesión y de paso hacerse hombres: “¿No te enseñaron eso en la Escuela? Puta, no sé para qué los hacen estudiar, por la chucha. Yo no estudié ni hueva y sé más que toda tu generación junta. El periodismo, como la prostitución, se aprende en la calle, Pendejo” (Fuguet, 1998b: 69).

En la ficción de Vargas Llosa también, la función formativa de la universidad es ridiculizada, debido a lo cual, cuando entran a formar parte de sus respectivos equipos de

¹⁶² La calificación de “buitres” atribuida por Fuguet a los periodistas es la misma que Vargas Llosa empleaba para definir la relación entre el novelista y los hechos reales e históricos, de cuya carroña se alimenta la imaginación del escritor.

¹⁶³ Sin duda, el caso más representativo y a la vez grotesco es el de Celso Cabrera, “el primer ex presidiario que obtuvo un carnet de socio del Colegio de Periodistas” (185). Su aspecto físico lleva el recurso paródico de Fuguet hasta la inverosimilitud: “El aspecto de Cabrera contribuía a su aura de maldito y no era sólo el ojo de vidrio lo que asustaba. Quizás era ese pelo azabache, imposiblemente negro y lacio, que le daba un impostado aspecto juvenil a un rostro maltrecho y abusado, donde una notoria cicatriz le partía en dos una mejilla y subía hasta separar una de sus espesas cejas” (183-184).

trabajo, en la valoración de la competencia periodística de Alfonso y Zavalita subraya la ausencia total de preparación profesional. Ésta no se adquiere a través de los libros sino de la realidad, y por esto tanto en Lima como en Santiago los periodistas andan investigando y viviendo en los lugares de la bohemia urbana. Porque, en palabras de Zavalita, “en el burdel estás más cerca de la realidad que en el convento” (166).

El periodismo está representado por una vida llevada al límite, entre la amargura de sentirse marginados y la adrenalina por “golpear” —es decir, “cargarte la competencia” (69)—, entre escritura y aventura. Por su naturaleza ambigua y muchas veces extrema, el trabajo en la sección policial de *La Crónica* y *El Clamor* se convierte en un estilo de vida que los personajes experimentan debatiéndose entre sentimientos encontrados, divididos entre por la tensión de la caza de las primicias y la frustración cotidiana de los mecanógrafos, tal como lo recuerda Zavalita: “Te vas hundiendo, te vas hundiendo. Lo odias pero no puedes librarte. Lo odias y de repente estás dispuesto a cualquier cosa por conseguir una primicia. A pasarte las noches en vela, a meterte a sitios increíbles. Es un vicio, Zavalita” (265).

5.2.1. De la decepción por el padre a la fascinación de los maestros: Faúndez y Becerrita

Cada diario sensacionalista tiene su héroe y leyenda de la crónica roja, marginado y respetado a la vez: Becerrita, el jefe de Santiago, y Saúl Faúndez, el maestro de Alfonso, encarnan todas las contradicciones del “periodista maldito” y, debido a su vida disipada y la total falta de escrúpulos para conseguir las noticias, en las redacciones les conocen como “el Peligro Amarillo” —Faúndez— y el “dios de la Lima bohemia”. Ambos personajes comparten la misma irreverencia frente a los colegas del periódico, la misma formación “callejera”, antiacadémica y autodestructiva que, junto a la aparente falta de

toda ética, les consagra como los mejores en su oficio. Lo que en *Tinta roja* aprendemos avanzando en la lectura, Santiago parece verlo en una única mirada hacia el jefe:

Qué sería un crimen más o menos para Becerrita que se levantaba, vivía y se acostaba entre asesinatos, Zavalita, robos, defalcos, incendios, atracos, que hacía un cuarto de siglo vivía de historias de pichicateros, ladrones, putas, cabrones. Pero el desaliento fue breve, Zavalita. Piensa: no se entusiasmaba con nada, pero sabía su oficio. Piensa: tal vez le gustaba. (Vargas Llosa, 1974a: 376)

Los dos aparecen con un aspecto descuidado y hasta comparten algunos rasgos físicos: “adiposo” y “fortachón” (376), Becerrita; “fuerte y torneado” con un vientre “enorme, sietemesino” (64), Faúndez; ambos con algo de boxeador jubilado¹⁶⁴. Su afición al trago y a los bulines los consumen junto a la enfermedad —Becerrita sufre de úlcera de estómago y muere por un ataque cerebral; Faúndez lucha contra un cáncer de próstata del que finalmente se salvará después de varios tratamientos—, y su vida de mujeriegos complica su situación familiar: se asiste al encuentro de las dos mujeres —y respectivos hijos— de Becerrita durante el velorio, así como no es un misterio para nadie que Faúndez siga con su esposa únicamente para cuidar el hijo, Nelson, enfermo de síndrome de Down, mientras se entretiene con su amante, Roxana —la “musa” de *Tinta roja*—. Más curiosa todavía es la coincidencia de las colecciones de fotos macabras que poseen, ya que Becerrita suele guardar las fotografías de los cadáveres en las que él posa a su lado, y Faúndez guarda las fotos de las víctimas y de sus esposas para saciar “sus vicios y éste es uno de ellos. Le gusta seducir viudas” (96).

Sin embargo, el lazo principal que une estos dos personajes es la controvertida influencia que ejercen sobre sus equipos de trabajo. Escalona, el Camión y Alfonso respetan a Faúndez, en cierto sentido le tienen miedo también, pero en definitiva lo quieren¹⁶⁵, al igual que Santiago y Carlitos evocan su “absurda” nostalgia por Becerrita:

¹⁶⁴ Becerrita tiene una “cara de boxeador jubilado” (376), mientras que Faúndez “fue boxeador” (103).

¹⁶⁵ “No falla nunca. Por eso siempre se puede confiar en él. Por eso, en el fondo, lo quiero” (98).

—Todos hablábamos mal de Becerrita, todos lo detestábamos —dijo Santiago—. Y ahora no hacemos más que acordarnos de él y todos lo adoramos y quisiéramos resucitarlo. Es absurdo.

[...] —Era lo más auténtico que pasó por el periodismo limeño —dijo Carlitos—. La mugre humana elevada a su máxima potencia, un símbolo, un paradigma. ¿Quién no lo va a recordar con cariño, Zavalita? (229).

A pesar de ser autoritarios y poco respetuosos, ambos saben cuidar de sus colaboradores si es necesario. A este respecto, Darío no tiene dudas sobre la lealdad de Becerrita: “Tendrá un humor de perro, pero se bate como un león por sus redactores [...]”. Si no fuera por él, al borracho de Carlitos ya lo habrían despedido. No rajes de Becerrita” (379). De manera análoga, Alfonso salva su práctica en *El Clamor*, aunque haya pasado a Nadia una información reservada que nunca debió salir de la redacción, sólo gracias a que “Faúndez se echó la culpa” (308) para protegerle.

En este sentido, los dos personajes están relacionados con la figura del padre. El hecho de enterarse de la confesión de Queta, que según Fermín Zavala ha sido quien ha ordenado el asesinato de la Musa, sirve “para descubrir que Becerrita también es humano, que podía portarse bien” (396). Mientras el mundo de Santiago se desmorona por haberse enterado de todas las mentiras y el lado turbio de la vida de su padre, Becerrita, primero, le aleja de Queta y de esa conversación fatídica, y luego, renuncia a esa noticia desconcertante desviando la investigación de *La Crónica* hacia otros detalles de la vida y de la muerte de Hortensia que no comprometen a Zavalita. Así, la conducta inesperada de Becerrita ensalza la figura del maestro en el mismo momento en que se desmorona la del padre, ya que mientras Santiago pierde toda confianza en su padre debido a los secretos recién descubiertos, esta ruptura coincide con el inicio de la complicidad entre Zavalita y Becerrita, que por fin muestra su lado humano.

Algo muy similar ocurre en *Tinta roja*. Mientras Faúndez está desaparecido después de haber intentado matar a uno de los responsables de la muerte de su hijo Nelson, Alfonso se entera de los negocios ilegales de su padre. Para vengarse del abandono

paterno que marcó su infancia y adolescencia, Alfonso escribe un artículo acusatorio contra el “médico buitre cómplice de sórdidos asesinatos” (389). El artículo queda reemplazado por una “nota de tres líneas” (394) debido a la intervención de Faúndez, que explica el cambio en una hoja dirigida a Alfonso: “Titulares buenos hay todos los días, pero padres, por culeados y pencas que sean, hay uno solo” (394). A pesar de su celeberrima inmoralidad profesional, Becerrita y Faúndez anteponen el bien de sus jóvenes en prácticas a una primicia, protegiéndolos así de los errores de los padres y asumiendo la función tutelar de éstos.

A raíz del análisis aquí expuesto, sería imposible no reconocer en *Conversación en La Catedral* el modelo narrativo de *Tinta roja*. Pero la novela de Fuguet integra en su narración otro recurso vargasllosiano que más bien constituye el eje central de *La tía Julia y el escribidor*, y no está presente en *Conversación en La Catedral*. A pesar de algunas referencias a la afición de Zavalita por la escritura de ficción y poesía, éste parece haber renunciado a toda ambición literaria, hundido y “jodido” en el ámbito periodístico. En cambio, Alfonso no abandona en ningún momento su vocación y Fuguet relata también las dudas y el proceso de formación que el protagonista emprende para llegar a ser un escritor. Por ejemplo, la narración incorpora los primeros borradores del cuento con el que Alfonso será finalista al concurso organizado por el Ministerio y se detiene en el proceso de asimilación de modelos diferentes, como Hemingway, Scott Fitzgerald y Borges. Es interesante notar cómo el proceso de formación personal de Alfonso y su aprendizaje como escritor se complementan mutuamente, lo que se puede observar en el cambio de la narración impersonal o por medio de la tercera persona gramatical en los primeros esbozos del relato (Fuguet 1998b: 233-235), a la asimilación de la primera persona, tanto en el sentido gramatical del término como en el del recurso a la experiencia personal para escribir cuentos (328-330).

Al igual que el “Marito” de *La tía Julia y el escribidor*, Alfonso crea su literatura a partir de su experiencia y de ese mundo sucedáneo a la literatura que es el periodismo, como fue el radioteatro en el caso de Marito. De manera parecida, la novela de Fuguet crea un vínculo y una contraposición entre la realidad y la formación del sujeto por un lado, y el aprendizaje del escritor por otro, hasta el éxito final. Si la novela de Vargas Llosa se convierte en la historia de su “making of” —por decirlo a la manera de Fuguet—, el final de *Tinta roja* sugiere que toda la narración contenida entre el primer y el último capítulo sea en realidad la novela por fin acabada del Alfonso Fernández Ferrer adulto: “*Prensa amarilla* no es exactamente una novela en el sentido clásico, sino más bien un libro de memorias novelado que se lee como si fuera la película que yo protagonicé. Supongo que es *non-ficción*, como dicen ahora en el mundo editorial, pero, más que nada, es verdad”. (405).

La novela es, además, el hilo que une las relaciones y las tramas paralelas puestas en juego por Fuguet: mientras el título recupera el proyecto juvenil de Faúndez —“*Prensa amarilla, memorias de la cloaca*” (227), abandonado porque “qué memoria iba a tener a esa edad” (227)—, la dedicatoria del libro a Martín Vergara —fallecido ese mismo verano en que dio comienzo a la novela— silencia los fracasos y los éxitos de padres e hijos que fueron ambas cosas a la vez, sin ser del todo ni lo uno ni lo otro.

6. EDMUNDO PAZ SOLDÁN

6.1. UN ESCRITOR ENTRE EL TERRITORIO DE McONDO Y LA HERENCIA DE LA TRADICIÓN NARRATIVA HISPANOAMERICANA

En el capítulo anterior se ha puesto en evidencia cómo la postura mcondiana de Fuguet fue también la respuesta del autor frente a la reacción que sus primeros libros — sobre todo la novela *Mala onda*—, suscitaron en el ámbito crítico y literario chileno. El autor boliviano Edmundo Paz Soldán, nacido en Cochabamba en 1967, compartió algunas experiencias comunes con Fuguet hasta la fecha de publicación de *McOndo*, en 1996. Sin embargo, las posturas distintas que habrían de tomar los dos escritores con respecto a la “sombra del *boom*”, sobre todo en los años posteriores a dicha antología, hacen que este paralelismo sea matizable.

Las primeras publicaciones de Paz Soldán son contemporáneas a las de Fuguet, y quizás este dato podría insinuar una comparación entre los modelos literarios que, a comienzos de los noventa, aún tenían vigencia desde la perspectiva no de los escritores sino de los críticos. Pero, siendo otra la finalidad del presente estudio, lo que aquí nos interesa es el tipo de recepción que tuvieron *Las máscaras de la nada* (1990) y *Días de papel* (1991) en el país del escritor. Bajo el primer título, Paz Soldán reunió una serie de cuentos, por lo general microrrelatos, que en muchos casos delataban una evidente continuidad con la tradición literaria latinoamericana. Las huellas dejadas por Borges, Cortázar y Onetti en la concepción de lo fantástico y las temáticas del doble y la nada — de cuya unión se obtiene el título del libro— son muy significativas. Basta pensar en el relato “El infierno tan temido” (Paz Soldán, 2018: 73-74), que es casi un resumen del cuento homónimo de Onetti, o “Las dos ciudades”, en el que “Cochabamba se había convertido en una ciudad fantasma” porque “todos sus habitantes vivían ahora en la ciudad réplica” (2018: 57-58) construida sólo para filmar una miniserie televisiva.

A pesar de eso, Paz Soldán fue criticado por algunos connacionales por no ser lo bastante “boliviano”, como él mismo ha recordado en un artículo de 2004:

De las primeras lecturas críticas que se hicieron de mi obra, recuerdo que alguien escribió que mis cuentos eran “atemporales” y que podían ocurrir en cualquier lugar. Lo tomé como un elogio. Luego me di cuenta de que para muchos críticos locales, se trataba de una crítica: un escritor boliviano debía necesariamente hablar de la aguda crisis social del país, y si era posible utilizar el campo y las minas como territorios para la ficción. (2004b)

Su tercer libro, *Desapariciones* (1994), tuvo una recepción parecida a la anterior.

Debido al “gran sentido de culpa” que esto le provocó, el autor decidió

expiar la culpa con una novela: *Alrededor de la torre*. Era mi novela “boliviana”, en la que me atrevía a mirar de frente el problema del racismo en el país. Y las críticas arreciaron: imagino que a algunos la novela, simplemente, no les gustó. Soy el primero en reconocer sus defectos. Pero otros dijeron que alguien que jamás había sufrido en carne propia el racismo era el menos indicado para escribir sobre ese tema (si los escritores sólo pueden escribir sobre lo que viven en carne propia, digamos adiós a la literatura). Ciertos frentes de batalla estaban trazados: yo no convencería a mis críticos de nada ni ellos tampoco a mí. Eso me liberó. (2004b)

La expiación y la siguiente ruptura con la crítica de su país, ocurrieron poco después de que viera la luz *McOndo*. Desde esta perspectiva, la participación de Paz Soldán en la antología armada por Fuguet y Gómez no extraña ni supone contradicción. Puesto que el autor, ya en 1985, se fue a estudiar a Mendoza (Argentina) a causa de la hiperinflación descontrolada que azotaba su país, y que continuó su carrera primero en Buenos Aires y luego en Estados Unidos, donde hasta ahora sigue enseñando en la Universidad de Cornell, el territorio de *McOndo* debió parecerle más acogedor para su literatura respecto al ámbito cultural más conservador de Bolivia. Sin embargo, el desencuentro con la crítica de su país no generó un rechazo como el de Fuguet respecto al legado de la tradición literaria hispanoamericana. Salta a la vista cómo Paz Soldán mantiene en su narrativa una actitud que oscila entre el “saqueo creativo” (2010: 14) y el guiño paródico. Así, por ejemplo, se nota cierta continuidad entre los primeros libros de relatos, que el autor definía como “un diario de lecturas” (Paz Soldán, 2015: 22), y los “*re-makes*” de los textos de Borges y Cortázar (Brown: 57) que se encuentran en el libro

Amores imperfectos (1998) y en *Imágenes del incendio* (2005): en el primero ya aparecen los relatos “Dochera” y “Continuidad de los parques” —incluidos también en la colección siguiente (2005: 202-223,143-145)—, mientras que en el segundo aparecen “Casa Tomada” y “Las ruinas circulares” (225-226, 227-229). De igual manera la sombra de estos autores puede ser rastreada por algunos recursos técnicos o guiños más o menos explícitos en las novelas *Río Fugitivo*, *Sueños digitales* (2000), *La materia del deseo* (2001) y *El delirio de Turing* (2003).

En este sentido la posición de Paz Soldán discrepa con la de Fuguet. El autor boliviano se coloca en un “lugar intermedio” entre las dos antologías generacionales que salieron en 1996:

Paz Soldán participó en *McOndo*, pero ha desplegado una narrativa que en algunos aspectos se asimila a los postulados del *Crack*, en lo que tiene de intento de reflejar ciertas coordenadas culturales y políticas del mundo actual a través de la reescritura de algunos de los grandes metarrelatos latinoamericanos del pasado. (Becerra, 2010: 115).

De acuerdo con la opinión de Eduardo Becerra, también J. Andrew Brown afirma que “Paz Soldán se sitúa sólo incómodamente dentro de las características del grupo McOndiano” (Brown: 65)¹⁶⁶, y Jesús Montoya Juárez habla de una “propia desautomatización del boom para volverlo un agente productivo de su propia escritura, en un intento de ligarse a él saliendo de la sombra alargada de su ‘marca’” (133). Ni siquiera el cuento de Paz Soldán incluido en la propia antología de *McOndo*, “Amor a la distancia”, lo apartaría de este territorio fronterizo: si los temas y las coordenadas geográficas del relato —el narrador está en Berkeley y su interlocutora, Viviana, en Cochabamba— se ajustan a los postulados mcondianos, la ambigüedad final acerca de la

¹⁶⁶ Brown motiva esta afirmación por la preferencia “de una narrativa con claro compromiso político siendo algo que le distingue marcadamente de Fuguet o Fresán” (65).

naturaleza real o ficticia de la narración¹⁶⁷ sigue patrones técnicos y estructurales de procedencia cortazariana.

Por esta razón, ante todo es necesario definir lo que supone la presencia de Paz Soldán en el territorio de McOndo. Si bien el escritor boliviano —y otros más, como Rodrigo Fresán¹⁶⁸— ha tomado distancia de la “malhadada antología”, admitiendo que se cometieron “muchos errores y simplificaciones”, también ha recordado que compartir esa experiencia con otros escritores contemporáneos lo ayudó “a tener una visión más irreverente y menos solemne de la literatura” (2004b).

Según la opinión de Paz Soldán, esa experiencia debía ser la afirmación de una nueva narrativa latinoamericana “urbana, hiperreal, reacia al realismo mágico, muy a tono con la cultura popular norteamericana y con las nuevas tecnologías que iban apareciendo en el paisaje del continente” (2004b). Si se considera la estética mcondiana según esta visión propuesta por Paz Soldán, entonces se notará cómo, en sus palabras, el rechazo del *boom* es más bien un rechazo del realismo mágico. Además, la configuración de lo latinoamericano así concebido se adecua a un espacio narrativo en donde sus lecturas extranjeras y sus experiencias en Buenos Aires y Berkeley pueden convivir sin conflictos¹⁶⁹.

¹⁶⁷ En la primera parte del cuento el narrador busca la complicidad del lector creando la ilusión de un monólogo íntimo, pero, hacia el final, revela que la narración sería más bien una carta dirigida a su novia, Viviana, hasta dar otra vuelta de tuerca en la última frase: “Recordaré haber hecho una pausa antes de terminar de escribir el cuento, una pausa para admirar el hermoso cuerpo desnudo [de Cristina], y te diré sin vacilaciones que no, ese cuento no tiene nada autobiográfico, ese cuento es una ficción más, todo lo que se relaciona conmigo es, de una forma u otra, ficción” (Fuguet, y Gómez 1996: 77-78).

¹⁶⁸ Después de haber sido incluido en *McOndo*, también Fresán se distanció de esta experiencia y renegó de las afirmaciones más provocativas del prólogo. Además, su reacción llegó a ser muy crítica en el sentido opuesto a lo que podría suponerse por su participación en la antología de Fuguet y Gómez: como se lee en una entrevista de 2012, el escritor argentino afirmó que “los únicos que pudieron tener algún conflicto” con el boom latinoamericano “fueron los contemporáneos que se quedaron ‘fuera’”, y finalmente añadió: “Si pudiese diagnosticar algún efecto tóxico del *boom* sobre mi generación, tal vez produjo algún efecto radiactivo en muchas personas que decidieron que lo que querían era ser escritores, más que escribir” (Fresán, 2012b).

¹⁶⁹ El mismo intento de trazar un territorio literario que pudiese acoger las escrituras fronterizas, híbridas, migrantes, o cómo se las quiera llamar, se concreta en otra colaboración entre Paz Soldán y Alberto Fuguet, que en el año 2000 coeditaron la antología *Se habla español*. Esta “antología sobre los Estados Unidos” mantiene su enfoque principal en el ámbito de la globalización y de lo que constituye la identidad

Si además se tiene en cuenta la decepción de Paz Soldán por el tipo de críticas que habían recibido sus primeros libros, la postura que el autor asumió en los años noventa puede significar no tanto la voluntad de desprenderse de la herencia del *boom*, sino afirmar la necesidad de no ser vinculado con esos modelos. Esto justificaría la referencia recurrente al concepto de “opresión” en relación con el legado de algunas tendencias literarias, sobre todo con el realismo mágico. Es justamente a este respecto que llama la atención la referencia a los modelos vargasllosianos como modelos no opresivos:

Después de *Río Fugitivo* hubo más lecturas de *La ciudad y los perros*, aunque la influencia de Vargas Llosa en lo que yo escribía dejó de ser tan consciente, tan explícita. Siguió siempre ahí, pero de manera más tamizada, más escondida. Busqué otros temas y otros espacios, y me liberé, aunque debo decir que esa influencia nunca fue opresiva. Más bien, sentí que Vargas Llosa, a través de sus novelas, me dio espacios para que yo pudiera crear mi universo narrativo. (2013: 6).

En semejante contexto sería posible definir “no opresiva” la herencia de Vargas Llosa, uno de los más emblemáticos miembros del *boom*, sólo si tal fórmula se emplea con respecto al estilo de su prosa. No caben dudas de que para Paz Soldán sea precisamente este aspecto, el de la estética realista y de la prosa, el posible punto de contacto entre la influencia del escritor peruano y el territorio de McOndo.

La relativa libertad con la que es aún posible escribir a partir de los modelos narrativos de Vargas Llosa tiene que leerse en contraposición a la difícil tarea de disimular la huella magicorrealista. Esta posición es la misma que el autor asumió en la entrevista con Roncagliolo y Fuguet ya mencionada en el capítulo precedente: el novelista subraya una vez más el límite de este tipo de escritura que queda estrechamente vinculada a la obra de García Márquez debido a la imposibilidad de ocultar su procedencia literaria. En su opinión, “el realismo mágico se convirtió en un callejón sin salida” (Reviejo), cuyo

latinoamericana para los escritores más jóvenes, a pesar de su desplazamiento temático hacia el Norte del continente, “en una USA contemporánea, vista por escritores latinoamericanos (¿qué significa ser latinoamericano?) de la nueva generación (¿qué implica nueva generación?), todo esto escrito, por cierto, en el nuevo idioma del gigante: Spanish” (Paz Soldán, y Fuguet: 14).

camino llevaba a muchos autores jóvenes a caer en la imitación; por el contrario, la “invisibilidad” de la prosa vargasllosiana era una ventaja desde su perspectiva: “¿Qué autor tenía una influencia mucho más invisible, menos obvia y hablaba de lo social? Era Vargas Llosa. En ese sentido, había unanimidad en cuanto a qué autor del 'boom' había que defender” (Reviejo).

Si el estilo narrativo de Vargas Llosa no representa un problema a la hora de acudir a su obra, ya que permite una asimilación más libre, disimulada y ajustada a las exigencias específicas de cada autor, en cambio, la “arquitectura narrativa” de sus novelas y “la forma en la que ha logrado combinar elementos clásicos del realismo del XIX con la experimentación formal del XX” lo convertirían en un “ejemplo a seguir” (2011a).

Más allá de esta lectura en contrapunto con el realismo mágico, el referente vargasllosiano sigue asumiendo una centralidad singular incluso en comparación con otros modelos literarios que Paz Soldán frecuenta en su narrativa. Sin duda llama la atención que otro autor de esta generación, a menudo incluido en este debate intenso sobre la herencia de los “abuelos” literarios, llegue a señalar a Mario Vargas Llosa como el “hombre que más influyó en [su] vocación” (2011b: 229). Tal como se ha observado en el caso de Fuguet, también el autor de *Río fugitivo* reconoce una deuda con el escritor peruano que va más allá de su influencia estrictamente literaria. En este sentido, la lectura juvenil de *La ciudad y los perros* es otra vez la clave interpretativa de esta relación intergeneracional. De la inmediata identificación del mundo ficticio de los cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado con su propia realidad, el joven Paz Soldán aprendió que “se podía hablar de adolescentes, esos personajes tan olvidados por la literatura latinoamericana” (2011b: 231), y como consecuencia de esto, que toda experiencia personal es también un material novelístico aprovechable. Resumiendo, el legado de Vargas Llosa según Paz Soldán está ligado a la posibilidad y la forma de narrar la

experiencia personal, incluso la adolescencia; al modo en que este material puede ser elaborado en el nivel estructural de la novela independientemente del estilo que se emplee; a entrelazar un discurso de crítica social con la narración de la subjetividad.

En la obra del autor boliviano esta influencia se percibe ya a partir de su primera novela, *Días de papel*, cuya estructura fragmentaria intensifica el efecto del multiperspectivismo y cuya composición formal heterogénea da muestras de un proceso de aprendizaje aún en acto¹⁷⁰. Pero es sobre todo con el libro *Río fugitivo* que Paz Soldán se apropia de los recursos técnicos de Vargas Llosa y en cierto sentido homenaja su primera lectura de *La ciudad y los perros*, transformando su propia adolescencia en un mundo ficticio autónomo y logrado.

Esta novela pone fin a la primera etapa narrativa de Paz Soldán y a la vez inaugura un trayecto literario que trata de explorar varios géneros narrativos. En particular, en *Sueños digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003), el autor boliviano incorpora el mundo de la tecnología en sus narraciones, cuya realidad ficticia se ve afectada por la virtualidad y la digitalización de la información. En estas novelas, Río Fugitivo, la ciudad imaginada por Roberto, el narrador de *Río fugitivo*, ya no es simplemente una fantasía de un personaje, sino el lugar concreto en el que se desarrolla la acción. Daniel Noemi Voionmaa ha definido Río Fugitivo como un “Cyber-Macondo” (citado en Taylor: 29), aunque quizás sería más apropiado llamarla “Cyber-Santa María”, debido a la influencia que el escritor uruguayo Onetti ha tenido sobre Paz Soldán, sobre todo en sus años de

¹⁷⁰ En un artículo que profundiza las diferencias que Paz Soldán experimentó entre varias lecturas de *La ciudad y los perros* llevadas a cabo en épocas diversas de su vida, el autor habla de una apropiación voluntaria de algunos recursos técnicos de Vargas Llosa: “Otro elemento importante era la estructura de rompecabezas de *La ciudad y los perros*. La historia no estaba contada de forma lineal, ciertas cosas ocurrían antes que otras pero se las contaba después. Uno debía ser un lector activo, tratar de reorganizar la cronología, ver cómo encajaban las fichas [...]. Armado de esos elementos, a principios de 1988 se me ocurrió comenzar a escribir una novela a la que le puse como título *Días de papel* [...]. Por supuesto, la cercanía a Vargas Llosa era explícita: está el grupo de amigos y su rabiosa masculinidad, el aprendiz de escritor, la estructura cronológica desordenada, el intento de acercarse a la compleja realidad social del país” (2013).

aprendizaje literario. Esta definición se debe a la imagen híbrida de la ciudad de Río Fugitivo, una ciudad a medio camino entre el pasado y la modernización del siglo XXI: “Río Fugitivo era, a pesar de su aparente sofisticación urbana, muy pueblerino. El cambio tecnológico nos agarró en medias res” (Paz Soldán, 2001: 38). El protagonista de *Sueños digitales*, Sebastián, un diseñador gráfico del periódico *Tiempos Posmodernos*, aprovecha su habilidad en el uso de Photoshop para crear unos “Seres digitales”¹⁷¹, cuyo éxito entre la opinión pública le dará la posibilidad de trabajar para el Gobierno y manipular imágenes comprometedoras del presidente para alterar la realidad. El manejo de la tecnología para modificar el pasado hace que la sombra de lo virtual se instaure en la conciencia de Sebastián hasta convertirse en paranoia y que se concreta, al menos para él, en la desaparición imprevista de su casa: “El porche no estaba, como tampoco estaba la casa: no quedaban vestigios ni de su piso ni del de la Mamá Grande” (223). El suicidio llega a ser para Sebastián la única salida posible para huir de la incertidumbre en la que ha quedado atrapado.

De igual manera, en *El delirio de Turing*, la tecnología proporciona a los personajes una realidad alternativa representada principalmente por la plataforma online *Playground*: los personajes, en particular los rebeldes, guiados por el misterioso Kandinsky, que arman su lucha revolucionaria en contra del gobierno y las multinacionales, habitan esta comunidad virtual, entran y se mueven en ella de tal manera que se crea “una ambigüedad que disocia y conecta al mismo tiempo ambos mundos” (Montoya Juárez: 140). Aquí todo discurso metafictivo por parte de los usuarios está prohibido y comporta la expulsión inmediata de *Playground*, pero, en caso contrario,

¹⁷¹ Se trata de imágenes humanas realizadas mezclando partes del cuerpo de personas famosas diversas y casi siempre incongruentes entre sí: “Aunque era obvio que se trataba de dos personas, había que crear la ilusión de que se trataba de una. No era difícil: cada punto de la imagen en la pantalla podía interpretarse matemáticamente. El arte era cuestión de ojo, y de intuición, y de fórmulas algebraicas” (18).

representa un lugar más explorado y vivido que la realidad misma, de lo que depende el mismo proceso deconstructivo de la realidad presente en *Sueños digitales*:

Se había entregado a Rafael cuando ella hacía de Erin y él de Ridley. ¿Contaba? ¿Eran esos avatares extensiones de sus personalidades o tenían una identidad independiente de ellos? Así como podemos ser nada más que conductos a través de los cuales nuestros genes logran perpetuarse, quizás no seamos más que instrumentos para que nuestros avatares se tornen en realidad en la pantalla de una computadora. (2004a: 257)

La tecnología es el instrumento con el que Paz Soldán indaga en la dimensión de los “non-places”, que Amar Sánchez define según las mismas características que va adquiriendo Río Fugitivo en estas novelas: “*the non-place is the opposite of utopia. It is interesting to note the paradox created by the displacement of terms: if utopia is the non-place as an imaginary, ideal, or desired place, the non-place is its opposite and is characterized by the lack of any utopian project*” (Amar Sánchez: 214)¹⁷². El “no lugar” es una dimensión esencial para entender la posición de Paz Soldán con respecto a la tecnología, ya que, según la distinción entre apocalípticos e integrados propuesta por Umberto Eco, el autor boliviano se situaría otra vez en una posición intermedia, debido, por un lado, a la asimilación del lenguaje de la tecnología, y por otro, a la incapacidad de integrar la corporeidad en lo virtual (Montoya Juárez: 142). Así ocurre también en la novela distópica *Iris* (2014), en la que Paz Soldán explora más en profundidad el género de la ciencia ficción y entrelaza la crudeza de la guerra, la propaganda nacionalista, el fundamentalismo religioso y la explotación de minorías étnicas¹⁷³ en “una realidad aumentada. La realidad estaba siempre aumentada, eran los hombres los que la veían

¹⁷² “El no-lugar es el contrario de la utopía. Resulta interesante notar la paradoja generada por el desplazamiento de los términos: si la utopía es un no-lugar en el sentido de un lugar imaginario, ideal o deseado, el no-lugar es su opuesto y se caracteriza por la ausencia de todo proyecto utópico”.

¹⁷³ Si la elección de un paisaje distópico y la guerra como tema central de la novela surgió de un artículo acerca de los crímenes de soldados estadounidenses, la contraposición entre la sociedad minera y la de los ocupantes es una elaboración de temas relacionados a Bolivia: “Ahora Bolivia ya no es un país minero, las minas las vendió el gobierno liberal a empresas extranjeras. Pero las tradiciones han quedado y también un cierto sincretismo de los trabajadores católicos, que cuando descendían a las minas invocaban al dios Xlött, representante a la vez del bien y del mal” (2014a).

pequeña y debían servirse de diversos ayudines para percibirla más intensa. Los pobres humanitos” (2014b: 57). En esta realidad distópica el salvajismo de los mitos y las creencias religiosas choca de frente con el alto nivel tecnológico de algunos sectores de la sociedad, cuyos médicos, por ejemplo, pueden “reconstruir” y hasta resucitar a los soldados, planteando otra vez el problema de la corporeidad humana: “Todo dependía de las partes que estaban reconstruidas. Un organismo de SantRei se encargaba de decidir si los shanz reconstruidos seguían siendo seres humanos o si debían ser reclasificados como artificiales” (21-22). La misma atmósfera alucinada típica de los “non-places” está recreada por Paz Soldán en la Casona¹⁷⁴ de *Los días de la peste* (2017).

Las novelas *El delirio de Turing*, *Iris*, *Los días de la peste*, al igual que *Norte* (2011) y *Los vivos y los muertos* (2009) comparten una elaboración estructural que, aunque con diferencias, muestra la tendencia de Paz Soldán a convertir los puntos de vista de la narración en los cimientos de la estructura narrativa. En este aspecto podría rastrearse esa influencia “invisible” de Vargas Llosa que el autor boliviano sigue elaborando y modificando en sus novelas hasta hoy. Este rasgo, por el contrario, no aparece en su novela más política, *Palacio Quemado* (2006), en la que la narración lineal y en primera persona relata una experiencia sucedánea a la del novelista, la de quien escribe discursos para los políticos, actividad en la que se especializó desde la adolescencia: “Desde el principio escribí discursos para quienes postulaban a un cargo en las juventudes de su partido o en la dirección de su carrera universitaria” (13).

¹⁷⁴ La Casona es probablemente la invención más llamativa de *Los días de la peste*, cuya narración se desarrolla enteramente entre los muros de esta cárcel que no es una cárcel y se parece a una ciudad pero tampoco es una ciudad: “Edificios que eran conventillos, rodeados por galerías en torno a un patio, y unidos a otros edificios a través de pasillos con nombres desalentadores, el del Desconsuelo y el del Desengaño y el de los Lamentos. Paredes de ladrillo, techos de calamina, cuartos y puertas sin barrotes. Carpinterías, quioscos, bares y restaurantes. Niños y mujeres junto a los hombres, incluso ancianos. Olor a frituras en el aire, puestos de comida rodeados de comensales. Una cárcel que no lo parecía, excepto por las torres de vigilancia, los pacos de mirada a veces hosca y otras cansina, y las murallas que la separaban de la ciudad, con rollos de alambre de púas y vidrios de botellas rotas en su parte superior” (2017: 34).

A lo largo de su trayectoria narrativa heterogénea, caracterizada por la presencia de géneros diferentes que van de la novela de crítica social a la ciencia ficción, del *thriller* a zonas liminales de lo fantástico, hay que destacar, dentro del tema que me ocupa, el libro *La materia del deseo* (2001). La novela no sólo presenta una estructura binaria parecida a la de varias novelas de Vargas Llosa, basada en la narración en paralelo de dos épocas diferentes de la vida del protagonista según la alternancia de los capítulos pares y impares, sino que puede ser leída como un “ejercicio metaficcional que habla, más que de la propia literatura y sus dimensiones trascendentes, de ciertos aspectos de un medio literario específico” (Becerra, 2010: 120). En ésta, el joven profesor de ciencias sociales, Pedro Zabalaga, regresa de Berkeley a Río Fugitivo para hacer un estudio sobre su padre, Pedro Reissig, escritor comprometido y autor de un libro de culto titulado *Berkeley*. La historia se presta a distintas lecturas, ya que los fracasos sentimentales y la voluntad de “descubrir” quién realmente fue su padre están contados en el marco de una investigación sobre la muerte y las supuestas traiciones de Pedro Reissig. Pero también es la representación de cómo la literatura y la política, la creación de un discurso identitario y la revolución determinaron la condición del escritor en la época del *boom*, y de cómo esta condición ya no está presente en la realidad de los novelistas contemporáneos, a pesar de que una confrontación con ese pasado muchas veces parezca ineludible.

6.2. LA ADOLESCENCIA Y EL APRENDIZAJE DEL NOVELISTA EN *RÍO FUGITIVO*, DE PAZ SOLDÁN, Y LAS NOVELAS DE VARGAS LLOSA

Con su tercera novela, *Río fugitivo*, Paz Soldán lleva a cabo su proyecto novelístico de “hacer de un colegio católico lo que Vargas Llosa había hecho de su colegio militar” (Paz Soldán, 2015: 211). Paralelamente, su relato de la vida de la adolescencia en la

Bolivia de los años ochenta es también una novela de aprendizaje en la formación de un escritor. Por estas razones, *Río fugitivo* dialoga con la obra de Vargas Llosa, y no sólo con su primera novela, sino también, en menor medida, con *La tía Julia y el escribidor*. La influencia de esta última es asumida por Paz Soldán de una manera similar a lo que se ha observado respecto a *Tinta roja*, de Fuguet, ya que en ambas novelas el relato de formación del aprendiz de escritor —Alfonso y Roby— se aleja del modelo narrativo principal empleado por los dos autores, sea *Conversación en La Catedral* o sea *La ciudad y los perros*.

6.2.1. El contexto y el discurso de crítica social

En uno de los textos reunidos en *Segundas oportunidades*, Paz Soldán afirma que, durante sus años de investigación en Berkeley, “ratifiqué mi admiración por el tronco principal, el realista, el de la novela dispuesta a la crítica social, pero también me reconcilé con los géneros populares (el horror, la ciencia ficción, el policial)” (35). Quizás por la influencia del modelo vargasllosiano, Paz Soldán recrea en *Río fugitivo* un contexto histórico y geográfico perfectamente reconocible y acorde a la realidad boliviana de la primera mitad de los ochenta para dar pie a su narración “realista” y “de crítica social”. La acción se desarrolla en Cochabamba, la ciudad donde el autor nació y se crio, y por esto la geografía de la novela procede directamente de sus recuerdos íntimos: “Es la novela más íntima, simbólicamente es muy importante para mí, porque me fui de Bolivia en febrero de 1985, cuando acababa de salir bachiller y ese fue el último año que viví aquí. En esta novela recuperaré a la ciudad de mi adolescencia, es un intento por recuperar ese periodo de mi vida” (2006b). Mientras el narrador, Roberto, o, como todo el mundo le llama, “Roby”, relata la evolución ideológica y política de su padre, que “había sido un ardiente defensor de los militares en el poder, sobre todo de Banzer en los

70” (1998: 45)¹⁷⁵, de paso explícita también las coordenadas temporales de la narración afirmando: “Hace dos años nos llegó la democracia” (45). Debido a esta información, junto a las alusiones al presidente Hernán Siles Zuazo y el líder del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) Jaime Paz Zamora, es posible situar la narración entre 1982 y 1983.

La ficción se instaura en una época dramática de la historia de Bolivia y recrea en las experiencias cotidianas de los personajes las incursiones de una política inestable e ineficiente, cuyas consecuencias degeneran en la hiperinflación imparable, que deshace los ahorros y los sueldos de muchas personas, y en manifestaciones de protesta que se suceden por las calles de la ciudad convertidas en algo rutinario:

Sucedían cosas importantes en el país. La hiperinflación superaba los records anteriores, de Israel en los 70 y de la Alemania de la República de Weimar. El gobierno había perdido el rumbo, y asistía impotente a la paralización del país gracias a las huelgas decretadas por la Central Obrera Boliviana, por mineros y estudiantes y fabriles y trabajadores de la salud y maestros y panaderos y lo que a uno se le ocurriera [...]. Había manifestaciones todos los días, bloqueo de puentes y caminos, desabastecimiento de pan y leche y azúcar y aceite y carne, escasez de gasolina, rumores de golpe de Estado, cierre de fábricas. La gente recibía sus sueldos en fajos de cheques de gerencia y billetes devaluados, para una quincena se necesitaba un par de talegos, para un mes una carretilla. *El caos social va a producir el colapso del país*, decían los políticos opositores, pidiendo acortar el mandato de Siles Zuazo y convocar a elecciones. (95-96).

Así como Vargas Llosa, en *La ciudad y los perros*, recurrió a su experiencia personal para reproducir la Lima de los años cincuenta y aprovechó su propia biografía para moldear sus personajes —da buena muestra de esto el estudio de Sergio Vilela Galván, *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras La ciudad y los perros*—, Paz Soldán recupera los lugares de la adolescencia —en particular el Colegio Don Bosco en donde cursó sus estudios—, las personas y los acontecimientos que marcaron esos años

¹⁷⁵ El libro *Río fugitivo* de Paz Soldán consta de dos ediciones diferentes: la primera fue editada por Alfaguara en 1998, mientras que la segunda se publicó bajo el sello de Libros del asteroide en 2008. Puesto que en el caso de Paz Soldán la influencia de Vargas Llosa tuvo un papel fundamental durante su época de aprendizaje como novelista, el presente estudio se enfocará en la primera y más amplia versión de la novela. Por esta razón todas las citas del texto hacen referencia a la edición de Alfaguara de 1998.

de aprendizaje, para convertirlos en las piezas de su novela. Roby, el protagonista principal y narrador a la vez, puede considerarse un alter ego juvenil del autor en la misma medida en que Ricardo Arana y Alberto Fernández serían la transposición ficticia de algunas circunstancias biográficas de Vargas Llosa. La afición del padre de Roby por las novelas policiales y sus peleas con la madre, recién contratada por una agencia de publicidad, así como la pasión de su hermana, Silvia, por la lectura y también la caracterización de otros personajes, entre ellos los profesores del colegio, tienen su referencia inmediata en el mundo adolescente de Paz Soldán. Esto no significa que sean personajes reales, desde luego; y sin embargo, la verosimilitud alcanzada por el realismo de Paz Soldán se topó con una reacción de rechazo por parte de sus antiguos profesores, es decir, una reacción curiosamente muy similar a la supuesta quema de los ejemplares de *La ciudad y los perros* en el Colegio Militar Leoncio Prado de Lima: como había recibido “una invitación del director del colegio para visitarlo”, Paz Soldán acudió al Don Bosco y fue interrogado en una especie de “juicio” montado por curas y profesores del colegio que le acusaron de que en la novela “los alumnos hablan muy mal de los profesores y de los sacerdotes del colegio”, mientras su ex profesora de química precisaba “entre lágrimas” que, a diferencia de lo leído, ella “había llevado una vida personal intachable” (Paz Soldán, 2015: 211-212). Sin tener conciencia de ello, “el colegio Don Bosco había homenajeado de la mejor manera posible a la ficción” (213) y de alguna manera este insólito homenaje a la novela es una evidencia de la eficacia narrativa del realismo de Paz Soldán.

Entre los recursos miméticos empleados por el autor boliviano, hay que señalar también la asimilación de un amplio sistema de referencias que incorpora las películas¹⁷⁶

¹⁷⁶ No es nada despreciable la función social y narrativa desempeñada por estos elementos en la experiencia de los adolescentes como demuestran las recurrentes escenas en relación con *Blade runner*, de Ridley Scott, o la función del tema *Every breath you take* (426) que acompaña los preparativos de Roby antes de llevar a cabo su venganza contra Mauricio, que a su vez llega a ser comparada con *Blade Runner*: “Imaginé que,

y la música pop norteamericana, da cabida al fútbol, las drogas y la pornografía, con la finalidad de crear un contexto novelístico verosímil. Pero se empeña sobre todo en reproducir la jerga juvenil en las conversaciones de los alumnos, como ya sucedía en *La ciudad y los perros*. Este aspecto salta a la vista en seguida en *Río fugitivo*, ya que al comienzo del libro los diálogos de los alumnos y su lenguaje irreverente abren una brecha entre su mundo y la solemnidad del himno nacional, acompañado por el discurso intimidatorio del padre Belloni en “su chapurreado español”:

- Es un soplanuca.
- No. Se la come.
- Es un mascaalmohadas.
- Eso. Mascaalmohadas.
- Tiene cara de pajero a la legua.
- Tejada se lo debe dar a la medianoche. (11-12)

Así se introduce en la novela de Paz Soldán la misma contraposición fundamental sobre la que Vargas Llosa erigió la estructura básica de *La ciudad y los perros*. En esta, el contrapunto continuo entre presente y pasado, pero sobre todo entre la ciudad y el colegio, pone en evidencia las leyes de “dualidad y contraste” (Oviedo: 97-110) que, según Oviedo, gobiernan la novela de Vargas Llosa: cada polo de estas dualidades contrasta y a la vez complementa su opuesto hasta convertir a éste en un espejismo del primero. Por medio de esa “estructura bipolar” —así llamada por Alberto Escobar—, Vargas Llosa logra compaginar la crítica social con las vivencias privadas e individuales de los personajes, y el éxito de esta síntesis depende de la representación del colegio militar como un microcosmos significativo que reproduce y concentra entre sus muros las mismas dinámicas sociales básicas que se establecen en el macrocosmos de la capital y hasta del país entero.

si ése fuera el climax de una película de Hollywood o de una novela, debía haber una confrontación final (¿Cuántos minutos duraba en *Blade Runner* el encuentro entre Deckard y Roy Batty?)” (434).

Aunque el colegio católico Don Bosco permita por razones obvias una libertad mayor a sus alumnos, y por tanto no sea comparable desde esta perspectiva al grado de aislamiento en que se encuentran los cadetes del Leoncio Prado, esto no impide a Paz Soldán construir una bipolaridad análoga a la del modelo escogido. En vez de instaurar un contrapunto rígido entre lo que ocurre dentro del colegio y la vida de la ciudad en la que se halla, *Río fugitivo* explora más bien dos mundos diferentes y complementarios: el mundo de los adultos y el de los adolescentes. El colegio Don Bosco viene a ser el epicentro de este segundo polo y también el lugar donde se intensifican las tensiones entre estos dos mundos, o al menos las hace más visibles. Las conductas y el lenguaje de los cadetes y de los alumnos del colegio Don Bosco se ven afectados por las mismas actitudes violentas e intolerantes que caracterizan a la sociedad que los rodea, pese a la apariencia de disciplina y orden que el instituto se empeña en defender en su imagen pública. Mauricio describe a sus compañeros como “un grupo de alcohólicos y drogadictos” (320), y a su afirmación sigue el pensamiento de Roby, que añade: “Y de mujeriegos como tú. Expertos en el arte de la mentira y el engaño, voraces y refinados a la hora de la infidelidad, pichones de impasibles adúlteros” (320).

Pero hay también personajes que encarnan directamente actitudes machistas y racistas. La primera define la personalidad de Chino, “por su estereotípica forma de ser hombre: uno más de tantos de esos que tienen los nudillos muy toscos, gritan cuando hablan, intentan imponer sus opiniones a la fuerza y ven a las mujeres como carnes tentadoras que esperan, sumisas, la violenta penetración, la caprichosa ley del macho en celo” (62-63). Lo mismo ocurre con el racismo, que no es sólo un sentimiento compartido por la mayoría de los alumnos, si bien en medidas y formas diferentes, sino que se encarna específicamente en la imagen pública de Tomás, “obsesionado últimamente por sus

orígenes alemanes” y cuyo padre “simpatizaba con los nazis” (74). Aunque Tomás intente contradecir las ideologías del padre, las lleva interiorizadas:

No soy racista, pero... Ésas eran las típicas palabras que disculpaban todo. Tomás era tan racista como la mayoría de mis amigos, como seguramente lo soy yo, a pesar de mis buenas intenciones, tanta Colonia y tanta República no se olvidan de la noche a la mañana. En esto es posible generalizar: todos, absolutamente todos, somos racistas; lo único que nos diferencia es la forma que toma nuestro racismo. (78)

Las conductas racistas y machistas de los adolescentes encuentran su correspondencia en el mundo de los adultos, como se observa, por ejemplo, en la familia de Roby, cuyo padre se frustra por depender económicamente de su mujer¹⁷⁷ y esta no necesita ninguna evidencia para acusar de robo a la empleada, Eulalia: “*India perra*, dijo, el rostro desencajado: *como todas las de su calaña. Seguro se ha robado algo*” (360).

La sociedad, como el colegio, ostenta una unidad y respetabilidad que no es efectiva sino pura apariencia, puesto que está quebrada por fracturas y fronteras clasistas que dividen a sus miembros¹⁷⁸. También el clasismo se suma a estos conflictos internos de la sociedad. A este respecto, es interesante notar cómo Paz Soldán representa estas divisiones según dos niveles o perspectivas diferentes dentro del mundo de los adolescentes. En primer lugar, traslada la fragmentación social dentro del colegio y de sus aulas creando una especie de “mapa” social basado en la disposición de los alumnos: en la primera fila están los “separatistas de Los Murciélagos” y favoritos de Tejada; detrás encontramos la Zona Rosa de “los estudiosos, los responsables”; luego, viene la Tierra de Nadie —territorio de Roby, Mauricio y Camaleón—, “el nexo de unión entre los vagos y los estudiosos”; por el medio caben también “otros compañeros de parajes no bautizados”; finalmente, cierran las filas los de Chinatown —entre ellos, Chino y Conejo—, es decir, “los peleadores, los vagos, los borrachos, lo que le hacen a las drogas”

¹⁷⁷ “Era una afrenta para su hombría que ella trabaje: ¿qué dirán los amigos? Ni siquiera puede quejarse en voz alta, porque el poco dinero que nos entra es el del sueldo de mamá” (169).

¹⁷⁸ “Tienen que fingir, ésa es la naturaleza de las relaciones sociales aquí, todos se odian y se llevan muy bien a la vez” (186).

(21-22). En segundo lugar, Paz soldán rompe en una ocasión el aislamiento del colegio Don Bosco, cuando, durante una manifestación de estudiantes de los colegios fiscales, estos apedrean a los alumnos del Don Bosco por no haberse unido a la huelga. La confrontación, si bien fugaz en la novela, ubica a los alumnos del Don Bosco en un contexto social más amplio, evidenciando una brecha entre clases sociales tan profunda que ni siquiera hay diálogo entre las dos orillas del frente:

Jailones de mierda. Burgueses imperialistas. Los predecibles insultos. Caras de rabia en rostros cobrizos de adolescentes más enterados de lo que sucedía en el país que nosotros. *Indios de mierda,* gritó Salvaje [...]. Fácil decir, como Camaleón, que los del Sucre y del Francia son unos cholos incultos, y que debería ser suficiente pagar pensiones para no ser rozado por las convulsiones de escándalo de un país a la deriva. Fácil. Mejor el silencio, darles el beneficio de la duda y reconocer que los muchachos del Don Bosco nos esforzamos al máximo por cerrar los ojos a nuestro derredor. Por no tener amigos en fiscales. (128-129)

Una situación parecida se encuentra también en *La ciudad y los perros*. En la novela de Vargas Llosa el colegio militar reúne entre sus muros a los adolescentes de toda capa social y etnia, pero a la vez que se instaura una jerarquía interna en los cursos se puede apreciar en algunos pasajes del libro cómo los cadetes, por el simple hecho de haber estudiado en un colegio militar, ganan prestigio social y se alejan de las condiciones de pobreza y precariedad en las que vive una franja numerosa de la población¹⁷⁹. Sin embargo, es aún más importante evidenciar cómo en ambas novelas el mundo de los adolescentes desarrolla sus propias dinámicas de poder, primero, entre los alumnos y cadetes, en la manera en que organizan su propia jerarquía entre ellos mismos, y en un segundo nivel, en el modo en que se enfrentan, como grupo, a la autoridad de los adultos, profesores y oficiales.

En el colegio Don Bosco, como en el Leoncio Prado, los alumnos desafían a sus profesores y a su autoridad, admiten que sería deseable que hubiese más disciplina en el

¹⁷⁹ Este aspecto se hace patente en las sucesivas relaciones entre Teresa y los dos cadetes, Ricardo Arana y Alberto Fernández, que por el simple hecho de ser cadetes son acogidos en casa con mucha ilusión por la tía y tutora de Teresa.

colegio y, al mismo tiempo, se contradicen con su propia conducta. Se burlan de los vicios y las faltas de educadores y padres pero, al contrario, actúan en conformidad a los mismos modelos morales de los adultos que ellos rechazan. Como señala Efraín Kristal, la transgresión de las normas es de por sí una actitud reaccionaria en un ámbito social corrupto. En *La ciudad y los perros*, el colegio militar Leoncio Prado desmiente su propia retórica convirtiéndose en

una institución pedagógica que prepara a sus estudiantes para desenvolverse en la sociedad peruana, no porque respeta su propia consigna castrense de “obediencia, trabajo y valor”, sino precisamente porque no la respeta. Es la escuela que corresponde a una sociedad preocupada por las buenas apariencias, pero regida por la iniquidad. [...] Los cadetes internados transgreden despiadadamente los códigos morales de su colegio. Creen burlar la vigilancia de sus maestros y violentar un sistema social que en realidad están reproduciendo, porque la moralidad de la ciudad, como la de su escuela, es un espejismo que disimula un infame estado de corrupción. (Kristal, 2018: 101-102)

El conflicto entre cadetes y oficiales, por tanto, no surge de la incompatibilidad entre entidades opuestas e independientes, como supondría la indisciplina de los cadetes, sino de la imitación mutua que rebaja toda conducta moral, puesto que los adolescentes, “parodiando el mundo de los mayores”, se igualan a los oficiales, quienes a su vez “parodian, solemne e inconscientemente, la vida de los adolescentes” (Fuentes, 1980: 39)¹⁸⁰.

Estas lecturas de Kristal y Fuentes se proyectan al mundo de *Río fugitivo*. Aquí también la conducta de los alumnos refleja la derrota de una institución pedagógica en la que el llamado a la disciplina del padre Belloni es incumplido por los propios profesores: los arrebatos de pasión por los pasillos y las supuestas infidelidades entre “la Sulfúrica” y el “Doctor No”, las relaciones sexuales de Tejada con las hermanas de los alumnos y la

¹⁸⁰ Interrogado por el capitán Garrido, Alberto le dice: “Los oficiales no pueden saber lo que pasa en las cuadras. Es como si fuera otro mundo” (Vargas Llosa, 1967b: 255). Sin embargo, ese “otro mundo” vuelve a ser el mismo mundo de subterfugios y mentiras de los oficiales, tal como lo percibe Gamboa: “Ahora Pitaluga se quejaba del servicio, de las campañas. Como los soldados y los cadetes, sólo pensaba en la salida [...]. Y no era el único: Huarina inventaba enfermedades de su mujer cada dos semanas para salir a la calle, Martínez bebía a escondidas durante el servicio y todos sabían que su termo de café estaba lleno de pisco. ¿Por qué no pedían su baja? Pitaluga había engordado, jamás estudiaba y volvía ebrio de la calle” (154).

lucha de poder por la dirección del colegio entre Tejada y el padre Belloni son sólo algunos ejemplos de lo que Roby y sus compañeros observan, critican y de una forma u otra terminan emulando y asimilando en su comportamiento y rechazo a la disciplina. Quizás sea menos violenta la comunidad del Don Bosco respecto a la del colegio militar, pero en *Río fugitivo* también encontramos esas peleas entre adolescentes que abundan en las páginas de *La ciudad y los perros*. El Chino domina a los compañeros a través de la violencia física, como hacía el Jaguar; Mauricio se vale de la persuasión y la mentira para mantener su influencia sobre los demás; Roby, como el Poeta, encuentra la manera de no entrar en conflicto con nadie sin tampoco tomar partido por alguien; Alfredo, por el contrario, es el incomprendido del grupo y la víctima de un sistema que es un laberinto de apariencias por encima de los conflictos y la marginalización que lo sustentan¹⁸¹. La cercanía entre el mundo de *La ciudad y los perros* y *Río fugitivo* desde el punto de vista de la caracterización de los personajes es explícitamente admitida por Paz Soldán si se consideran sus reflexiones acerca de su propia experiencia juvenil y la obra de Vargas Llosa, cuando afirma que en ésta los adolescentes eran “similares a los que conocía en mi colegio y en el barrio de la Recoleta —siempre había un Jaguar y un Esclavo y un Poeta en todos los grupos—” (Paz Soldán 2011b: 233).

La institución pedagógica de *Río fugitivo*, así como el mundo de los adultos, cumplen una función educativa invertida, debido a lo cual, aquí como en *La ciudad y los perros*, los adolescentes “se malogran a medida que crecen” (Vargas Llosa, 1967b: 158). Todo remite una vez más a las leyes de dualidad y contraste postuladas por Oviedo, hasta el punto de que la novela de Paz Soldán podría leerse como un extenso cuestionamiento sobre la validez del comentario soltado por el inspector Daza en sus conversaciones con

¹⁸¹ Aunque la marginalización de Alfredo en el colegio no sea del todo comparable a la sumisión que caracteriza al Esclavo de *La ciudad y los perros*, la novela va sacando a la luz el profundo aislamiento que Alfredo sufre por no poder comunicarse con nadie, a excepción de Nelson, otro adolescente que no parece haber encontrado su lugar en la comunidad.

Roby: “Meterse con niños que todavía no pueden distinguir qué está bien y qué está mal, ah, eso no” (1998: 368). Pero, ¿qué pasa si las conductas y conciencias de los “niños son un reflejo de las de los mayores?

6.2.2. Roby, el Poeta y Varguitas: el aprendizaje de la escritura y el arte del plagio

Antes de llevar a cabo la comparación entre *Río fugitivo* y *La ciudad y los perros* con respecto a la trama y la ambigüedad del desenlace, hay que detenerse en un aspecto clave de la novela de Paz Soldán: el aprendizaje del arte de narrar como tema y a la vez instrumento de la ficción.

A diferencia de la estructura polifónica de la novela de Vargas Llosa, Paz Soldán opta por un narrador homodiegético que relata, por medio de la primera persona gramatical, unos acontecimientos ocurridos trece años antes respecto al presente narrativo. Este narrador es Roby, un joven escritor que relata su aprendizaje y su adolescencia, “en aquellos ya lejanos pero todavía recuperables días —para mi memoria—”, en los que “pensaba en el crimen perfecto” (1998: 9). Por un lado, Roby, siendo en cierto sentido un alter ego del autor, es también el Poeta de *Río fugitivo*. El propio autor ha afirmado:

Yo sabía que ese narrador, basado parcialmente en mis propias experiencias, también remitía, a través de mí, el Poeta de Vargas Llosa [...]. (2013: 6)
Sin darme cuenta, comencé a hacer cosas que hacía el Poeta en *La ciudad y los perros*: escribía cuentos pornográficos para mis compañeros, les vendía poemas para que ellos se los regalaran a sus primeras novias. No recordaba todos los detalles de la novela, de modo que jamás se me ocurrió que estuviera copiando, pero años después, en Buenos Aires, durante una relectura, descubrí esos gestos del Poeta y me pregunté cuán consciente había sido yo de eso, o si, simplemente, el destino de cada curso era tener un Poeta, alguien que escribiera poemas para los otros, alguien que leyera los libros que los otros no leían. (4)

Roby, al igual que Alberto, se diferencia de sus compañeros por dedicarse a la escritura y, además de compartir cierto talento por los cuentos eróticos¹⁸², aprovecha esta práctica para escribir cartas en nombre de sus compañeros a cambio de dinero. Pero el hecho de cobrar por escribir poemas dirigidos a las novias de compañeros como Federico Lanza, no es el único punto de contacto entre los dos: Roby perfecciona el mismo “arte de estar bien con Dios y con el Diablo” (156) típico de Alberto, y al igual que éste, convierte toda experiencia sexual en otra ficción más, ya que en la realidad no tiene esa experiencia¹⁸³ y ni siquiera se atreve a descubrirla durante sus encuentros con Annaliz. Aquí, como en *La ciudad y los perros*, la “fuerza tempestuosa” de la sexualidad que domina todos los discursos de los adolescentes y prolifera en las palabras, “cuando se convierte en acto vuelve a encallar depresivamente” (Oviedo: 446).

Pero, por otro lado, Roby es también el Marito de *La tía Julia y el escribidor*, lo cual puede leerse en el marco de una parodia explícita o más bien como la asimilación del modelo narrativo vargasllosiano. En el primer caso, es Mauricio quien establece un vínculo explícito entre Roby y Varguitas. En cuanto Mauricio le dice que leyó *La guerra del fin del mundo* y “el periodista con espejuelos me hizo mucho recuerdo a ti [...]. Si eres idéntico, Marito”, Roby se imagina como un nuevo Varguitas:

Fue él quien comenzó a llamarme Marito [...], en la época en que daban en canal 7 la telenovela basada en *La tía Julia y el escribidor*. Serás nuestro Vargas Llosa, me decía, y yo encantado, Vargas Llosa era mi modelo, quería —quiero— escribir de Bolivia como él escribe del Perú y de paso que todo el mundo me lea. (31)

¹⁸² La lectura en voz alta de los relatos eróticos del Poeta, cuyo apodo depende del éxito alcanzado por sus textos entre los cadetes de la sección, tiene una correspondencia precisa en *Río fugitivo* —aunque es igualmente posible que ésta proceda de alguna anécdota biográfica del autor, como ha afirmado Paz Soldán, o que sea una parodia del Poeta—: “Llegué a escribir unos cuentos porno que el imbécil de Conejo fue a dar a Carola, una respingona del Loyola. Luego me enteré que, en un recreo, Carola se paró sobre la mesa del profesor y leyó el cuento ante las carcajadas y el aplauso de sus compañeras. El primer triunfo literario de mi carrera. Debí haber seguido con ellos, eran originales” (Paz Soldán, 1998: 102-103).

¹⁸³ “Claro, eso no lo digo a mis amigos, no lo digo a nadie: les hablo de mi gran hazaña en la cama tanto como ellos hablan de sus grandes hazañas entre sábanas que huelen a detergente barato. Los escucho y finjo admiración, convencido de que son tan mentirosos como yo” (150-151).

En otro momento se asoma nuevamente este paralelismo en una parodia imaginaria de Roby: “Fantaseo: mi tía está coqueteando conmigo. *La tía Raquel y el escritor*. Despierta Roberto” (133).

En el segundo caso, hay que señalar cómo ambas novelas tienen su eje principal en el aprendizaje de la escritura por parte de sus protagonistas. Y en ambos casos el aprendizaje pasa necesariamente por el plagio: “¿Qué sucede si uno quiere escribir pero no tiene ideas propias todavía, o carece de la experiencia necesaria para transformar su vida en literatura? Pues, hay que plagiar. Plagiando las historias de otros se llegará a algún lado, al menos eso es lo que uno espera” (31). El plagio, como práctica desdeñable pero a la vez necesaria en la formación de un escritor¹⁸⁴, no es ajeno a la experiencia de Marito, ya que el alter ego de Vargas Llosa, transforma el plagio en una parte esencial de su trabajo en la radio:

Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser escritor. Tenía un trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico: director de Informaciones de Radio Panamericana. Consistía en recortar las noticias interesantes que aparecían en los diarios y maquillarlas un poco para que se leyeran en los boletines. (Vargas Llosa, 1977: 13)

Además, es sabido que el propio Vargas Llosa, como él mismo cuenta en *Historia secreta de una novela*, debió pasar por el fracaso de su primer cuento al percatarse de haber plagiado a Nathaniel Hawthorne:

Me sentí un pavo real cuando lo terminé; pensé que ya era escritor. Lo di a leer a un amigo cuyo juicio literario respetaba, y él me abrió los ojos sin contemplaciones. “Prefiero el original”, me dijo. “Tu relato se parece demasiado a *La letra escarlata*, de Hawthorne”. Y en efecto me probó que mi historia repetía con fidelidad algunos detalles de *La letra escarlata*. Fue un golpe bastante duro. Yo era vaga, angustiosamente consciente de las huellas que Darío, Neruda, Vallejo dejaban en los poemas que escribí, pero en este relato había tenido la certeza de escribir algo personal. (Vargas Llosa, 1971b: 22-23)

¹⁸⁴ Este tema ha sido profundizado por Kevin Perromat en su artículo “Cómo se aprende a escribir: mala literatura, escritores y plagiarios en la obra de Mario Vargas Llosa y Edmundo Paz Soldán” (Perromat, 2012).

Tras las huellas de Marito, Roby —de manera parecida a lo que hacía Alfonso Fernández Ferrer, el protagonista de *Tinta roja*, de Fuguet— inicialmente asume esta práctica de manera descarada, aunque sueña con “escribir pronto una novela propia, echar a andar mi imaginación con ayuda de otros pero sin plagio” (Paz Soldán, 1998: 61). En los cuentos que escribe para que sus compañeros los lean, Roby aprovecha la escasez de lecturas que caracteriza la formación literaria de sus amigos para convertir las historias de Agatha Christie, Conan Doyle y luego de Borges también en cuentos ubicados en Río Fugitivo. En este sentido, *Río fugitivo* es también una novela de aprendizaje de la escritura literaria, puesto que relata la historia de un joven plagiador —llamado también “resumidor” por su padre— que finalmente llega a ser un novelista, con dos libros ya publicados —cuyos títulos son bastante significativos en relación con el tema del plagio— y un tercero que alude a la misma novela que el lector tiene entre sus manos:

Escribí y publiqué dos novelas cortas, pseudopoliciales, *El crimen perfecto* y *El misterio de la herencia*; ambas se vendían bien, a pesar del rechazo de la crítica, que decía que me faltaba carne, que mis textos eran muy distantes y cerebrales, y que, aunque jugaba de manera inteligente con las normas del género, tenía muchas, muchísimas deudas con Agatha Christie. No importaba: me habían servido para crecer, para madurar. Ahora ya sabía que puertas abrir, con qué enfrentarme en mi nueva novela. Ahora ya no tenía miedo y estaba listo para sumergirme en el fango doloroso y sagrado de mi adolescencia, y extraer de allí un relato”. (440)

El personaje de Roby está tan vinculado a la idea de la imitación que él mismo puede considerarse una imitación de Edgar Lizarazu, el único ancestro literario de la familia¹⁸⁵, pero también es un doble de su hermana mayor, Silvia (Benmiloud, 2010: 90), y, en otro nivel, del propio autor. En varias ocasiones Paz Soldán ha recordado cómo cayó en sus manos el libro, a “finales de los setenta” al encontrarlo “en la mesa de noche de mi hermana mayor” (2013: 2). De acuerdo a su biografía, también Silvia, la hermana de

¹⁸⁵ A menudo se pone en evidencia cómo Lizarazu sea a su vez un plagiador, ya que su novela *Laura* es una mala imitación del *Werther* de Goethe. Sin embargo, hay que tener en cuenta las manipulaciones de Mauricio, cuyas mentiras nos impiden saber quien realmente fue y qué escribió ese novelista del siglo XIX “perteneciente al árbol genealógico de mamá” (73).

Roberto, es “una fanática de la literatura latinoamericana” (Paz Soldán 1998: 54), pero está presentada también como una figura especular a la de Roby, por escribir en su diario “todas las noches antes de dormirse” y ser por tanto “más disciplinada y constante” (58) que el narrador mismo. Aún más interesante es el perfil de Silva como lectora. Sus gustos literarios se ajustan a los de Paz Soldán hasta el punto de coincidir perfectamente en algunas de sus preferencias y opiniones:

Sus escritores favoritos son Cortázar, Donoso y una tal Clarice Lispector, creo que brasilera. No soporta a García Márquez; dice que, en el balance final, el realismo mágico va a ser más negativo que positivo para nosotros, va a seguir vendiendo y fomentando en el extranjero una imagen exótica de Latinoamérica: “la tierra donde los hombres comen hormigas y nacen con cola de cerdo” (54).

Roby asimila esta sentencia de Silvia y, aunque le gusten “muchísimo” *Cien años de soledad* y *Crónica de una muerte anunciada*, en otro momento de la novela sus pensamientos remiten directamente al prólogo mcondiano: “Ah, Arcángel Gabriel, cuántas lecturas se cometían en tu nombre (y cuántos otros escritores no eran leídos por tu culpa)” (270).

Estas analogías no sorprenden porque se insertan en un juego de espejos que, aunque no llegue a ser autoficcional, presenta al lector unas semejanzas evidentes entre el personaje ficticio, Roby, y el autor real, Paz Soldán. Estos paralelismos no alcanzan esa correlación, casi siempre equívoca por el lector, que se instaura entre Marito y el autor real, Vargas Llosa, pero sí reproducen la afición del Paz Soldán adolescente por las novelas policiales, la lectura compulsiva de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle y Jorge Luis Borges, las actividades de plagiador y de redactor de una revista distribuida entre los alumnos del Don Bosco (2015: 17); hasta el “ancestro” literario¹⁸⁶ y el “cuaderno

¹⁸⁶ El referente real de Edgar Lizarazu es Fernando Diez de Medina, un tío del novelista que éste sí conoció durante su juventud en Bolivia (2015: 19).

anaranjado” (1998: 127) donde escribe sus cuentos, son guiños a la biografía del propio autor.

Finalmente, hay que señalar un último nivel de desdoblamiento del personaje que introduce al lector en el mundo ficticio de Río Fugitivo. Este lugar imaginario, procede a su vez de otra lectura y de la ficcionalización del “río Rocha, que yo bauticé Fugitivo después de que Mister Machbeth nos leyera un poema de Quevedo” (89). Pero “el río de agua turbia y basurales putrefactos” (89) que atraviesa Cochabamba en la realidad, da vida a un lugar paradisiaco en la imaginación del protagonista: “Un río de aguas cristalinas, ningún mendigo bajo el puente, empleo para todos y sueldos elevados, los militares en sus cuarteles, las universidades funcionando, pizarras de cuarzo y computadoras en cada asiento, la inflación en cero y los hogares contentos” (160). Río Fugitivo es una ciudad en que “imperan el orden” y los crímenes “siempre terminan por resolverse” (160). Aquí, el personaje creado por Roby —y otro doble suyo— es el detective Mario Martínez, cuyos poderes deductivos, al parecer, lo ponen en la estela de Sherlock Holmes y Hércules Poirot.

Este último nivel de realidad creado por el autor —o mejor, por el personaje— constituye una vía de acceso a la fantasía del protagonista y por tanto profundiza su proceso de aprendizaje literario. Pero la importancia del discurso metadieético así creado destacará sobre todo a la hora de enfrentar la narración de las muertes de Alfredo y Mauricio, es decir, los crímenes perfectos de esta novela.

6.2.3. Historias de crímenes perfectos

El proceso de aprendizaje de los adolescentes, sean los alumnos del Don Bosco o sean los cadetes del Leoncio Prado, ha de enfrentarse con la muerte “a destiempo” de

algunos compañeros. En ambas novelas, este acontecimiento constituye el eje esencial de la trama que ensarta así el discurso de crítica social en un relato de investigación anómalo, debido a las circunstancias de estas muertes y a la ausencia de un interés real por parte de la policía y del ejército en aclarar lo ocurrido. En *La ciudad y los perros*, un disparo mata al Esclavo, el cadete más acosado y marginado de su sección, y a partir de ese momento la novela se enfoca en la contraposición entre la teoría del suicidio, literalmente impuesta por los oficiales, y la sospecha del asesinato llevado a cabo por el Jaguar con el fin de vengarse por la traición del Esclavo¹⁸⁷, según la acusación de Alberto. La muerte de Ricardo Arana sacude el colegio militar como un terremoto, sacando a la luz las hipocresías de un sistema que antepone las apariencias a la justicia y convulsionando toda relación entre los cadetes.

De igual manera, el punto de inflexión en la trama de *Río fugitivo* es la muerte de Alfredo, el hermano menor de Roby: con tan sólo trece años, se habría suicidado tomando un cóctel de pastillas para dormir. En un primer momento, este acontecimiento tiene dos efectos esenciales: mostrar el nivel de degradación del colegio, un “territorio salvaje” donde la droga circula sin impedimentos y “no hay control de ningún tipo y todo vale” (81); y, por otro lado, pone en evidencia el “enigma, un misterio retroactivo para muchos” (253), que representa la adolescencia de los alumnos como Alfredo. Éste, según Roby, habría vivido “en el límite entre la travesura infantil y el mal que no tiene edad” (253), pero poco a poco queda cada vez más claro el vacío que había rodeado esa vida “en el límite”, ya que nadie parece haber conocido realmente a Alfredo, tal vez ni siquiera su

¹⁸⁷ El Esclavo denuncia a Cava como autor del robo de los exámenes de química para poder salir del colegio y ver a Teresa. Según Alberto este sería el móvil del crimen, debido al desprecio que el Jaguar siente por todo delator. En cambio, la posición del Jaguar a este respecto es más ambigua y, dependiendo de la interpretación que se hace de la novela, el Jaguar podría estar al tanto de esta delación y matar al Esclavo por esta razón, si se considera atendible su confesión final a Gamboa, o al contrario podría haber ignorado la traición de su compañero hasta la revelación de Alberto, lo que ocurre varios días después de la muerte del Esclavo.

mejor amigo Nelson. Roby se convence de que “sus travesuras exageradas, su rebeldía sin sentido, eran su forma de competir contigo por la atención de tus papás y de la gente” (272), pero debe rendirse a la única evidencia que le queda: “Había un lugar en el corazón y en la mente de Alfredo al que no había llegado ni llegaría nadie. [...] Nos desgastaríamos preguntando por el porqué, y jamás lo llegaríamos a responder del todo. Alfredo permanecería en el misterio” (273). Sin embargo, lo que podría ser un suicidio, para Roby, y también en la opinión del inspector Daza, se convierte automáticamente en un “crimen perfecto”:

Uno de esos adolescentes con los que había compartido más de diez años de vida le había vendido cocaína a mi hermano, y quizás las pastillas que ocasionaron su muerte. Uno de mis treinta y nueve compañeros había sido su proveedor, el autor indirecto de un crimen perfecto, de éstos que no llegan jamás a tocar el responsable. (274)

Aquí, como en *La ciudad y los perros*, las causas reales de la muerte de un adolescente parecen no interesar a nadie y por tanto la investigación que constituye el hilo narrativo principal se convierte en una farsa. El grotesco inspector Daza, pese a la falta de evidencias o al ocultamiento de las mismas, no duda en arrestar a Chino. Daza se muestra más interesado en encontrar un culpable que en descubrir la verdad, puesto que para él cada caso policial representa algo parecido a una venganza por la muerte irresoluta de su madre: la paradoja estriba en el hecho de que actuando así, Daza repite la misma injusticia que vivió cuando niño, reiterando otra “muerte sin sentido, al menos para la policía, que declaró cerrado el caso luego de una investigación a la rápida y un par de michi semanas” (304). La indiferencia entre los profesores del colegio Don Bosco es aún más desconcertante, ya que ninguno de ellos se atreve a sondear las verdaderas razones del gesto extremo de Alfredo y todos se contentan con comunicar su pésame a Roby y su familia.

La reacción de los adolescentes ante la muerte de un compañero, tanto en *La ciudad y los perros* como en *Río fugitivo*, se mide en el sentido de culpa y el deseo de

venganza que se apoderan de algunos de ellos, hasta desvanecerse en el olvido final. En la novela de Vargas Llosa, el Poeta se reprocha no haber defendido jamás al Esclavo y, probablemente por esta razón, se venga contra el Jaguar, cuya culpabilidad, según él, no necesita más evidencias que su desprecio por Arana. De paso, Alberto traiciona no sólo al Jaguar sino a la sección entera, revelando a los oficiales todas las infracciones de los cadetes.

Al igual que Alberto, Roby se siente culpable por no haber sido un hermano mayor presente y responsable, por haber iniciado a Alfredo en el uso de las drogas y haberlo introducido en la pandilla de los Chinatown. Para redimirse de estas culpas, emprende una investigación solitaria con el objetivo de descubrir quién fue el proveedor de su hermano. En este momento de la narración, los procesos de aprendizaje en la vida y en la escritura se entrelazan con consecuencias nefastas. El joven escritor transforma la muerte de su hermano en un crimen, a la par de los asesinatos de sus novelas favoritas, se disfraza de Sherlock Holmes —acompañado por un aún más grotesco Watson, o sea su amigo Camaleón que, cómo sugiere el propio apodo, es un mentiroso de primera— y empieza a sospechar de todo compañero a su alrededor: primero acusa a Conejo, luego a Tomás y a Chino, hasta convencerse finalmente de la culpabilidad de Mauricio. Éste intenta prevenirlo de que “es peligroso acusar sin tener pruebas” (319), pero la investigación de Roby ya no se asienta en la realidad, sino en un territorio fronterizo entre los hechos —pocos— y la ficción —muchos—. El narrador se muda finalmente en el papel de su propio personaje, el detective Mario Martínez, y para él cualquier evidencia no es tan válida como “*la paradoja de lo evidente* en las novelas policiales. El más obvio sospechoso era al final inocente, y el culpable era alguien de quien no se sospechaba en primer lugar” (365).

Roby se deja convencer por la confesión del Chino, cuya acusación en contra de Mauricio “era tan increíble que se me ocurrió que quizás podía ser cierta” (382), y por tanto decide actuar dando lugar a su última metamorfosis, de detective a criminal: “Pensé que [...] había nacido para descubrir crímenes perfectos. Pero no. Más que descubrirlos, yo los concebía. Era el detective, pero también el criminal” (425).

Cuando en *La ciudad y los perros* el Jaguar confiesa su culpabilidad a Gamboa, de la muerte del Esclavo no queda nada más que el olvido de todo el colegio y la venganza del Jaguar por la traición de sus amigos, que lo creen culpable de haber delatado a la sección, en lugar de acusar a Alberto. En *Río fugitivo* el mismo final se repite y hasta se duplica: primero, Roby provoca el incendio en el que fallece Mauricio para saciar su “deseo de venganza” (365) y proteger a los demás¹⁸⁸, mientras en la ciudad ya nadie parece acordarse de la muerte de Alfredo¹⁸⁹; luego, otra muerte, la de Mauricio, cae en el olvido ante la aparente indiferencia de los compañeros y la sospechosa inercia del inspector Daza, seguro de la culpabilidad de Roby y una vez más decidido en no aplicar las leyes de su oficio¹⁹⁰.

Lo que es más interesante todavía es la construcción de la ambigüedad llevada a cabo por Paz Soldán. Mientras Vargas Llosa había aprovechado el multiperspectivismo de su narración para contraponer versiones diferentes y parciales de la realidad, imposibilitando toda tentativa de alcanzar una verdad definitiva, Paz Soldán tiene que desarrollar otra forma de ambigüedad, puesto que el narrador de *Río fugitivo* es uno solo.

¹⁸⁸ En ambas novelas el deseo de venganza siempre aparece justificado por la pretensión de proteger a los demás. Como el Jaguar cuando dice que “todo lo hice por la sección” (Vargas Llosa 1967b: 324), Roby se convence de que “lo debía hacer por mí, y por Alfredo, y por todos aquellos –todas aquellas– que habían sido víctimas de las manipulaciones de Mauricio [...], para librar al país futuro de un peligroso y alucinado político” (Paz Soldán 1998: 411-412).

¹⁸⁹ “Me doy cuenta que los nuevos acontecimientos se van, poco a poco, pero sin descanso, superponiendo y enterrando la muerte de Alfredo. Ya nadie tiene tiempo para consolarme” (401).

¹⁹⁰ Después de haber encubierto la participación del padre de Roby en la conspiración del ex coronel Alberto Farías en contra del gobierno, Daza “prefirió no decir nada” (443) sobre la muerte de Mauricio. Además, su propia muerte en una emboscada de los narcotraficantes, había desvelado la corrupción del inspector, comprado con “jugosas comisiones” por los carteles de la droga (443).

Así, la incertidumbre en que se encuentra el lector terminada la novela depende del contraste entre la incapacidad del narrador para interpretar la realidad y la naturaleza de los personajes de *Río fugitivo*, que están descritos como “máquinas de narrar en constante funcionamiento, debemos contar una historia para que un pedazo de nuestras vidas adquiriera sentido” (17). Mauricio, Camaleón, Chino, Daza, Alfredo...: todos los personajes son narradores, es decir, mentirosos¹⁹¹, o, como los definía el título anterior de *La ciudad y los perros*, “impostores”. Toda afirmación en la novela de Paz Soldán es dudosa, puesto que a Roby todo le parece un “enigma”. Hasta sus propios recuerdos acaban siendo desmentidos

¿Ocurrió así? Ya no lo sé con certeza. Han transcurrido trece largos años, y muchos pensamientos y sensaciones se han superpuesto a los originales, de modo que mis recuerdos de aquellos días son en gran parte invenciones, fabulosos trabajos creativos de la memoria, mágicas e incesantes reconstrucciones de las ruinas de lo real. (437)

Como si fuese una parodia grotesca del detective Erik Lönnrot —el protagonista de “La muerte y la brújula” de Borges—, Roby termina condenando a un inocente por haber convertido el alfil blanco encontrado en la mano de su hermano en una evidencia contra el misterioso Ajedrecista, que no era Mauricio sino Camaleón; cree en las palabras del Chino por su semejanza con las tramas de las novelas y acaba siendo un narrador “víctima” de otros narradores¹⁹²; y finalmente, cuando se percata de la supuesta relación incestuosa fracasada entre Alfredo y su hermana Silvia, aún duda una vez más de que no se haya tratado de un suicidio¹⁹³.

¹⁹¹ Como afirma el narrador: “Un gran narrador es, necesariamente y por sobre todas las cosas, un gran mentiroso” (205).

¹⁹² Finalmente, Roby se da cuenta de que “yo había caído en la trampa de seducción en la que, desde la adolescencia, luchaba por que cayeran mis lectores. Que las principales víctimas de los narradores eran los mismos narradores, esos grandes, fabulosos fabuladores” (442)

¹⁹³ “¿Era yo el último en enterarse de lo obvio?” (451). Y poco después: “No podía haberme contado Nelson esa historia para sembrar dudas en mi mente acerca de Silvia y despejar a su hermano de mis sospechas? ¿No era Nelson un hábil narrador?” (452).

La sentencia definitiva de Roby —“El mundo está lleno de narradores peligrosos” (452)— sella la novela en el marco de este juego metaficcional. Pero esto no niega en absoluto otra lectura de la novela de Paz Soldán, que encuentra en la injusticia social el arma ideal para construir no uno sino dos crímenes perfectos. Tanto en *La ciudad y los perros* como en *Río fugitivo*, el epílogo de la novela representa el triunfo de la ambigüedad, puesto que el relato no se acaba en la impenetrabilidad del misterio, sino en la indiferencia que condena un posible crimen al olvido:

La ambigüedad deliberada le da un espesor de posibilidades al argumento, a la vez que contribuye a precisar un tema: hace patente la indiferencia de este mundo social ante el crimen. Poco importa, para entender el mundo moral del colegio Leoncio Prado [y del colegio Don Bosco], que Ricardo Arana [o Alfredo, o Mauricio] haya sido asesinado o que su muerte haya sido un accidente. Al final de la novela, a ningún personaje le interesa llegar a la verdad del asunto. (Kristal, 2018: 118)

7. JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

7.1. JUAN GABRIEL VÁSQUEZ, DE LA EMANCIPACIÓN DE “LO COLOMBIANO” A GUARDIÁN DE SU HISTORIA

En el ensayo “Malentendidos alrededor de García Márquez”, el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez —nacido en 1974 en Bogotá— define la influencia literaria como “la toma por asalto de un novelista cuyo método es útil para contar la propia realidad” (2009: 68). Si atendiéramos a pie de letra esta afirmación, es decir, considerando la influencia literaria como un acto de recuperación siempre voluntario y casi exasperado, en cierta forma explícito, de modelos narrativos anteriores, habría que constatar, en el caso de Vásquez, una influencia más bien nula del *boom*; inclusive de Vargas Llosa. Sin embargo, si se matiza este concepto de influencia en un campo de relaciones intertextuales que pueden variar del homenaje y la referencia explícita a un modelo textual específico hasta el rechazo exhibido en la creación de un antimodelo narrativo, entonces sería posible hablar de tres actitudes diferentes de Juan Gabriel Vásquez según el término de relación que se elija entre el *boom*, el realismo mágico —inevitablemente inseparable del nombre de su connacional García Márquez— y Vargas Llosa.

En el primer caso, podría decirse que Juan Gabriel Vásquez suele asumir una posición de respetuosa distancia frente a la generación del *boom*. El empleo del adjetivo “respetuoso” no es aleatorio, sino necesario para diferenciar la postura de Vásquez respecto al rechazo explícito que caracterizaba la experiencia mcondiana y, en cierto sentido, de la posición intermedia de Paz Soldán entre las premisas de *McOndo* y las del

Crack. Así, el escritor colombiano señala el que ha sido, según él, el mayor logro del *boom*, al conferir un lenguaje altamente literario y original al continente latinoamericano:

La transformación de la lengua española del siglo XX, que antes era el instrumento de un notario y ahora es el de un explorador, es resultado directo del carácter itinerante, desarraigado, multilingüe y contaminado que tuvo el *boom* latinoamericano. Eso, como mínimo, les debemos, y no es poco. (2009: 184-185)

Como hizo también Tomás Eloy Martínez, Vásquez compara el fenómeno del *boom* con el descubrimiento del continente americano, lo que haría de aquellos escritores los fundadores de una tradición literaria. En sus palabras a menudo asoma una visión de la novela hispanoamericana como la imagen de un mundo joven, recién ingresado en la literatura occidental e internacional a causa de la ausencia de novelas modernas hasta la mitad del siglo XX: “Si un siglo y medio después de la Independencia la generación del *boom* pudo inventar la identidad latinoamericana es, podemos decir, porque nadie lo había hecho antes. *Las novelas son las naves*, pienso ahora, mientras escribo: *las novelas inventoras de regiones*” (2018: 88).

Sin embargo, las mismas razones del reconocimiento del valor que tuvo el *boom* en la literatura hispanoamericana justifican también la distancia que aleja al escritor de sus antepasados. El cortocircuito de las dinámicas intergeneracionales está descrito por Vásquez —y Jorge Volpi— como la paradoja de haber compartido, o seguir compartiendo, experiencias concretas con los que él considera los fundadores de una tradición literaria, es decir “clásicos vivos”¹⁹⁴ y, por lo tanto, algo muy diferente a una

¹⁹⁴ En una entrevista realizada por el crítico peruano Alonso Rabí, Juan Gabriel Vásquez comparte una conversación con Jorge Volpi a este respecto: “Me comentaba alguna vez Jorge Volpi la muy curiosa circunstancia que vivíamos muchos escritores posteriores al llamado *boom* y era que los fundadores de ese *boom* podían ser nuestros interlocutores, eran gente viva con la que podíamos relacionarnos. Yo creo que durante el siglo XIX y la primera parte del siglo XX se escribieron novelas muy importantes cuya lectura no podemos soslayar, pero nada en cantidad y calidad como lo producido durante los años del *boom*, que es donde se define la tradición de la novela latinoamericana, es el momento en el que la novela como disciplina alcanza su plenitud, su madurez extrema. Entonces, Volpi me decía que, comparativamente, para él o para mí hablar con Vargas Llosa o con Fuentes equivale en un francés de nuestra edad a una conversación con Víctor Hugo o Flaubert. García Márquez fue un clásico que nos acompañó mientras estuvo con vida y nos acompaña ahora como un hito en la tradición” (2016c).

generación cualquiera de novelistas anteriores. De alguna manera, estas reflexiones nos proporcionan la medida de la distancia que Vásquez da por sentada entre su propia experiencia, literaria y vivida, y la de los “clásicos”, los escritores del *boom*, a pesar de que durante sus años de aprendizaje como novelista aquellos aún estaban en el centro del debate público y literario. Después de décadas, el panorama cultural y social de la región ha cambiado y Vásquez ya no comparte una realidad parecida a la que conocieron sus antecesores, ni ve viable una escritura con objetivos tan “ambiciosos” como los de crear un lenguaje y una patria narrativa y con ellos una nueva identidad latinoamericana.

Su postura no se parece ni al rechazo provocativo de *McOndo*, ni a la batalla romántica de Bolaño, sino a la toma de conciencia de estar ubicado en una realidad diferente, cuyas coordenadas y necesidades estéticas no son las mismas de hace sesenta años. En cambio, se revela más crítico ante la recepción de las novelas del *boom* en el exterior, sobre todo entre los escritores españoles:

Entre las crónicas de Indias escritas por españoles y, por decir algo, *Tirano Banderas*, no parece que nada escrito en España haya intentado con cierta felicidad explorar el mundo nuevo que surgía del otro lado del océano. En un extremo están esas narraciones alucinadas sobre sirenas que no eran sirenas, sino manatíes, y grifos que no eran grifos, sino cóndores; en el otro está el esperpento valleinclinés. En un extremo está el pariente remoto de las desmesuras exóticas del realismo mágico y del aliento épico de la “novela total”, esa osadía típicamente latinoamericana; en el otro, el antepasado inmediato de aquel fatigado cliché del dictador, que nuestra realidad política sigue dando por válido. Y mi pregunta es: ¿qué hay en el medio?” (2018: 83).

Por valiosas que hayan sido las obras de esa tradición que dio a conocer Latinoamérica en el contexto literario mundial, Vásquez juzga la visión de la región que de ellas se desprende como una imagen limitada de un continente muy heterogéneo. Pero el mayor límite de esas novelas no fue necesariamente una característica de las obras en sí, sino que se debía a la *identidad* latinoamericana que promovieron ante los lectores extranjeros y a la transcendencia de este imaginario en la literatura de otros países. Según Vásquez, esa “identidad” que las novelas del *boom* definieron y con la que “fundaron

Latinoamérica para toda una generación y para las que vinieron” era una identidad limitada:

Esa imagen monolítica que los lectores del mundo entero se hicieron de un continente que es todo menos monolítico, cuya historia de tensiones y violencias se debe, precisamente, a lo difuso, lo fragmentario, lo diverso y lo conflictivo de su identidad, esa imagen, digo, fue durante décadas lo que Latinoamérica era, y por eso no es de sorprenderse que otros novelistas de otras tradiciones poscoloniales, a la hora de perseguir con sus ficciones el unicornio (mejor dicho: el basilisco) de la identidad se apoyaran de alguna manera en los logros literarios de sus compadres latinoamericanos. Pienso en lo que hizo Salman Rushdie con India, o Peter Carey con Australia, o Patrick Chamoiseau con Martinica, o Ben Okri con Nigeria. En una novela o en varias, estos recreadores de sus respectivas identidades han echado mano, con mayor o menor sutileza, de eso que incómodamente hemos acabado llamando *realismo mágico*. (2018: 82)

Como se desprende de estas palabras, y como tal vez sea previsible siendo Vásquez un escritor colombiano, la distancia que simplemente existe entre él y el *boom* se convierte en algo más cortante si los términos de comparación son el realismo mágico y García Márquez. *Cien años de soledad*, “esa gran némesis de los escritores colombianos” (2009: 31), enriqueció la tradición literaria de su país pero, según Vásquez, fue “una suerte de sombra para muchos” (2016c), debido al éxito sin precedentes y a la vigencia prolongada que tuvo en Colombia. Aunque hoy en día se hayan abierto camino otras vertientes y estilos narrativos que permiten una mayor libertad y visibilidad a las nuevas generaciones, hace tan sólo una década la persistencia de García Márquez como referente ineludible era un tema recurrente en la labor ensayística de Juan Gabriel Vásquez.

En primer lugar, Vásquez discrepa de Alejo Carpentier sobre la validez del concepto que fue el preludeo del realismo mágico, es decir, lo “real maravilloso” entendido como una característica propia de Latinoamérica. Según el escritor colombiano, habría en la definición de Carpentier una contradicción, puesto que éste habría basado su teoría sobre una “exaltación del espíritu” que sólo se justifica a través de una mirada extranjera, es decir, europea, tal como ocurría en las crónicas de Indias:

Carpentier “de tanto pensar América Latina, ha dejado de ser latinoamericano para volverse latinoamericanista” (2009: 34). Por lo tanto, lo real maravilloso no tendría nada que ver con *Cien años de soledad* por una razón “bastante obvia”, o sea que en esta novela “lo maravilloso nada tiene de maravilloso” (2009: 35). Así que la emancipación o la indiferencia de Vásquez con respecto a los modelos narrativos de García Márquez se explica por otros motivos.

Ante todo, las condiciones en la que crecieron estos dos autores son muy distintas y esto hace que el contexto histórico, político y social retratado por el novelista de Aracataca tenga poco o nada en común con la experiencia personal del bogotano. Vásquez lee *Cien años de soledad* con los ojos de un extranjero, en el tiempo y en el espacio —tal como lo hacía Carpentier mirando a la naturaleza de Haití—, debido a lo cual, para él, Macondo vuelve a ser “maravillosa” por parecerle tan ajena y desconocida como podría ser desde la perspectiva de cualquier persona que se haya criado en un contexto urbano a finales del siglo XX. Vásquez afirma que las realidades “caribes y maravillosas” de García Márquez

son tan lejanas de mi propia realidad capitalina, urbana y contemporánea que la obsesión por malinterpretarlas (por leerlas mal) nunca nació en mí, nunca asomó siquiera. ¿Por qué iba a interesarme comentar con la ficción una realidad real que no conocía y que no he conocido nunca? En mi búsqueda personal de modelos [...] *Cien años de soledad* nunca fue una opción, porque no hay nada más alejado de la Bogotá del cambio de siglo, o de la experiencia europea de un joven aprendiz emigrado, que el método macondiano. (2009: 70)

A las diferentes circunstancias biográficas se suman obviamente razones de naturaleza literaria, sobre todo en relación con el estilo narrativo peculiar que García Márquez supo perfeccionar hasta agotar las posibilidades de esa estética. Según Vásquez, la narrativa de su ilustre predecesor puede proporcionar algunos instrumentos útiles a los escritores más jóvenes sólo en la medida en que la lectura de estos prescinda del matiz magicorrealista. La recuperación de García Márquez enfocada en este último aspecto no

sería deseable por la imposibilidad de sobrepasar el modelo original ni de asimilarlo sin caer en una práctica de reescritura que lleva a una especie de “impotencia” creativa en el presente. En este caso, el juicio de Vásquez no deja lugar a dudas con respecto a la posible influencia literaria del Premio Nobel colombiano: “La lectura de *Cien años de soledad* en clave de realismo mágico ha demostrado ya su carácter estéril, generando infinidad de cansados pastiches en todas partes del globo o, lo que es peor, provocando la impotencia de sus deslumbrados lectores” (2009: 42).

De acuerdo a esta opinión, *Cien años de soledad* debe ser malinterpretado por quienes asuman la vocación de escribir en Colombia, porque su vínculo con el realismo mágico, les “obliga bajo pena de muerte a buscar otras lecturas” (2009: 36), por ejemplo, en clave histórica, por el tipo de distorsión con el que se relatan la violencia y los acontecimientos políticos de su país.

Por estas razones, el desafío de los nuevos novelistas colombianos debería ser el de abrir nuevos caminos a la literatura de su país, lo que no significa “cortar el árbol de *Cien años de soledad*, sino sembrar un árbol nuevo que con el tiempo le sirva a alguien” (2009: 72)¹⁹⁵. Con estas palabras Vásquez define también su objetivo como escritor y de alguna manera justifica sus propuestas narrativas que en los comienzos de su carrera estuvieron marcadas por la intención evidente de alejarse de las temáticas y estéticas

¹⁹⁵ Como ya se ha observado en los casos de Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán, también Juan Gabriel Vásquez recientemente ha mostrado alguna abertura o señal de acercamiento hacia los modelos del *boom* y García Márquez entre ellos. En una entrevista de 2019 leemos, con respecto a la herencia del *boom*, que “como han hecho tantos de mis contemporáneos, yo reivindico y ensalzo esta generación, que es probablemente una de las más importantes e influyentes del siglo XX”. Pero, sobre todo, Vásquez afirma: “García Márquez nos ha abierto puertas” (2019b). En particular, llama la atención esta fórmula de “abrir las puertas” empleada en relación con la obra de García Márquez, cuando por lo general su opinión apuntaba justo en la dirección contraria, es decir, en la convicción que García Márquez hubiese cerrado caminos y fuese, según una definición tomada de Javier Marías, un ejemplo de los “novelistas estériles (los que cierran caminos, o los dejan abiertos sólo para los imitadores perezosos)” (2009: 42).

literarias más explotadas por sus connacionales, lo que remite tanto al relato de la violencia política como a la cualidad abstracta de “*lo colombiano*”¹⁹⁶.

Sus primeras novelas, *Persona* (1997) y *Alina suplicante* (1999), dan buena muestra de ello, a pesar de que el propio autor las haya descalificado, definiéndolas como “ejercicios de escritura”, la primera por el intento de poner en práctica las técnicas de los grandes modernistas como Faulkner y Joyce, un proyecto “quizá pretencioso, un acto de acrobacia”, y la segunda, al contrario, por apostar sobre la simpleza, “y de ahí resultó una novela simplona” (2016c). Estas dos narraciones se ubican respectivamente en Florencia y en las ciudades de Bogotá y París, pero no son sus coordenadas espaciales a determinar la toma de distancia de Vásquez con respecto a la narrativa de Colombia, sino su carácter intimista. El estilo narrativo de *Persona* está influenciado por los novelistas europeos, como Virginia Woolf, James Joyce y Marcel Proust, y la acción, como el contexto en el que se desarrolla, no tiene relevancia ninguna respecto a la indagación introspectiva de las dos parejas de protagonistas: Gianna y Stefano, Helena y Javier. En *Alina suplicante* la trama orbita en torno a la relación incestuosa entre dos hermanos, Alina y Julián. Sin embargo, esta relación íntima no alcanza el nivel de indagación introspectiva desarrollada en *Persona* ni tampoco funciona como desencadenante de una narración de temática social, histórica o política de más amplio alcance, como ocurre en las novelas posteriores de Vásquez.

Los amantes de todos los santos (2001), el que Vásquez considera su primer libro (2016c), comparte con las novelas anteriores esta misma tendencia que, de acuerdo a la

¹⁹⁶ “El lector distraído considera que existe una cualidad abstracta, *lo colombiano*, que Macondo (el pueblo y sus gentes; es decir, su imaginario) encarna esa cualidad con mejor fortuna que ningún otro territorio de la ficción colombiana, y que, por lo tanto, el individuo nacido dentro de las fronteras colombianas que practique la escritura de ficciones deberá por fuerza heredar el imaginario macondiano. Su desempeño, entonces, se medirá por la mayor o menor originalidad con que dé forma a *ese mismo* imaginario, a *esos* rasgos diferenciales de *lo colombiano*. Así nos vemos insertos en una posición crítica que roza el absurdo, y en la cual se olvida la circunstancia un poco obvia de que toda novela es, entre otras cosas, una transposición verbal de la experiencia” (2009: 64).

terminología propuesta por el autor, podría definirse como una “literatura de inquilinos” (2009: 177-189). El término de “inquilino” procede del significado inglés de esta palabra que, entre otras cosas, describe cualquier “animal que vive en el hogar de otro” (179). Vásquez se apropia de esta designación propuesta originalmente por V. S. Naipaul para definir su condición de escritores residentes en el extranjero que no son exiliados ni se sienten expatriados. Como señala Marie-José Hanaï, la tentativa del autor de rechazar “las obligaciones territorialistas que nos suelen proponer las miopías del nacionalismo” (Vásquez 2009: 181) se concreta en sus primeras novelas:

Así como es el caso de la colección de cuentos que nos interesa. ‘Lo he intentado todo’, dice Juan Gabriel Vásquez... En ese ‘todo’ caben los relatos cuya historia pasa en Francia y Bélgica —con una predominancia de las Ardenas—, países de acogida del escritor durante algunos años, con protagonistas que no son [...] colombianos ni latinoamericanos expatriados. (Hanaï: 86)

Esta elección de Vásquez dio lugar a una anécdota curiosa pero a la vez significativa a este respecto: el autor cuenta que

poco después de publicado el libro, el escritor colombiano Héctor Abad me mandó por correo un recorte de periódico en el cual mi libro aparecía en la lista de más vendidos... pero en la columna de autores extranjeros. Esa especie de pequeña broma cósmica no podía parecerme injusta, porque estaba muy acorde con cierta reprobación convencida de todo provincianismo literario que siempre he buscado conscientemente. Pero [...] la anécdota del recorte me hizo pensar que hasta ahora había pasado por alto las verdaderas implicaciones del desplazamiento geográfico” (2009: 181).

Quizás sea justamente esta última reflexión la que llevó a Vásquez a cerrar su primera etapa narrativa con el libro *Los amantes de todos los santos* para adoptar a continuación un cambio significativo en su actitud literaria.

7.1.1. La influencia de Vargas Llosa en la vocación literaria y en la obra de Juan Gabriel Vásquez

En varias ocasiones, Juan Gabriel Vásquez señaló a Mario Vargas Llosa como el novelista que más influencia tuvo sobre su elección de convertirse en escritor. Al mismo

tiempo, precisaba también la naturaleza singular de esta influencia, puesto que no tendría mucho que ver con sus ficciones sino que “ocurría en las zonas invisibles de la escritura” (Vásquez, 2011a: 113), es decir, en el hecho de asumir la necesidad de la disciplina y la vocación excluyente que según Vargas Llosa caracterizan el aprendizaje del escritor. Vásquez habla de una “ética del escritor” (2011c) que habría asumido a partir de la lectura de *El pez en el agua*¹⁹⁷.

Esta influencia tiene varios ecos también en su concepción de la literatura, cuyo discurso teórico a menudo se vale de conceptos o ideas que están relacionados con las de Vargas Llosa. Vásquez asocia la literatura con una actitud de rebeldía que por un lado cuestiona al poder¹⁹⁸ y por otro a la realidad¹⁹⁹; integra su función correctiva de la realidad real con la de corregir “las realidades ficticias que la han precedido” (2009: 69), es decir, los demonios culturales; comparte la metáfora del *catoblepas* (2017: 344) para describir la vocación del escritor; puesto que reconoce el origen de la novela en un conflicto a la vez consigo mismo y con el mundo²⁰⁰; cree firmemente que “los novelistas son incómodos porque devuelven al hecho público su carácter individual, íntimo y relativo” (2018: 146); pero sobre todo reivindica la unicidad de “este género maravilloso” para indagar “esos sucesos del pasado que nadie más —ni el mejor periodista, ni el mejor historiador— puede contar, porque ocurren en lugares a los que sólo puede llegar el genio de la ficción” (2018: 134).

¹⁹⁷ Varios críticos han señalado que esta asunción de la vocación literaria a la manera de Vargas Llosa se refleja también en otras decisiones de Vásquez: no por azar, cuando se fue de su país, el escritor colombiano escogió a París como primera residencia en Europa y, después de algunos años pasados entre Francia y Bélgica, se mudó a Barcelona.

¹⁹⁸ “Cuando se vuelve claro que la historia es una narración cuyo narrador es el poder, y por lo tanto que el Poder tiene y tendrá siempre la aspiración de contar nuestra historia, el papel de la literatura cobra una importancia brutal: la literatura se vuelve el espacio donde cuestionamos esa narración monolítica, donde contamos la otra versión, *nuestra* versión” (2018: 148-149).

¹⁹⁹ “Las novelas son un acto de rebelión contra las varias camisas de fuerza que nos impone la condición humana, por ejemplo el hecho de que tengamos solo una vida y de que esa vida sea limitada” (2016c).

²⁰⁰ “¿Qué sucede cuando nuestra disputa es contra nosotros mismos y nuestro lugar en el mundo, o contra la manera en que el mundo ha penetrado, amenazante, en el ámbito de nuestras vidas íntimas? Entonces escribimos una novela” (2018: 59).

Si todo esto podría incorporarse o acompañar de alguna manera la ética del escritor mencionada por Vásquez, sus reflexiones sobre la obra narrativa de Vargas Llosa nos proporcionan mucha información sobre sus lecturas, interpretaciones y comparaciones con las novelas del peruano. Y aunque éstas a menudo respalden o se ajusten a las mismas conclusiones que marcaban su distancia del *boom* —*La Casa Verde* pecaría de exotismo y *La guerra del fin del mundo* por su ambición totalizante—, el autor colombiano coloca a Vargas Llosa en el margen de este fenómeno, debido a la principal diferencia narrativa que lo apartaba de los demás:

El último realista: así lo llamaba Carlos Barral [...]. A su alrededor, en esos mágicos años del boom, la gran literatura latinoamericana se dedicaba minuciosamente a distorsionar la realidad material o a negar de plano sus postulados físicos, a llevar hasta el límite los recursos de la fantasía o las libertades recreadoras del novelista [...]. Vargas Llosa, mientras tanto, se empeñaba en universos de novela realista decimonónica y los pasaba por el tamiz formal del modernismo, sin privarse de ningún hallazgo técnico, sin negar a sus libros el legado de los grandes renovadores del siglo XX, de Joyce a Faulkner. Así que sepámoslo desde el principio: Vargas Llosa es un realista. (2018: 97)

En este sentido, Vásquez por lo general se posicionaría en la estela de Vargas Llosa, como también sugiere Rodrigo Fresán, por el manejo de la novela política²⁰¹ y por el rigor: “Maldito sea el maldito rigor del maldito joven escritor Juan Gabriel Vásquez quien [...] probablemente sea el autor ‘joven’ que más y mejor sabe sobre el atemporal arte de cómo plantar y erigir una novela después de Mario Vargas Llosa” (Fresán, 2011).

Sin restar importancia al aspecto que Vásquez señala como decisivo con respecto a la influencia del escritor peruano, entre ambos autores hay otro tipo de relación que estriba precisamente en sus ficciones y, además, cumple con un papel importante en el proceso de consolidación de la obra literaria de Juan Gabriel Vásquez. A lo que se alude es el cambio evidente de postura cumplido por Vásquez respecto a la representación

²⁰¹ “¿Es consciente Vásquez de irse transformando en el mejor escritor político latinoamericano?” (Fresán, 2011).

literaria de su país y la historia de Colombia, y sobre todo al papel del novelista como testigo, creador y guardián de la Historia.

Como se ha dicho, los primeros libros del escritor colombiano apuntaban hacia una “literatura de inquilinos”, es decir que pasaban por alto toda confrontación del autor con su tierra. Reflexionando sobre su propia obra, Vásquez motiva esta elección de dos formas distintas y algo contradictorias: por un lado, afirma que su inicial rechazo a narrar la realidad colombiana se debía a la falta de un modelo y un estilo narrativos que le permitiesen tratar ese tema²⁰²; pero, por otro, reivindica la libertad del novelista de escaparse de la “territorialización” de la escritura y en cierto sentido niega el papel del escritor como relator de la Historia y creador de una identidad nacional, puesto que atribuye estas características a la literatura del *boom*. Sin embargo, las novelas que siguieron, a partir de *Los informantes* (2004), conforman “une archéologie du passé colombien récent”, según la definición formulada por Karim Benmiloud con la que tituló la primera monografía sobre la obra de Vásquez. Benmiloud pone en evidencia el rasgo más característico de la obra narrativa del escritor colombiano a partir de 2004:

Autant dire, si on laisse de côté le cas un peu particulier de *Las reputaciones* (pourtant écrit directement en Colombie), en quatre romans seulement une histoire en accéléré de son pays natal, envisagée depuis des événements historiques célèbres qui ont marqué la tragique histoire colombienne ou, au contraire, depuis des drames personnels qui ont, à un moment ou un autre, croisé la grande Histoire. (2017: 26)²⁰³

Cuatro de las cinco últimas novelas de Vásquez: *Los informantes*, *Historia secreta de Costaguana* (2007), *El ruido de las cosas al caer* (2011) y *La forma de las ruinas* (2015), marcan un viraje completo respecto a la trayectoria narrativa emprendida

²⁰² “Yo creo que la gran novedad, el gran descubrimiento a partir de *Los informantes* fue cómo escribir sobre mi país, y eso tiene también relación con cambios estructurales, porque es un determinado tono, son ciertos descubrimientos estilísticos lo que me ha permitido escribir sobre Colombia” (2011c).

²⁰³ “Una arqueología del pasado colombiano reciente”. “En otras palabras, si se deja a un lado el caso particular de *Las reputaciones* (pese a haber sido escrito directamente en Colombia), en apenas cuatro novelas una historia en cámara rápida de su país natal, considerada a partir de los acontecimientos históricos célebres que han marcado la trágica historia colombiana o, al contrario, desde el punto de vista de dramas personales que se han cruzado en algún momento con la grande Historia”.

inicialmente por el autor. En este cambio es posible medir la influencia de Vargas Llosa en relación con los dos aspectos señalados por Vásquez como motivos esenciales de su escritura “desterritorializada”: en la obra del escritor peruano Vásquez halla a la vez un modelo narrativo que responde a sus exigencias estilísticas y un punto de apoyo para describir de otra manera la relación entre novelista e Historia, que una el compromiso con la realidad pasada o reciente de su país y la reivindicación de la necesidad de la literatura.

Una primera evidencia de lo que se viene diciendo es rastreable en la lectura del libro *Soldados de Salamina* propuesta por Vásquez. Javier Cercas publica su novela en 2001 y a partir de ese momento —fecha que se sitúa entre *Los amantes de todos los santos* y *Los informantes*— se convierte en un tema y un referente constante en las intervenciones y publicaciones del novelista colombiano. Pero, como ya se ha dicho, la lectura de Vásquez recupera sin ninguna vacilación un modelo anterior, al que se refiere con gran admiración: *Historia de Mayta*. Si en otras novelas de Vargas Llosa sólo podía encontrar unos momentos o fragmentos de narración aprovechables para elaborar su propia escritura²⁰⁴, Vásquez descubre en *Historia de Mayta* la estructura y la perspectiva que estaba buscando, sorteando, a la vez, su “alergia” al narrador omnisciente que lo sabe todo²⁰⁵ y a la novela total:

Más que la visión total, me interesa la obsesión personal e intransferible del personaje que dice Yo. Ese Yo es el que ahora suele echarse encima la tarea de contar la historia, la española y también la latinoamericana, en las novelas que hacen parte de mi familia. El efecto es inmediato, por supuesto: la novela se aproxima a la historia de manera oblicua, nunca directa, y, lo que es más importante, nunca de manera militante. (2018: 123).

El objetivo principal de Vásquez en sus novelas es recuperar “el pasado privado de los personajes” y sobre todo “el pasado histórico de un país” a través de la memoria,

²⁰⁴ Basta pensar en “la escena del mitin reventado en *Conversación en La Catedral*, ese prodigio de orquestación y detalle” (2018: 115).

²⁰⁵ “Soy completamente alérgico al narrador omnisciente de *Cien años de soledad*, que tiene ante sí todo el esquema temporal de todo lo que va a contar y puede navegar de aquí a allá con facilidad porque ya conoce toda la historia” (2017: 342).

la “única vía de acceso a todo esto”: el resultado de este procedimiento es “una sustancia misteriosa que sólo viene a la vida cuando alguien la cuenta” (2017: 339). Debido a lo cual, vuelve a ser central el papel de la ficción como único instrumento capaz de sondear esas zonas oscuras del pasado privado y público a la vez, algo que según Vásquez —y Vargas Llosa— no es accesible a los periodistas ni a los historiadores. La importancia del novelista se debe a esta unicidad. Para Vásquez, la novela, que “es un género inquisidor” (2009: 185), debe enfrentarse a la Historia de una forma muy distinta a cómo lo hacían la mayoría de las obras del *boom*: la actitud a la que se refiere el autor sería un aspecto característico de la literatura contemporánea y se concretaría en la incertidumbre con que la novela hoy en día cuestiona y pone en duda el pasado, en vez de afirmar los cimientos de una supuesta identidad nacional o cultural: “La relación entre la historia y nosotros, los narradores del presente Territorio de la Mancha, es una relación de desconfianza, no de certeza, y de inquisición, no de narración de lo sabido” (2018: 124).

Todo esto es exactamente lo que Vásquez destaca en su lectura de *Historia de Mayta*, y en su intento de reubicarla en el canon hispanoamericano desde la perspectiva del escritor contemporáneo:

Historia de Mayta sobresale hoy en día como una de las reflexiones más penetrantes e intensas y despiadadas que se hayan escrito sobre la relación entre la ficción y los hechos, sobre la falibilidad de la memoria privada, sobre los engaños de la memoria pública y, a fin de cuentas, sobre las incertidumbres de ese gran monstruo incierto que llamamos historia. Y todo eso está en la última escena del libro, una maravilla sin par en la literatura latinoamericana [...]. La iluminación de un espacio oscuro del pasado es una de las tareas más nobles de ese aparato que llamamos novela: eso es lo que hace *Historia de Mayta*. Aunque lo haga a través de la imaginación, de la ficción y por lo tanto de la fabricación y de la mentira” (2018: 111-112).

Como analizaremos, esta relación entre la narrativa de Vásquez y el modelo de Vargas Llosa es bastante evidente en *Los informantes* y *La forma de las ruinas*. Si bien *El ruido de las cosas al caer* también podría incluirse en esta comparación por algunos paralelismos que la acercan a dichas novelas, su planteamiento general es bastante

diferente. En primer lugar, el narrador, Antonio Yammara, no es un novelista²⁰⁶, y este aspecto determina una diferencia sustancial con respecto a las reflexiones de tipo metaliterario que acompañan la lectura de las otras dos novelas. Además, la relación que hay entre el pasado y el presente no da lugar al mismo contrapunto que se percibe en *Los informantes* y *La forma de las ruinas*, sino que en *El ruido de las cosas al caer* el relato de la historia colectiva de Colombia tiene muchísima relevancia en la memoria del propio narrador y su interlocutora, Maya Fritts, mientras que el relato del pasado del padre de ésta, el expiloto Ricardo Laverde, se alimenta mucho más de lo privado que lo público. Finalmente, hay que señalar también una propensión hacia el thriller más acentuada en esta novela, debido al asesinato de Ricardo Laverde, cuya ejecución pone en peligro Yammara al ser tiroteado él también por los asaltantes.

Resultan aún más alejados del modelo anteriormente descrito las novelas *Historia secreta de Costaguana* y *Las reputaciones*. Como sugiere el mismo título de la novela, *Historia secreta de Costaguana* se enfrenta a la historia de Colombia a través de un filtro metaliterario, intertextual y paródico muy evidente que, ya en las primeras páginas del libro, establece un doble nivel de lectura entre la novela de Vásquez y la obra de Joseph Conrad, otro autor de cabecera del colombiano²⁰⁷: “Hoy, 7 de agosto de 1924, mientras en mi remota Colombia se celebran ciento cinco años de la batalla de Boyacá, aquí en Inglaterra se lamenta, con pompa y ceremonia, la desaparición del Gran Novelista” (Vásquez 2016a: 13-14). El homenaje del escritor colombiano es el pretexto narrativo para relatar los hechos que dieron lugar a la construcción del canal de Panamá y las luchas por la independencia que desató en la región. El tono irónico con el que se evoca el pasado

²⁰⁶ El personaje-narrador de *El ruido de las cosas al caer* comparte algunas experiencias con el autor real, a partir de su “diploma de abogado” (16) y la dirección de la misma tesis que llevó a cabo Vásquez –“un proyecto absurdo sobre la venganza como prototipo legal en la *Iliada*” (258)–, pero su indagación no está directamente relacionada a la vocación por la escritura.

²⁰⁷ Juan Gabriel Vásquez ha publicado una biografía del autor: *Joseph Conrad. El hombre de ninguna parte* (Belacqva, 2007).

de “la República de Colombia —país esquizofrénico que más tarde se llamará Nueva Granada o Estados Unidos de Colombia e incluso Esa Mierda de Sitio—” (16) y el armazón intertextual que instaura el texto con la novela *Nostramo* (1904), y la obra de Conrad en general, marcan su singularidad dentro de la narrativa de Vásquez. Varios críticos señalan esta diferencia esencial, poniendo el acento en las consecuencias sobre la dimensión moral de los personajes y por ende de la novela:

En *Costaguana* la complejidad moral de los personajes no constituye la primera preocupación de Vásquez —en este sentido la novela contrasta con *Los informantes*, *El ruido de las cosas al caer* y *Las reputaciones*—. Pablo Montoya y Jorge Carrión señalan la decisión del autor de hacer fungir Altamirano [el primer narrador] ante todo como portavoz de sus propias reflexiones metahistóricas y literarias. Hay quienes opinan que por estas razones Altamirano no acaba de convencer como personaje de la novela. (Vervaeke: 142)

En cambio, la singularidad de la novela breve *Las reputaciones* estriba exactamente en la condición opuesta: en ella, el conflicto moral del individuo es el eje único de la narración y el pasado colectivo del país apenas asoma como telón de fondo de la acción. Aunque el caricaturista político Javier Mallarino conciba su vocación en la misma forma en que Vásquez concibe la vocación literaria²⁰⁸, la diferencia recién mencionada es suficiente para considerarla en su singularidad: “En mis otras novelas lo que estallaba era algo que sucedió en el pasado colectivo colombiano y mientras que aquí es un pasado individual y privado” (Fernández-Santos, 2013).

7.2. TRAS LAS HUELLAS DE VARGAS LLOSA: EL NOVELISTA COMO TESTIGO Y CREADOR DE LA HISTORIA EN *LOS INFORMANTES* Y *LA FORMA DE LAS RUINAS*

²⁰⁸ “No hay caricatura si no hay subversión, porque toda imagen memorable de un político es por naturaleza subversiva: le quita su equilibrio al solemne y delata al impostor” (Vásquez, 2013: 42).

Si en los casos de Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán se ha observado el efecto de la influencia de los modelos narrativos de Vargas Llosa principalmente en el nivel de la trama, las novelas *Los informantes* y *La forma de las ruinas*, de Juan Gabriel Vásquez, establecen una relación diferente con el modelo vargasllosiano, ya que esta afecta sobre todo al planteamiento general o estructural de estos libros y procede de una concepción muy similar del papel del escritor frente a la historia de su país.

Como ya se ha dicho, la novela que se propone como modelo de comparación es *Historia de Mayta*. En este libro, Vargas Llosa indaga y reconstruye la figura de Alejandro Mayta, alter ego ficticio de uno de los responsables del “primer conato subversivo de izquierda en el Perú” (Kristal, 2018: 307). La novela está basada en los hechos que ocurrieron el 29 de mayo de 1962 en la ciudad de Jauja²⁰⁹, pero su singularidad se debe al método empleado por Vargas Llosa para realizar la reconstrucción de lo sucedido: la narración entrelaza las entrevistas de un escritor a las personas que conocieron a Mayta y el relato ficticio de la historia de Mayta, inventada por el mismo novelista a lo largo de su investigación. En el último capítulo, la confrontación entre el escritor y el personaje real que inspiró su novela se convierte en la representación directa de los mecanismos literarios y del modo en que estos, aunque procedan de una indagación escrupulosa de la realidad, convierten todo suceso y personaje históricos en ficción.

La recuperación del pasado por el novelista conlleva una reflexión continua sobre la función y los instrumentos de la creación literaria. Debido a esto, lo que habría podido ser una novela histórica o política se vuelve híbrida por la articulación metaliteraria que recorre sus páginas: “Así es: *Historia de Mayta*, como tantas otras grandes novelas, es

²⁰⁹ “Según los recortes periodísticos que Vargas Llosa consultó para reconstruir los sucesos, un joven alférez, Francisco Guillermo Vallejo Vidal, roba armamento de la policía, libera a un tal Vicente Mayta Mercado de la penitenciaría, y roba un banco con la ayuda de doce colegas. Horas después Vallejos y Mayta mueren a manos de la policía, y un tercer cómplice detenido declara a la prensa las intenciones revolucionarias de sus camaradas” (Kristal, 2018: 307).

metaliteraria aun a pesar de sí misma, un artefacto que trae consigo —disimulado, camuflado— su propio manual de instrucciones” (Vásquez, 2018: 113). A pesar de las diferencias, Juan Gabriel Vásquez se vale de una estrategia narrativa muy parecida para relatar algunos momentos claves de la historia colombiana: la persecución y el aislamiento de los alemanes inmigrados en el país durante los años cuarenta, y los asesinatos de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, y Rafael Uribe Uribe, el 15 de octubre de 1914.

Gabriel Santoro es el personaje-narrador que pone en marcha el proceso de rememoración en la novela *Los informantes*, como consecuencia de la publicación de “un reportaje con título de documental para televisión —*Una vida en el exilio*, se llamaba— que contaba o trataba de contar la vida de Sara Guterman, hija de una familia judía y amiga nuestra de toda la vida” (13-14). La dura crítica que pretendía destrozarse el libro “con algo muy parecido al ensañamiento” (14), a pesar de haber sido escrita por su padre, homónimo del protagonista e ilustre profesor de Oratoria, otorga un éxito inesperado al libro pero al mismo tiempo desconcierta a Gabriel, puesto que no parece haber ninguna razón que justifique tal “ensañamiento”. Después de someterse a una operación de urgencia por una arteria obstruida, el padre de Santoro decide aprovechar la “segunda vida” que se le ha concedido y, aunque se acerque nuevamente al hijo, aquella reacción desproporcionada y algún hecho importante en su pasado siguen siendo un misterio que de pronto se convierte en la única obsesión de Gabriel. Debido a la muerte del profesor en un accidente de coche y la posible revelación pública de algo comprometedor por parte de su amante Angelina, Sara Guterman decide enfrentarse a Gabriel para confesarle la culpa de la que estaba huyendo su padre: en los años cuarenta, Santoro había “informado” a las autoridades de la complicidad de Konrad Deresser con los alemanes, provocando así su inclusión en las llamadas “listas negras” y su consiguiente ruina económica y familiar

del hombre que le llevaría a suicidarse. La investigación de Gabriel representa un doble cuestionamiento del pasado, tanto del histórico como del público, motivado por el deseo de llegar a entender el gesto del padre y la verdad de lo ocurrido a través de sus conversaciones con Sara y con Enrique Deresser, hijo de Konrad y amigo de su padre hasta el momento de la traición.

Si bien no hay una separación entre el pasado privado y público, ya que la narración los entrelaza de manera inextricable, en esta novela los secretos y los recodos ocultos de la memoria tienen una dimensión esencialmente privada. En cambio, estas mismas zonas de sombra se proyectan hacia lo colectivo y abarcan una dimensión que es sobre todo pública en *La forma de las ruinas*. En esta novela, el encuentro con el doctor Francisco Benavides²¹⁰ arrastra al novelista Juan Gabriel Vásquez hacia una indagación histórica que se alimenta de las teorías del complot sostenidas por Carlos Carballo, cuyo arresto —por intentar robar en la casa-museo de Gaitán el traje que éste llevaba puesto el día de su asesinato— constituye el comienzo del libro. A través de los recuerdos de Vásquez, el escritor recorre las etapas de su relación con Carballo y la reconstrucción de los dos magnicidios colombianos, el de Gaitán y el de Uribe Uribe, se impone a la narración por el fanatismo con que Carballo pone en duda la versión oficial de estos crímenes. El relato asume una estructura heterogénea, alternando las conversaciones de los personajes a la narración ficticia de los hechos que se evocan a lo largo de la novela, hasta el descubrimiento final de la muerte de César Carballo, padre de Carlos y admirador de Gaitán, en los disturbios que sacudieron Colombia durante el “Bogotazo”.

Ambas novelas reflexionan explícitamente sobre la esencia de la ficción como único medio para sacar a la luz los hechos decisivos de la historia privada de los

²¹⁰ Este personaje está inspirado en Leonardo Garavito, la persona que enseñó al autor los restos —las “ruinas” del título— de una vértebra de Gaitán y el cráneo de Uribe Uribe, tal como se ven en las imágenes contenidas en el libro y como se sugiere en la dedicatoria de la novela: “A Leonardo Garavito, que me puso las ruinas en las manos”.

personajes y a la vez mantener vivo el recuerdo del pasado colectivo puesto continuamente bajo la lupa del cuestionamiento moral llevado a cabo por el novelista. Al igual que *Historia de Mayta*, estas dos novelas de Vásquez son metaliterarias aun a pesar de ellas mismas. La concepción literaria de ambos autores y la estructura de la narración dialogan entre sí, generando un doble nivel de lectura que se cimenta principalmente en dos aspectos narrativos: la representación del novelista como inquisidor y relator de la Historia, y la representación de ésta como el entramado inabarcable de vidas individuales y acontecimientos colectivos cuya verdad y sentido definitivo quedan fuera del alcance de toda indagación.

7.2.1. Novelistas: mentir para contar la historia

En el ensayo *Tentación de la palabra*, Efraín Kristal señala:

Como el narrador en primera persona de los episodios de Varguitas en *La tía Julia y el escribidor* (1977), el narrador de *Historia de Mayta* es un novelista cuyas experiencias personales se cruzan con las de un personaje que lo obsesiona. La novedad, en *Historia de Mayta*, son las reflexiones del narrador sobre el fenómeno de la ficción y las paradojas que aprovecha cuando en una obra de ficción el narrador insiste en que trata “siempre de mentir con conocimiento de causa”. (313)

Este recurso técnico, cercano a la autoficción por el efecto que crea al incorporar un alter ego del autor real en la narración, aparece en las novelas mencionadas por Kristal y en otros libros posteriores, como *El hablador* y la más reciente *Tiempos recios*. En el caso específico de *Historia de Mayta*, nunca aparece el nombre del personaje-narrador y su figura, aunque comparta algunos datos biográficos con el autor real, se reduce esencialmente a su tarea de escritor: “Ah, usted es el escritor [...]. Sí, ya lo reconocí. Hasta leí una de sus novelas, creo, hace años” (Vargas Llosa, 1985: 321). Eso afirma Mayta cuando el narrador le explica su proyecto y de alguna manera más o menos explícita todas las personas entrevistadas se relacionan con él para entender el objetivo

de su trabajo. Pero a lo largo de la narración el personaje es más que un novelista ya que cumple con otra función esencial para su quehacer literario: la investigación. Aunque en ningún momento llegue a ser un periodista ni omita su finalidad de alterar las informaciones obtenidas para escribir una novela, no faltan las referencias a “esa investigación, esas entrevistas” (320) que llaman la atención de los entrevistados, completan el perfil del personaje y son fundamentales para recuperar un pasado del que ya “no se acuerda nadie” (21).

De igual manera, Gabriel Santoro, el narrador de *Los informantes*, asume este doble oficio de novelista y periodista a la vez, aunque la naturaleza híbrida de su escritura, entre el reportaje y la ficción, se va construyendo de manera progresiva y casi en contra de su voluntad. Al comienzo de la novela, la tarea del personaje es excluyente con respecto a la ficción: “No sé en qué momento me pareció evidente que la experiencia de Sara Guterman sería la materia de un libro escrito por mí, ni cuándo esa epifanía me sugirió que el oficio prestigioso de cronista de la realidad estaba diseñado a mi medida, o yo a la suya” (27). Gabriel se describe como un “cronista” que “tomaba notas, porque en eso consistía mi trabajo” (34) y hasta pide disculpas por las pocas veces que ha manipulado la realidad: “En mi favor señalo que evité esas mentiras grandilocuentes y escogí mentiras más humildes, o, más bien, verdades incompletas” (34). Si hubiera que destacar las características de esta tarea, el protagonista probablemente destacaría la curiosidad por las vidas ajenas²¹¹, actitud fundamental en todo personaje que cumpla con el perfil aquí analizado, y la distancia que anula el sentimiento de empatía hacia el entrevistado, hasta el punto de justificarse por

²¹¹ Entre otros paralelismos con *La forma de las ruinas*, se señala la repetición en ambas novelas de esta actitud, propia de los escritores “buitres” descritos por Vargas Llosa. Al igual que Gabriel Santoro, el Vásquez personaje en la siguiente novela habla de “la curiosidad que he sentido siempre por las vidas ajenas en general y en particular por las de la gente atormentada” (153).

la curiosidad que he sentido siempre por cada emanación de los cuerpos ajenos (desde las ideas hasta la regla) y que me ha llevado, por una especie de compulsión interna, a violar secretos, a contar cosas que me habían confiado, a interesarme en los demás como un amigo cuando en el fondo los estoy entrevistando como un vulgar reportero. Pero nunca he sabido dónde termina la amistad y empieza el reportaje. (33)

El primer libro de Santoro, *Una vida en el exilio*, abre una brecha en el pasado de Sara Guterman y de Colombia, le demuestra a su propio autor que la vida del padre le resulta más desconocida de lo que hubiera imaginado y proyecta la sombra de las “listas negras” sobre ambos pasados, el público y el privado, a pesar de que en éste no aparezca ni mencionado su padre: “Hay una pregunta que se me quedó en el tintero. Por qué, en doscientas páginas de declaraciones, no aparece mi papá” (64). De manera que este oficio aún no es suficiente para que Gabriel pueda acceder a la historia íntima del padre, cuyo desprecio por el trabajo del hijo no procede sólo del miedo de que salga a la luz su responsabilidad por la muerte de Konrad Deresser, sino también, desde un punto de vista más inconsciente y abstracto, de la falta de comprensión con que los hechos se darían a conocer. El reportaje del hijo podría señalarlo como a un traidor, pero no sería capaz de mostrar lo que el pasado y su culpa podían significar para él mismo.

Sin embargo, la función de periodista asumida inicialmente por Gabriel va modificándose poco a poco a lo largo de la narración. El primer momento en el que se registra un cambio en su postura coincide con la muerte del padre en un accidente de coche mientras volvía de Medellín. Tampoco este cambio es inmediato, puesto que el derrumbe de la idea que Gabriel tenía de su padre se viene abajo sólo con la segunda “entrevista” a Sara Guterman, que es más bien una confesión. Gracias a esta conversación con Sara, la amiga que el profesor de Oratoria llamaba “mi hermana en la sombra” (34), Gabriel no aprende nada más que la delación del padre contra Konrad, mientras que lo que pudo motivar esta decisión, cómo ocurrió y cuál fue la verdadera reacción de su padre al saberse culpable de un suicidio siguen siendo preguntas sin respuesta. Sin embargo, la escritura vuelve a presentarse como un instrumento para comprender la realidad, o por lo

menos intentarlo, y de esta convicción surge el proyecto de un libro, cuyo producto final será el libro ficticio *Los informantes*, es decir, la novela que los lectores tienen entre sus manos con la sola excepción del último capítulo, “Posdata de 1995”, cuyo contenido sería un texto añadido después de la primera publicación. Mientras escribe *Los informantes*, Gabriel sigue reflexionando sobre su relación con el padre y los vacíos insolubles que ocultan los momentos decisivos de su pasado; es en este momento que ocurre el primer cambio:

Este libro es una herencia generada por la muerte de mi padre, el hombre que mientras vivía despreció mi trabajo (escribir sobre vidas ajenas) y que después de muerto me dejó como legado el tema de su propia vida. Yo soy el sucesor de mi padre y soy también el ejecutor testamentario.

Mientras escribo compruebo que en el curso de varios meses se han acumulado sobre mi escritorio, más que las cosas y los papeles que necesito para reconstruir la historia, las cosas y los papeles que *prueban la existencia* de la historia y que pueden corregir mi memoria si fuera necesario. (94)

Aunque siga escarbando entre documentos y grabaciones en busca de la verdad de lo que realmente fue la vida del padre, Gabriel se da cuenta de haber modificado su postura frente a la memoria, que ya no es infalible ni es cierto que sea recuperable:

Soy sucesor, soy ejecutor y soy también fiscal, pero antes he sido archivista, he sido organizador. Mirando hacia atrás —y atrás, aclaremos, quiere decir tanto un par de años como medio siglo— los hechos cobran forma, un cierto diseño: significan algo, algo que no necesariamente viene dado. (95)

La simple admisión de que la historia del padre podría quedarse incompleta, revela a Gabriel la existencia de zonas de sombra en el pasado de una persona que ningún documento o testigo será capaz de aclarar. Además, la revelación de Angelina acerca de un supuesto encuentro entre Santoro y su viejo amigo Enrique Deresser en Medellín, justo antes del accidente, anula en Gabriel toda capacidad de ser imparcial ante los hechos que quiere relatar en su libro. Sin tener conciencia de ello, Gabriel abandona su posición de neutralidad, que había caracterizado las entrevistas a Sara, y se acerca al padre, trata de

entenderlo y finalmente de redimirlo, aunque sea una “reconciliación en ausencia” (García Díaz: 116).

Debido a la actitud más comprensiva con respecto a su padre, Gabriel empieza a modificar su visión de lo sucedido y por ende otorga a los hechos un significado diferente respecto al que habían tenido hasta ese momento: así, su escritura interviene en la realidad, o mejor todavía, en el relato de la realidad, hasta enrevesar por completo su interpretación moral de las acciones del padre y sobre todo de la desaparición de Enrique Deresser. No sólo el cronista ahora interpreta los acontecimientos y la psique de sus “personajes”, sino que llega a un punto en que las figuras de la víctima y el victimario parecen invertirse:

Era evidente: quien desaparece pierde, antes que nada, la capacidad de seguir cometiendo errores, la habilidad de traicionar y de mentir. Su carácter queda fijo, o más bien fijado, como la luz en la plata de un negativo. Desaparecer es tomarse un retrato moral. Deresser, que durante varios días había sido para mí una abstracción [...], ahora volvía a ser vulnerable. Ya no era un santo; ya no era, o no era *solamente*, una víctima. Había sido alguien capaz de hacer daño como le había hecho daño mi padre; lo seguía siendo, es decir que lo había sido durante medio siglo más. Ese medio siglo, pensé, le fue dado para que siguiera haciendo daño. Y probablemente —no: con toda certeza— lo había aprovechado. (213)

La interpretación moral de Gabriel y la búsqueda obsesiva de un sentido que aún se le escapa lo llevan al territorio de la suposición, cuya diferencia con la ficción es muy sutil y sólo depende de la forma explícita con que se informa al lector sobre el proceso. Tal como dice el narrador, la especulación se cuela en su relato: “Mientras manejaba, me encontré especulando acerca de su vida, lo que hubiera podido ocurrirle durante estos cuarenta años” (212). En las páginas siguientes, la imaginación de Gabriel ya corre sin riendas e inventa un pasado para Enrique Deresser, cuya imagen de desaparecido se convierte en la historia de un fugitivo. Sólo cuando se encuentre con Sergio Deresser, el hijo de Enrique, entenderá que su especulación no ha sido leída cómo tal vez había esperado y de nada valdrán sus explicaciones. Para Sergio, un lector demasiado

comprometido con los hechos como para pedirle imparcialidad, no hay diferencia entre especulación y ficción: “Todo eso que escribió usted de mí papá, todo lo de la esposa y la hija que tiene y cómo se pelea con la hija, todo eso es pura mierda” (288).

Además, si la interpretación de Sergio no fuese suficiente para derrumbar el disfraz de cronista, es el propio Gabriel quien lleva a cabo la conversión en novelista. En primer lugar, releendo su primer libro, el narrador descubre la presencia de su padre precisamente en los vacíos que deberían contar su historia y que, al contrario, Sara había callado. El texto sigue siendo el mismo, pero “las frases ya no eran las que yo había escrito, y no se trataba sólo de la violenta ironía que había comenzado a llenarlas: habían cambiado también sus palabras, *extranjero* ya no quería decir lo mismo que antes, ni tampoco *destinos*” (223). Luego, la lectura alterada que acaba de experimentar, le convence a intervenir en el texto y modificarlo, redactando informes falsos:

En un mundo manipulable, un mundo susceptible de ser reprogramado por nosotros, sus demiurgos, ¿no hubiera sido una necesidad inmediata remediarlo? Pensando en eso cogí mi libro y lo abrí en la página de los Apéndices, escogí un modelo de informe de los varios que había encontrado en el curso de la investigación [...] y lo copié a mano, adaptándolo a mis incertidumbres. (223-224)

Pese a varias diferencias, el personaje-narrador de *La forma de las ruinas* comparte la doble naturaleza de cronista y novelista que se ha señalado con respecto al narrador de *Historia de Mayta* y a Gabriel Santoro. La diferencia principal entre este último y el alter ego de Juan Gabriel Vásquez en *La forma de las ruinas* está en el recurso autorreferencial que el autor emplea en esta novela y a su condición de novelista a todos los efectos. El personaje no sólo es un homónimo del autor, sino que se apropia de la biografía de este en cada aspecto de su vida personal, incluso de sus obras. A este respecto, es muy interesante cómo el autor crea de inmediato una conexión entre las dos novelas que estamos tratando sin detenerse a resumir la trama de su novela anterior, sino explicando más bien los acontecimientos reales que dieron pie a ese libro:

En el barullo apasionante de la vida de Ruth de Frank, que recorría dos continentes y más de siete décadas, resaltaba una anécdota en particular: el momento en que su familia de judíos escapados, tras una de esas crueles ironías de la historia, había acabado perseguida también en Colombia, *por el hecho de ser alemana*. Ese malentendido (pero *malentendido* es una palabra desafortunada y frívola) se convirtió en el primer pálpito de una novela que titulé *Los informantes*; y la vida y recuerdos de Ruth de Frank se convirtieron, distorsionados como siempre distorsiona la ficción, en los de un personaje fundamental de la novela, una suerte de brújula moral del mundo ficticio: Sara Guterman. (22)

A través de una referencia aparentemente fortuita, el narrador enuncia las reglas del juego de la novela, activando en cierto modo esa lectura metaliteraria mencionada anteriormente: al igual que la novela anterior, *La forma de las ruinas* es el producto de una distorsión, “como siempre distorsiona la ficción. La autoría de *Los informantes* puede considerarse el elemento indispensable para dar comienzo a la novela, ya que permite la muda del ámbito médico al literario en la conversación entre el doctor Francisco Benavides y Vásquez. Además, el propio narrador y su interlocutor se detienen en describir una escena que introduce al lector en el argumento central del presente libro intensificando en el mismo tiempo el efecto autoficcional del texto:

El doctor me confesó que había sido esa escena —una mujer de edad bajando a la calzada frente al lugar donde Gaitán cayó abaleado y tocando los rieles del tranvía extinto como si le tomara el pulso a un animal herido— la que lo llevó a buscarme. “Es que yo también he hecho eso”, me dijo. (22-23)

Puesto que el presente narrativo de la novela abarca aproximadamente una década —desde 2005 hasta 2014—, aparecen otras referencias a las novelas de Vásquez y refuerzan ese mismo lazo entre las obras, dibujando una especie de recorrido literario que es también el paso de la narrativa de Vásquez a través de la historia violenta de su país, de esa violencia que “acompaña y de algún modo acompasa nuestra historia” (2016c). Así, el narrador nos informa que está escribiendo una “historia picaresca y caprichosa sobre una posible visita de Joseph Conrad a Panamá” (44), pero sobre todo sugiere la continuidad entre su precedente novela y la presente:

Y juro que pensé, tras terminar *El ruido de las cosas al caer*, que así quedaban saldadas mis cuentas personales con la violencia que me había tocado vivir. Ahora me parece

increíble no haber comprendido que nuestras violencias no son solamente las que nos tocaron en vida, sino también las otras, las que vienen antes. (188)

Las experiencias personales del narrador, que se relatan sin llegar nunca a ocupar el primer plano del relato, se convierten a menudo en momentos de reflexión sobre la labor del novelista, cuya vocación más se parece a una misión: relatar la historia privada y pública de un país con el único instrumento capaz de lograrlo: la imaginación. Mientras Carlos Carballo está convencido de que los “escritores grandes” son los que “pelean a muerte por que la verdad se sepa” (151), refiriéndose obviamente a los acontecimientos reales que según él habrían tenido lugar el 9 de abril de 1948, Vásquez confirma y a la vez desmiente esta teoría. Sin duda el narrador comparte esta idea de pelear por la verdad, pero la “verdad” que éste describe es más bien la “verdad de las mentiras” defendida por Vargas Llosa, tal como lo declara Vásquez en su novela:

Durante un año y medio fui llenando página tras página de memorias como éstas, de notas y de datos, en el intento desesperado de transfigurarlos por medio de la imaginación, que todo lo ilumina, y de la fábula, que ve más lejos que nosotros, y así entender por fin lo sucedido durante esa década: entender los hechos públicos y visibles, por supuesto, la legiones de imágenes y relatos que nos aguardaban en las crónicas y la historiografía y los laberintos memoriosos de Internet, pero también entender los hechos visibles y privados, que no están contenidos en ninguna parte porque ni el mejor de los historiadores, ni el mejor de los periodistas, puede contar lo que ocurre en el alma del otro. (188)

Como se habrá observado, vuelve a tener vigencia la doble naturaleza del escritor periodista que indaga y recoge datos mientras los transforma por medio de la imaginación, para que ésta pueda alcanzar los recodos de la memoria y también los vacíos de la historia que sólo pueden ser llenados por la ficción. Además, en el Vásquez de *La forma de las ruinas* el recurso a la ficción es mucho más extenso que el de Gabriel Santoro, ya que buena parte de la novela relata los momentos históricos principales —los asesinatos de Gaitán y Uribe Uribe, la investigación de Marco Tulio Anzola y la vida de César Carballo— por medio de un narrador omnisciente. Y si bien el novelista, antes de reconstruir la historia del padre de Carballo tal como él se la contó, declare que su “tarea

era la de un notario” y su intención era la de “no malversarla”, la simple afirmación de que haya “corregido las pocas instancias en que la memoria prodigiosa de Carballo falla o se confunde” (149) nos proporciona la evidencia de que la ficción vuelve otra vez a ser indispensable.

Otra circunstancia significativa a este respecto es la centralidad de las memorias de García Márquez, cuyo libro *Vivir para contarla* introduce un elemento biográfico añadido al perfil de Vásquez —en el libro aparece el tío del autor real, José María Villareal (García Márquez, 2002: 352)— y constituye el apoyo principal a las teorías de Carballo y Benavides:

Cincuenta años después, mi memoria sigue fija en la imagen del hombre que parecía instigar al gentío frente a la farmacia, y no lo he encontrado en ninguno de los incontables testimonios que he leído sobre aquel día. Lo había visto muy de cerca, con un vestido de gran clase, una piel de alabastro y un control milimétrico de sus actos. Tanto me llamó la atención que seguí pendiente de él hasta que lo recogieron en un automóvil demasiado nuevo tan pronto como se llevaron el cadáver del asesino, y desde entonces pareció borrado de la memoria histórica. Incluso de la mía, hasta muchos años después, en mis tiempos de periodista, cuando me asaltó la ocurrencia de que aquel hombre había logrado que mataran a un falso asesino para proteger la identidad del verdadero (García Márquez, 2002: 338-339)

Por un lado, el texto de García Márquez avala la posibilidad de que Juan Roa Sierra fuese el ejecutor material del crimen y que el ensañamiento de la muchedumbre hubiese sido provocado a sabiendas para eliminarlo, pero aún más importante es que la fuente de las reconstrucciones históricas planteadas en la novela no proceden de una documentación periodística o historiográfica, sino de la mano de otro novelista que trata de cumplir la función de salvar del olvido la memoria histórica de Colombia.

Tanto en *Historia de Mayta* como en las dos novelas de Juan Gabriel Vásquez, el empleo del novelista-narrador es un recurso técnico y estructural indispensable para sus fines. Así, el novelista queda retratado como el principal testigo y también hacedor de la Historia, ya que ésta sólo existe verdaderamente mientras exista alguien que la cuente. Además, este recurso les permite a ambos autores representar los mecanismos que la

literatura pone en marcha para enfrentarse a la complejidad del mundo real sin ocultar la distancia que hay entre la realidad y la ficción, sino, por el contrario, exhibiéndola.

7.2.2. Las demás voces de la Historia: de la memoria pública a la privada y viceversa

En la novela *Historia de Mayta*, una de las primeras personas entrevistadas por el narrador le pregunta: “¿Y por qué sobre él? [...] ¿Por qué Mayta?” (20). Esta pregunta, aparentemente banal, se queda sin respuesta en las reflexiones del narrador:

En efecto ¿por qué? ¿Porque su caso fue el primero de una serie que marcaría una época? ¿Porque fue el más absurdo? ¿Porque fue el más trágico? ¿Porque, en su absurdidad y tragedia, fue premonitorio? ¿O, simplemente, porque su persona y su historia tienen para mí algo invenciblemente conmovedor, algo que, por encima de sus implicaciones políticas y morales, es como una radiografía de la infelicidad peruana? (21)

En otra conversación, se repite una situación parecida y su interlocutor, el “doctor” Moisés Barbi Leyva, sugiere que el interés del novelista se deba a que el gesto subversivo de Mayta, por insignificante que parezca, adelantó la Revolución Cubana²¹² y unas décadas de luchas de izquierdas. Una vez más, el narrador no sabe qué contestar y vuelve a vacilar, buscando la razón de su interés entre la Historia y el individuo:

Tal vez tiene razón, tal vez sea por el carácter precursor de aquella aventura. Es verdad, ella inauguró una época en el Perú, algo que ni Mayta ni Vallejos pudieron adivinar en ese momento. Pero también es posible que todo ese contexto histórico no tenga otra importancia que la de un decorado y que el elemento oscuramente sugestivo en ella, para mí sean los ingredientes de truculencia, marginalidad, rebeldía, delirio, exceso, que confluyen en aquel episodio que protagonizó mi condiscípulo salesiano. (53)

La imposibilidad de contestar a esta pregunta, que siempre retorna y que hasta el propio Mayta vuelve a plantearle —“Por qué se le ocurrió” (320)—, acaso es la mejor evidencia del nivel de compenetración mutua que tienen la historia pública y la privada en la concepción literaria de Vargas Llosa, firme partidario de la idea de Balzac según la

²¹² En la novela, “Vargas Llosa decide retrotraer la fecha del conato a 1958 para que anteceda a la Revolución cubana, elimina a Condori y Mayta sobrevive a la represión” (Kristal, 2018: 307).

cual la novela es la historia privada de las naciones. En el libro *Historia de Mayta*, el escritor peruano altera tanto la historia como la biografía ficticia de Mayta, pero aun así lo que busca es una verdad que se le escapa: una verdad tan individual como colectiva.

El fanatismo de Mayta se traduce en su propia condena y derrota social, pero a la vez que se condena a sí mismo, prefigura con su acción lo que llegará a ser una lucha subversiva sangrienta y dramática que se extenderá por el país entero. Vargas Llosa crea en el presente narrativo de la novela un paisaje convulsionado por la violencia de los atentados y de una guerra interna casi apocalíptica: “En esta Lima marginal antes había sobre todo pobreza. Ahora hay, también, sangre y terror” (61)²¹³. Afirmaciones como esta tienden un puente entre el presente narrativo y el pasado de los hechos recordados por los testigos y recreados por el novelista. Por esta razón, la memoria cobra un sentido esencial en la tarea del escritor, puesto que recordar y entender el pasado significa entender el presente.

Así que el papel del novelista es imaginar, pero es también el de salvar la memoria colectiva del olvido para comprender la actualidad. Esto queda retratado de manera definitiva en la escena final de la novela, cuando el narrador se percata de saber muchas más cosas sobre la historia de Mayta de las que se recuerda y sabe el propio Mayta:

Debo rectificarlo a cada paso. Me asombra, porque, todo este año, obsesionado con el tema, suponía ingenuamente que el protagonista también lo estaba y que su memoria seguía escarbando en lo ocurrido en aquellas horas, un cuarto de siglo atrás. ¿Por qué hubiera sido así? Aquello fue para Mayta un episodio en una vida en la que, antes y después, hubo muchos otros, tanto o acaso más graves. Es normal que éstos desplazaran o empobrecieran a aquél. (329-330)

Vásquez considera este momento como la gran revelación de la novela: “Una de las grandes revelaciones de la conversación es ésta: el incidente que ha obsesionado a

²¹³ La historia peruana habría de demostrar que esta frase no se ceñía al mundo ficticio, sino que se convertiría en algo real justo en los años siguientes a la publicación del libro.

Vargas Llosa, que le ha quitado el sueño durante un año [...], para Mayta es apenas uno entre muchos, y desde luego no el más importante” (2018: 113).

Todo ello conforma la misma concepción que tiene Vásquez de la relación entre el novelista y la Historia, y de cómo ésta debe ser reconstruida a través de la ficción y de la perspectiva única del individuo. Gabriel Santoro, al comienzo de *Los informantes*, subestima esta relación y no entiende la reacción del padre en contra de su libro porque su escritura hiere únicamente a las personas que leen entre sus frases la huella de la propia experiencia íntima. Así, por ejemplo, ocurre con respecto al prólogo del libro-reportaje de Gabriel, en donde refiere las palabras de Sara sobre lo sucedido después de la redacción de las “listas negras, lo de los hoteles convertidos en encierros de lujo”, que el narrador resume sin tener en cuenta el significado verdadero de sus frases para quien ha vivido esa época: “En el hotel de la familia Guterman pasaron cosas que destruyeron familias, que trastocaron vidas, que arruinaron destinos; pero nada de eso fue visible hasta mucho más tarde, cuando había pasado el tiempo y se comenzaban a notar los destinos arruinados y las vidas trastocadas” (Vásquez, 2016e: 43).

Ni siquiera el ataque frontal de su padre en contra de estas palabras, durante una clase universitaria a la que asiste también el hijo, es suficiente para producir un cambio en la actitud aún indiferente de Gabriel. Por razones obvias, es el profesor Santoro quien intenta disuadir al hijo de investigar en el pasado y, tal vez involuntariamente, le señala el camino hacia una visión que comprenda la intimidad para entender el pasado: “La memoria no es pública, Gabriel. Eso es lo que ni tú ni Sara han entendido. Ustedes han hecho públicas cosas que muchos queríamos olvidadas. Ustedes han recordado cosas que a muchos nos costó mucho tiempo perder de vista” (74). Aquí se vislumbra esa idea de la Historia como una “gigantesca e inefable maquinaria de hechos, casualidades [...], voluntades y oscuros azares que dan forma a nuestra vidas” (Vásquez 2018: 58) y que

Vásquez investiga con sus novelas: aquí, como en *La guerra del fin del mundo* y “en tantas otras novelas de Vargas Llosa —*Conversación en La Catedral*, por ejemplo, o *Historia de Mayta*—, la memoria es incómoda: la memoria es el enemigo” (107)²¹⁴.

Si la memoria es el enemigo, para muchos personajes el olvido se presenta como la solución más obvia para evitar que el pasado sea una herida abierta hasta el presente, aunque finalmente esto resulte falso. Gracias a los esfuerzos de Gabriel y a los conflictos con su padre, Sara Guterman parece recuperar su pasado de manera definitiva a partir de la convicción que el olvido resulta ser algo tan “terrible” como la falta de una identidad propia: “Yo era y tal vez soy todavía esa cosa tan terrible: una memoria que tiene prohibido decir que se acuerda. Tampoco mis hijos me dejan acordarme [...] me he pasado la vida haciéndole caso a la gente que me prohíbe acordarme” (118). Pero la peligrosidad del pasado, y por ende de la memoria, no se comprende hasta que ese pasado mude de lo colectivo a lo individual, tal como ya lo dijo Santoro, a pesar de las intenciones reales que sus palabras ocultaban. De igual manera va formándose esta convicción en la conciencia de Sara, mientras relata a Gabriel la tragedia que derrotó a Konrad Deresser: “El viejo sí, y eso es lo que me importa. El castigo de las listas lo sufrieron miles, como te digo, pero sólo a uno lo vimos caer desde el principio, así, como un avión, como un pato cazado, y ése fue el papá de Enrique. El viejo Konrad” (136).

De la misma manera en que el narrador de Vargas Llosa se da cuenta de haber suplantado la memoria resbaladiza de Mayta y de estar corrigiendo sus recuerdos, el encuentro entre Gabriel y Enrique Deresser termina en la misma “gran revelación”

²¹⁴ Tal vez no sea una casualidad que en ambas novelas de Vásquez aparezca la fórmula más famosa pronunciada de Santiago Zavala, el “ábrete sésamo” de *Conversación en La Catedral*. Así la encontramos en *Los informantes*: “Me reprochó tomarme en broma algo tan terrible como el asesinato de Escobar, que para ella —y tenía razón— marcaba un nuevo *ahora sí se jodió este país* en la larga historias de jodidas, cada vez más graves, o más bajas, o más incomprensibles, o más desesperanzadoras, que habían llenado los últimos años en Colombia, los años de nuestra vida adulta” (279). En cambio, en *La forma de las ruinas*, el doctor Benavides describe la pasión de su padre y Carballo: “Siguieron arreglando el país por las noches, identificando en qué momento Colombia se había jodido” (90).

señalada por Vásquez. A pesar de que Enrique haya tenido la posibilidad de confrontarse con su examigo Santoro en persona, el encuentro no ha sido suficiente para alcanzar una comprensión mutua porque la inmediatez del presente despoja los actos y las palabras de su significado más profundo. Por el contrario, los libros recuperan el contexto y la historia que se habían perdido en el olvido, proporcionando algunas claves para hacer comprensible tanto el pasado como el presente:

Con tu libro entendí muchas cosas, Gabriel, pero hubo una en particular que me chocó primero y luego me ha seguido incomodando. Te voy a decir qué fue lo que entendí: entendí que buscarme, venir a Medellín, venir a verme, tratar de hablar conmigo, todo eso fue para tu papá el gran proyecto de su reconstrucción personal, no sé decirlo de otra manera. Y yo lo eché abajo [...]. La vida va primero y el libro después [...]. Luego resulta que en los libros vemos las cosas importantes. Pero cuando las vemos ya es demasiado tarde, ésa es la vaina, Gabriel, perdóname la franqueza, pero ésa es la vaina con los hijueputas libros. (309)

Aunque a primera vista pueda parecer que el libro *La forma de las ruinas* modifique parcialmente esta concepción de la Historia como producto de una memoria individual e íntima, no es así. Sin duda, los crímenes y los eventos colectivos que se relatan en la novela afectan a los individuos hasta el punto en que muchos personajes, aun en el presente ficticio, serían unos sujetos incomprensibles y anacrónicos si no estuviesen descritos en relación a aquellos hechos colectivos que constituyen sus obsesiones personales: basta pensar en el doctor Benavides y su padre, así como en el mismo Juan Gabriel Vásquez, y también Carlos y César Carballo. Pero de alguna manera es cierta también la afirmación contraria: es decir, la historia colectiva asume relevancia sólo en el momento en que un personaje se apropia de ella y la convierte en algo íntimo.

Aquí también, la memoria es el enemigo, tal como lo expresa Carlos Carballo poniendo en guarda a Vásquez sobre el compromiso moral que conlleva la recuperación del pasado: “No espere pasar por esto y salir como si nada. Aquí nadie sale indemne. Nadie, nadie, ni usted ni nadie” (299). Sin embargo, cuando Carballo dice “esto” se refiere a la indagación de la historia desde la perspectiva del individuo comprometido con ella o

afectado por los hechos del pasado. La evidencia más llamativa de esta correlación se da cuando él y Benavides exponen sus teorías del complot alrededor del atentado del 11 de septiembre de 2001²¹⁵ y el asesinato de John Fitzgerald Kennedy. A pesar de la importancia que tuvieron en el curso de la historia, estos acontecimientos, en la novela y en la vida de sus personajes, no se convierten en ningún “enemigo”. Su límite es precisamente la falta de un relato que los cuente y una perspectiva individual que los transforme en algo aún vivo y “terrible”. De hecho, el propio Benavides confiesa a Vásquez que la investigación de su padre y del discípulo Carlos Carballo sobre el asesinato de Kennedy representaban un pasatiempo²¹⁶ para ambos, y el único sentido que sus especulaciones podían alcanzar en el caso del magnicidio del presidente estadounidense dependía de su relación con otro magnicidio, el de Gaitán: “El caso Kennedy le interesa en la medida en que ilumina lo de Gaitán” (108).

Se hubiera podido decir lo mismo con respecto al asesinato de Rafael Uribe Uribe, pero en este caso interviene la imaginación que convierte las informaciones sobre el magnicidio²¹⁷ y el libro *¿Quiénes son?* (1917) en el cuento ficticio de la investigación llevada a cabo por el autor de este relato judicial: Marco Tulio Anzola. La relación que se instaura entre los dos acontecimientos históricos —el asesinato de Uribe Uribe y el de Gaitán— crea uno de los muchos espejismos de la novela, por el que los dos homicidios son en realidad el mismo crimen y Anzola se prefigura como el doble de Carballo²¹⁸:

²¹⁵ “Pero un edificio así no se cae entero, no se cae tan perfectamente. El derrumbe de las torres fue como de propaganda, no me diga que no [...]. No quiere decir nada si uno no quiere verlo” (54).

²¹⁶ “Pero si había algo parecido a un hobby o a un pasatiempo en su vida, era esto: reconstruir crímenes célebres desde el punto de vista de la ciencia forense (91).

²¹⁷ Aquí, como en los casos anteriores, Vásquez explicita el funcionamiento del proceso narrativo: “Empecé a tomar notas, y esas notas están frente a mí ahora, sirviéndome como guías y memorandos para dar a esos documentos la forma de un relato y la ilusión —pero es sólo una ilusión— de un orden y un significado” (263).

²¹⁸ En el juego de espejos creado por Vásquez, Carballo es también un doble de Gaitán: no sólo estudia abogacía y sigue las huellas del maestro de su padre, sino que lleva también este vínculo en su propio nombre, Carlos Eliécer Carballo.

Todo este desorden al que yo he dedicado más tiempo que a mí mismo, comienza ahí, en ese final de 1914, con ese jovencito llamado Anzola: un misterio de la historia, un fantasma que salió de las sombras con el crimen y cinco años después había vuelto a ellas, un hombre que llevaba una vida común y corriente y tal vez feliz, y al que le cae encima una obligación: la de sacar a la luz una conjura [...]. Buscar la verdad no es un pasatiempo, Vásquez, no es algo que uno hace porque esté desocupado. No fue un pasatiempo para Anzola y no lo ha sido para mí. (298)

En cambio, el 9 de abril de 1948 se convierte en una obsesión para Vásquez, precisamente porque en esa fecha se ha determinado la existencia de un individuo que él conoce pero no logra entender: Carlos Carballo. Sin embargo, el interés del narrador por este personaje justifica la escritura de la novela sólo en el momento en que Carballo le cuenta la historia de su padre, muerto por el disparo de un francotirador poco después de haber asistido al asesinato de su ídolo político, Gaitán, y a la venganza de la muchedumbre contra Roa Sierra. Para Carballo, el 9 de abril de 1948 no es una fecha de luto nacional, sino la de una tragedia familiar e íntima: “Es raro pasar por la niñez y luego volverse adulto pensando que lo importante del 9 de abril era la muerte de papá, no la del otro señor que a mí nada me decía” (527). La revelación de su abuelo, que le “repitió varias veces la frase que le había oído a papá: ‘Es como si todo se repitiera’” (534), es el último recuerdo del padre y a la vez su propia herencia. De esa frase había surgido la obsesión de Carlos Carballo, de que a Uribe y Gaitán “los mató la misma gente”, es decir, el mismo sistema que Carballo describe como “un monstruo, un monstruo inmortal, el monstruo de muchas caras y muchos nombres que tantas veces ha matado y matará otra vez, porque aquí nada ha cambiado en siglos de existencia y no va a cambiar jamás, porque este triste país nuestro es como un ratón corriendo en un carrusel” (537).

En este sentido, *La forma de las ruinas* podría leerse como la tentativa del Vásquez-personaje de explicar —y explicarse— el gesto absurdo descrito al comienzo del libro. Cuando en la televisión pasan las imágenes de Carballo, esposado y subiendo a una furgoneta policial después de haber intentado robar el traje que Gaitán llevaba puesto el día de su asesinato, se dice que “alcanzó a poner la mano sobre el hombro del saco azul

medianoche” (14). Desarrollando la narración según una perfecta estructura en anillo, la misma escena se repite en el final de la novela, pero su significado ahora es completamente distinto:

Cuando [el periodista] explicó con detalle que el vigilante del museo lo había detenido en el momento en que Carballo ponía una mano en el hombro del vestido, sólo yo supe que su intención no era robarlo, sino sentir con la palma de su mano el mismo paño que había tocado la mano de su padre aquel día fatal. Las reliquias son también eso, pensé frente al televisor, una manera de comunicarnos con nuestros muertos” (546).

De esta manera, Juan Gabriel Vásquez representa la Historia y la violencia del pasado como una herencia, al igual de la que recibió Carlos Carballo de su padre y, aún antes, de Anzola. Relatar la historia de “ese país cuyo pasado heredarán mis hijas como lo he heredado yo” (547), es acaso la única forma de protegerlas de las “desmesuras” y los “crímenes” que la historia de Colombia deja en herencia a sus ciudadanos, porque, como se ha dicho antes, en el olvido no puede haber reconciliación²¹⁹.

7.2.3. El novelista y la Historia: una relación de desconfianza e incertidumbre

Finalmente, hay que precisar el significado de “entender” la Historia, puesto que la comprensión del pasado siempre es parcial e incierta. La “relación de desconfianza” de los escritores contemporáneos con respecto a la Historia, descrita por Vásquez y mencionada en el párrafo anterior, es otro aspecto que caracteriza estas novelas, incluso *Historia de Mayta*.

En la novela de Vargas Llosa, la mentira caracteriza la tarea del novelista pero está presente también en los testimonios que recoge durante sus entrevistas. El narrador se

²¹⁹ La herencia del pasado y la ficción como instrumento de redención o reconciliación es un tema que atraviesa por entero toda la narrativa de Vásquez a partir de *Los informantes*, y hasta aparece en los relatos de *Canciones para el incendio* (2019): “Y publica el libro, acaso por su propia cuenta, y deja que se pudra en un sótano de una imprenta porque sólo le interesa que el libro exista, porque éste es el único consuelo que tenemos nosotros, los hijos de este país incendiado, condenados como estamos a recordar y averiguar y lamentar, y luego a componer canciones para el incendio” (259).

enfrenta a un problema insoluble, debido a las contradicciones con que se topa al entrevistar a las personas que conocieron a Mayta: “Pero mientras más averiguo tengo la impresión de saber menos lo que de veras sucedió. Porque, con cada nuevo dato, surgen más contradicciones, conjeturas, misterios, incompatibilidades” (158). Ni siquiera el propio Mayta es una fuente fiable, ya que “sus recuerdos son vacilantes, y, a menudo, errados” (329). Como señala Kristal: “Las dificultades de la reconstrucción de la historia de Mayta no se presentan como un caso especial, sino como una ejemplificación de lo que significa la experiencia histórica. Al acabar la novela es imposible determinar las verdaderas motivaciones de Mayta” (2018: 319).

La misma incertidumbre, que impide un conocimiento cabal de la historia privada y pública por igual, está representada por Vásquez en sus novelas. En ambas, además, se asiste a múltiples tentativas por parte de Gabriel Santoro y Vásquez-personaje de llegar a un conocimiento más profundo del pasado a través de relatos sucesivos y diferentes sobre los mismos hechos.

El narrador de *Los informantes* vuelve a relatar la misma época por lo menos en tres modos y momentos distintos: primero escribe el reportaje *Una vida en exilio*, luego publica *Los informantes*, y finalmente aparece una versión final de su investigación que incluye la “Posdata de 1995”. A pesar de esto, alcanzar un conocimiento cabal del pasado sigue siendo imposible, debido a las mentiras, las reticencias e incluso el olvido que distorsionan los testimonios reunidos por Gabriel. El único instrumento capaz de sacar algo o mucho de verdad a partir del “panorama heterogéneo de narraciones históricas y biográficas” (Wehr: 101) que constituye la novela es precisamente la novela misma. Lo que confiere a la ficción este privilegio podría resumirse con la idea vargasllosiana de “la verdad de las mentiras”, cuyo concepto, además, aparece transformado en la novela de Vásquez: “Hasta las mentiras, hasta las más groseras invenciones de una persona con

respecto a sí misma, nos dicen cosas valiosas acerca de ella, y acaso más valiosas que las verdades más honestas. La transparencia es el peor engaño del mundo, solía decir mi padre: uno es las mentiras que dice” (2016e: 196).

Aunque Gabriel haya reunido toda la información y los testimonios que podían aclarar los secretos de su padre, la novela se cierra sin resolverlos, y recurriendo una vez más a la ficción. Así, asistimos a las conjeturas de Enrique y Gabriel, primero, imaginando el momento de la delación de Konrad a las autoridades (332-335), y luego, buscando en el lugar del accidente las evidencias que podrían revelar si de verdad se había tratado de un accidente o si el profesor Santoro se había suicidado por haber fracasado en su intento de reconciliación con su viejo amigo²²⁰.

La repetición del relato de un mismo evento bajo condiciones narrativas diferentes está presente también en *La forma de las ruinas*, en donde el asesinato de Gaitán está contado en varias ocasiones y parece “crecer”, impulsado por la ficción, a cada intento de representarlo. Si en las primeras páginas el homicidio es apenas un apunte historiográfico, la narración —y actuación, en el mismo lugar donde estuvo el edificio Agustín Nieto del que salió Gaitán el 9 de abril de 1948— del profesor Franciso “Pacho” Herrera entrecruza su explicación de lo sucedido con los diálogos que, al parecer, fueron pronunciados ese día; finalmente, la historia de César Carballo incorpora el mismo relato en una dimensión puramente narrativa, recreada por Vásquez a partir de la confesión del hijo de César. A medida que el relato se ficcionaliza y se expande, aumenta la verosimilitud de la escena y sobre todo la empatía que produce en el lector. Pero, por otra parte, esta verosimilitud es el producto de la narración y por tanto la verdad sigue siendo inalcanzable.

Las investigaciones de Benavides —padre e hijo—, Carballo, Anzola y del mismo Vásquez se tambalean continuamente entre la falta de evidencias y la fascinación por las

²²⁰ Esta posibilidad sería respaldada por las palabras que dijo el padre de Gabriel a Enrique: “Me he acordado, Enrique, me he quedado en el infierno que es acordarse” (306).

conjeturas, sin llegar nunca a una verdad que pueda ser definitiva. Todas las suposiciones que se suceden a lo largo de la novela describen ese “motor de la historia” condicionado y alimentado por los sentimientos humanos más cotidianos y egoístas, pero relatan una Historia que era, es y seguirá siendo incompleta. La Historia como enemigo se convierte en un estado de continua incertidumbre, tropezando inevitablemente en las mentiras y los silencios que se heredan del pasado:

Para ese momento ya había perdido la cuenta de las horas que había pasado [...] diciéndome en ocasiones que todo esto era falso, que en mi ciudad no podían haber sucedido estas cosas, y la prueba era que ya nadie sabía de ellas ni hablaba de ellas: que esta denuncia insensata no había sobrevivido. Y luego pensaba: es cierta precisamente porque no ha sobrevivido, porque la historia colombiana ha probado una y mil veces su extraordinaria capacidad para esconder versiones incómodas o para cambiar el lenguaje con el cual se cuentan las cosas, de manera que lo terrible o inhumano acaba convirtiéndose en lo más normal, o deseable, o incluso loable. Y luego volvía a pensar [...]. Y luego ya no sabía qué pensar. (481)

La única verdad histórica que puede afirmarse con relativa certeza al final de la novela es que el discurso oficial de la Historia no refleja fielmente el pasado, tal como el intento de ordenar los hechos según una lógica férrea los modifica y les asigna un sentido que quizás no tengan. En *La forma de las ruinas*, la incertidumbre ya no depende de las mentiras, sino de

dos maneras de ver o contemplar eso que llamamos historia: una es la visión accidental, para la cual la historia es el producto azaroso de una infinita cadena de actos irracionales, contingencias imprevisibles y hechos aleatorios [...]; y la otra es la visión conspirativa, un escenario de sombras y manos invisibles y ojos que espían y voces que susurran en las esquinas, un teatro en el cual todo ocurre por una razón, los accidentes no existen y mucho menos las coincidencias. (537)

En *La forma de las ruinas*, por lo tanto, la desconfianza y la incertidumbre no son el simple resultado de las alteraciones de la memoria, del olvido, de los intereses privados que modifican el relato histórico, sino que es algo más radical e insoluble. Aquí hay una incompatibilidad entre estas dos maneras de contemplar la historia, tal como la hay entre las versiones que cada perspectiva ofrece acerca del pasado, y en ambos casos es una

incompatibilidad insuperable que sólo el novelista puede atreverse a enfrentar, gracias a la posibilidad de sugerir verdades aun cuando todo sea mentira.

8. CLAUDIA SALAZAR JIMÉNEZ

8.1. UNA ESCRITORA COMPROMETIDA DENTRO DE LA *GENERACIÓN POST*

En un artículo publicado por el *El Comercio*, el 31 de agosto de 2015, Fernando Ampuero propuso la definición de “Generación Post” para designar a un grupo de jóvenes escritores peruanos que se han dado a conocer en la segunda década del siglo XXI. Ampuero aclara enseguida que su intención no es apropiarse del “prefijo de origen latino alusivo a una idea o hecho posterior”, sino de utilizar el lema “post” en su acepción más reciente y común que “concierna a textos en redes, foros y bitácoras de Internet” (2015). Aunque la nacionalidad y la residencia física de estos autores siga siendo un elemento importante para entender sus obras, lo que les define es su pertenencia a un lugar virtual y globalizado por definición, puesto que “prácticamente habitan en las redes” y, según el escritor peruano, comparten otras características que podrían resumirse de la siguiente manera:

Estos autores abrevan más que nunca en tradiciones universales diversas, sin que esto melle su identidad. Son escritores que no forman grupo [...]; son jóvenes que rondan los cuarenta años [...]; son prosistas más conservadores que experimentales y, al parecer, aun cuando revelan posiciones progresistas, desdennan los mandatos ideológicos; son rebeldes, pero de hábitos sanos (antes que drogadictos y desafortunados como en otros tiempos, optan por la bohemia hipster, menos pintoresca pero más productiva); son ciudadanos que coquetean con lo políticamente incorrecto, sin exageraciones; son escritores más profesionales: muchos se formaron en talleres literarios (e incluso los dictan); son hijos del mundo globalizado: desde jóvenes vivieron la revolución digital sin sufrir los trastornos de aquellos que les precedieron; son hijos del toque de queda, los apagones y los coches bomba, el telón de fondo de su infancia; son creadores, en muchos casos, de novelas de aprendizaje y autoficción (también llamadas autobiográficas y autorreferenciales, vecinas de la memoria y el diario íntimo).

[...] La Generación Post, de otro lado, reafirma el lamentable fenómeno del centralismo. A pesar de que vivimos hoy en un mundo globalizado (donde las redes sociales abren

muchas puertas), y a pesar del auge de las editoriales independientes y de una clara reactivación de las revistas literarias, la literatura andina está muy de capa caída [...]. La nueva hornada Post, diría yo, camina tras la estela de Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique, escritores urbanos.

Entre los autores que Ampuero incluye en su mapa de la nueva narrativa peruana, Claudia Salazar Jiménez queda retratada, junto a Diego Trelles Paz, como una de la más politizadas de este grupo. Esta característica de Claudia Salazar define tanto su narrativa como la postura crítica que la escritora asume en sus intervenciones académicas y declaraciones públicas, en las que muestra una mirada atenta a los fenómenos sociales y en especial a la temática feminista. Lo cual se debe ante todo a la situación política y social que conoció durante los años transcurridos en el Perú, de manera conforme con lo que Ampuero comenta alrededor de la infancia de los representantes de la Generación Post. A pesar de residir en Nueva York desde 2004 —donde se doctoró en Literatura latinoamericana por la Universidad de Nueva York y ejerce actualmente de profesora en el Sarah Lawrence College—, la formación de Claudia Salazar está marcada por el recuerdo de la violencia desatada por el conflicto interno peruano: “De mis 6 a los 16 años fue cuando esto ocurrió. Hoy, hay quien dice que en Lima no se sabía lo que pasaba, pero ¡sabíamos! Había paros armados y atentados en cualquier parte [...]. Me acuerdo sobre todo del miedo” (2014d). A la violencia del conflicto hay que sumar una violencia endémica que según la escritora aún no ha dejado de aquejar el país y que también está relacionada con la mentalidad conservadora de su sociedad, así lo señalaba en una entrevista de 2017:

Perú sigue siendo, como siempre fue, el último bastión de la colonia. Fue el último país de Sudamérica en dejar de ser colonia española y hoy sigue siendo un país de mentalidad muy muy colonial, y va a tomar todavía años. Y cuando hablo de mentalidad colonial, me refiero a esa manera jerarquizada de entender la sociedad, de mantener los privilegios de una élite. A pesar de que hay una línea progresista muy fuerte, la reacción conservadora está siendo muy violenta. (2017)

Dentro de este fresco del país trazado por la escritora, surge el imperativo de denunciar la violencia machista, ya que “Perú es el país que tiene el segundo lugar en violaciones a nivel mundial, sobre todo a mujeres menores de dieciocho años [...].Y ni hablar de la violencia de género” (2017).

De tal manera, la crítica social y el activismo feminista de Claudia Salazar colocan a la autora en una posición singular respecto a la despolitización de otros escritores de su generación, y aunque sea impreciso recurrir a la categoría del “escritor comprometido”, muchas veces invocado a la hora de retratar a los novelistas del *boom*, quizás no sea tan descabellado señalar por lo menos una cercanía entre la actitud de Salazar y la función política que caracterizaba el papel del novelista en la década de los 60. Esta reflexión proporciona un primer punto de contacto y a la vez de desencuentro entre Claudia Salazar y Mario Vargas Llosa: si por un lado ambos creen en la responsabilidad del artista frente a la sociedad y la afirmación de una literatura capaz de dar voz a las injusticias, por el otro lado surge un primer motivo de tensión debido a las críticas que recibió el novelista desde varios sectores del feminismo latinoamericano²²¹. Interrogada sobre el asunto durante una entrevista, Salazar Jiménez rechaza las conclusiones del novelista arequipeño

²²¹ En varias ocasiones Vargas Llosa ha sido acusado de divulgar opiniones machistas. Esto ocurrió con la publicación del artículo “Nuevas inquisiciones” –publicado por *El País* el 18 de marzo de 2018–, en el que Vargas Llosa entre otras cosas afirmaba: “Ahora, el más resuelto enemigo de la literatura, que pretende descontaminarla de machismo, prejuicios múltiples e inmoralidades, es el feminismo. No todas las feministas, desde luego, pero sí las más radicales” (2018). En 2019, el debate se reavivó a raíz de la carta “Contra el machismo literario”, firmada por un centenar de artistas que manifestaban su indignación contra la Cátedra Vargas Llosa por la escasa presencia de mujeres entre los invitados y finalistas del premio que lleva su nombre: “Es inadmisibles que en el siglo XXI, en plena ola de reivindicaciones por la igualdad, se organice sin perspectiva de género un evento como la Bienal de Novela Mario Vargas Llosa” (Corona). Entre los firmantes de la carta aparece el nombre de Claudia Salazar Jiménez, y en las redes también Jeremías Gamboa y Mariana de Althaus apoyaron la iniciativa: como consecuencia, Mariana de Althaus tuvo que anular la representación de su obra teatral *La literatura es fuego*, ya que Vargas Llosa finalmente se negó a participar en el evento. La respuesta a las críticas fue publicada por el escritor peruano en su artículo “Nuevas inquisiciones (II)” –publicado el 16 de junio de 2019–. Además, una controversia parecida se encuentra en las opiniones de Claudia Salazar sobre el libro *La llamada de la tribu*. Si bien la escritora “confiesa sentir empatía con postulados del novelista arequipeño como la libertad irrestricta para la creación artística, la raigambre democrática de la doctrina liberal y el rechazo de Vargas Llosa a los nacionalismos”, no puede decir lo mismo acerca de los pensadores liberales escogidos por el autor: “Ya que no menciona ninguna escritora dentro de su genealogía intelectual, le propondría a Vargas Llosa que se acerque al pensamiento feminista y explore a las autoras Teresa de Lauretis, Judith Butler, Gloria Anzaldúa, que proponen otras tribus y quizá así inicie su tercer viraje intelectual hacia el feminismo” (Carlín).

y, si bien comparta el rechazo a la censura “revisionista”²²², no vacila en distanciarse de Vargas Llosa:

El feminismo es una potente arma de reflexión y creación, así que no veo a ningún enemigo de la literatura. El peligro es para el patriarcado, y sobre todo si eres un hombre blanco con todos los privilegios del mundo frente a un movimiento que dice que las mujeres deben ser consideradas seres humanos. El feminismo asusta porque va a implicar muchos cambios. (2020)

Sin entrar en la disputa ocasionada por aquellas circunstancias, hay que señalar como la voluntad por parte de Salazar Jiménez de renovar un sistema reaccionario y la posición de Vargas Llosa dentro de la literatura peruana entran en conflicto, inevitablemente, si la misma voluntad de subvertir el orden establecido se dirige al mercado y al sistema editorial de Perú. Es decir, la influencia ejercida por Vargas Llosa, no sólo como modelo narrativo de muchas novelas posteriores, sino también como patrocinador de una literatura acorde a sus ideales estéticos, lo convierte en el representante principal de ese mismo sistema que Claudia Salazar critica por su excesivo conservadurismo.

A raíz de esto, queda claro por qué la intención de Claudia Salazar de “incluir otras voces que no han sido tomadas en cuenta dentro de los discursos oficiales” (2015: 74) y darles voz a través de un lenguaje que “no es masivo, ni general, sino que apuesta mucho por lo literario” (2017), debería motivar a la autora a rechazar en su obra toda herencia de Vargas Llosa. Por esta razón, si quedara demostrada la presencia de técnicas vargasllosianas en la novela *La sangre de la aurora*, no se podría hablar de una deuda o de un intento de recuperación de un modelo narrativo específico, como en el caso de las

²²² En relación con la crítica de Vargas Llosa al “‘decálogo feminista’ de sindicalistas que pide eliminar en las clases escolares a autores tan rabiosamente machistas como Pablo Neruda, Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte” (2018), Salazar Jiménez opina lo mismo: “Sería absurdo el revisionismo histórico. Es importante considerar toda obra literaria desde su contexto histórico. Censurar o borrar me parece peligroso. Es borrar el proceso humano, incluso la lucha feminista. La censura es riesgosa en cuanto considera a la gente de mentalidad infantil. La censura infantiliza a quien pretende proteger. Por ello, la educación es muy importante” (2020)

obras anteriormente analizadas, sino que, a mi parecer, estaremos ante una “herencia indeseada”. Lo cual significa comprobar una influencia inconsciente, más arraigada en la experiencia juvenil de Claudia Salazar y en su formación como lectora, antes que considerarla una etapa de su formación como escritora. No hay que olvidar la distancia generacional que separa a los dos —la autora nació en 1976—, debido a la cual Vargas Llosa ya no es un simple referente contemporáneo por Salazar Jiménez, sino un autor que ya aparecía en sus programas de estudios, posiblemente en el colegio y seguramente en la Universidad.

Sin embargo, hay otro matiz de esta comparación que es importante destacar y que está relacionado a un concepto mencionado anteriormente, es decir, ese debatirse de los escritores más jóvenes “entre la admiración, la inspiración que [Vargas Llosa] es para nuestra generación y el mirar lo que está haciendo ahora”. Esta reacción contradictoria insinuada por Salazar Jiménez quizá sea la clave para entender las razones de la autora y su posición frente al novelista peruano. Mejor que en sus declaraciones, este aspecto queda retratado en un cuento de Claudia Salazar, “Un paraíso perdido”, y sobre el que merece la pena detenerse.

El cuento aparece en la antología *Mario y los escritores. 27 relatos sobre el universo vargasllosiano*, compilada por José Donayre y constituida por veintisiete historias —relatos y comics—, cada una relacionada con una obra de Vargas Llosa. El texto de Claudia Salazar dialoga con *El paraíso en la otra esquina* y pese a su brevedad está dividido en cuatro fragmentos. El primero se presenta como un monólogo del narrador alrededor del hallazgo de un poema en la biblioteca de “alguien que casi no conoces” (2019b: 133), lo cual supone una intrusión en algo tan íntimo como “espíar” a los personajes de una novela: “Siento que algo estoy abriendo ahí, como si la estuviera espíando, como voy a espíar a unos personajes novelescos en las líneas siguientes” (134).

La voz del narrador crea la ilusión de que sea la conciencia del propio Vargas Llosa quien está hablando, primero consigo mismo, mirándose las manos “un poco más secas” y aguantando la tentación de “salir a vivir” en vez de resistir y “seguir escribiendo” (133), y luego con sus personajes. El “escribano de manos reseca” se dirige directamente a Flora Tristán, “Florita”, despojándose de su autoridad, de su traje de narrador deicida y omnisciente, para dialogar con ella, activando a la vez en la conciencia del lector una serie de referencias metatextuales tanto a la teoría crítica como a las tendencias narrativas de Vargas Llosa:

Es momento de hablarte, Florita. De asumir mi posición de narrador en segunda persona, como una voz de tu conciencia, como una voz de autoridad. Una posición que hace más evidente nuestra distancia. No uso tu propia voz, así que esquivo esa impostada intimidad de la primera persona. Ni tampoco me creo un dios omnisciente como ese narrador del mismo nombre. Te hablo, aunque no me respondas. (134)

La imposibilidad de recibir alguna respuesta de Flora Tristán desencadena un juego de espejos entre la ironía y la crítica, ya que cada pregunta del narrador, que ahora parece desconocer por completo lo más íntimo de su personaje, se tuerce en su contra. Acorde a la teoría de la escritura como rebelión, como compensación ante las carencias de la realidad, el narrador indaga las razones por las que Flora emprendió su lucha obrera y feminista: “¿Cuánto te dolió realmente ser excluida de esa familia aristocrática? ¿Echabas en falta de algo de eso? ¿Del dinero? ¿Habrías sido una de las madres del movimiento feminista y obrero si te hubieran dado la herencia que te correspondía?” (135).

Si el “diálogo” con Flora se enfoca en el origen de la utopía individual, el que mantiene con su nieto, “Paul, Koke Gauguin”, mira con inquietud hacia el futuro por medio de una pregunta repetida: “¿Y si no pintaras más? [...] Pero, ¿y si nunca más el pincel y el lienzo?” (136).

Después de incluir el texto del poema mencionado al comienzo del relato, en el que leemos los versos de Denise Levertov sobre una historia incompleta —“Marta

remains forever / a story without an ending, / broken off in the telling” (136)—, el hábil manejo de la segunda persona gramatical y la insistencia de las preguntas escarbando en la conciencia de los personaje y del narrador, explicita su origen en un doble juego intertextual y metaficcional a la vez: la voz del narrador es en realidad el retorno de la conciencia de Zavalita que vuelve a indagar en la subjetividad del autor ahora que no sólo ha realizado sus sueños, sino que ha llegado a ser una celebridad. Así, el final del relato por un lado recupera la acostumbrada identificación del personaje Santiago Zavala con el escritor Vargas Llosa para insinuar irónicamente un desvío —otro más— inesperado en la historia de Zavalita; y por otro, da voz a ese sentimiento de las nuevas generaciones, debatidas entre la admiración y la decepción, que nace, según Claudia Salazar, de una incongruencia entre el espíritu innovador y rebelde del joven “Zavalita” y la figura pública del ya premio Nobel. Por esta razón, el epílogo del relato y el silencio final del narrador no dan lugar a un retrato inacabado, sino forzosamente incompleto:

Hablo como un señorón, como esa voz que te zumba en la conciencia, como la que te preguntó alguna vez, Zavalita, ¿en qué momento se había jodido el Perú?

Tanto tiempo ha pasado, Zavalita, décadas van y han sido. ¿En qué te has convertido ahora, Zavalita? ¿Eres ya lo que habías soñado de ti mismo? ¿Eres auténtico? Así como decía la magnífica Agrado de Almodóvar. Pero yo soy solamente una voz que narra y te pregunta cosas para fastidiarte (o quizás hago preguntas para seguir existiendo).

No es muy difícil saber de ti, Zavalita, ahora sales continuamente en los periódicos. Desde hace décadas, en realidad. Siempre aparecías en los periódicos serios. Te convertiste en un escritor y en un intelectual famoso, Zavalita. Removiste el canon literario peruano con tus novelas. Lo lograste, ¿verdad? ¿Quién te lo va a negar? Querías dedicar tu vida a escribir y lo conseguiste.

El tiempo pasa (y lo consigno aquí aunque suene a cliché). Florita y Paul han sido imparables con su vocación, Zavalita. Como tú, que sigues escribiendo y sigues apareciendo en periódicos y ahora hasta en revistas de moda. Las de moda, Zavalita, quién diría. No te lanzaré la pregunta retórica que todos los lectores esperan. Simplemente leo ese poema que encontré escrito a máquina, que habla de una mujer que será siempre una historia sin final. Y cierro este texto, junto con mi voz. La dicha de la incompletud. (136-137)

Este texto pone en evidencia la controvertida herencia de Vargas Llosa en el Perú de hoy en día: a la vez que Claudia Salazar rinde homenaje a uno de los libros que según ella son imprescindibles para entender el Perú —*Conversación en La Catedral*—, se

distancia con firmeza de su autor en la actualidad. En su artículo sobre la Generación Post, Fernando Ampuero señalaba la siguiente característica de los autores allí mencionados:

El matiz que marca la diferencia con escritores de las generaciones anteriores es que no dan indicios de ánimo parricida. O no les interesa, o quizá sean relajados a ese respecto y, dado que buena parte de ellos opta por el realismo —que es la corriente que durante décadas nos ha identificado—, se limitan a aprovechar un legado común. (Ampuero, 2015)

La existencia de este relato podría demostrar por sí misma la singularidad del caso de Vargas Llosa en el Perú, ya que “Un paraíso perdido” se presenta como una excepción dentro de la obra de Salazar Jiménez. En cambio, su escritura politizada y enfocada en encontrar nuevas miradas para describir la realidad caracteriza la mayor parte de su obra narrativa y ensayística también.

Las antologías *Voces para Lilith* (2011) y *Pachakuti feminista* (2020) dan muestras de ello. Según lo que afirma Claudia Salazar en la introducción de *Voces para Lilith*: “Nuestra antología es la primera que reúne diversas voces de escritoras sudamericanas contemporáneas que elaboran textos sobre la temática lésbica, tanto en poesía como en narrativa” (Salazar Jiménez, y Ghezzi: 11). Y como sugerido por el título, en el que Lilith “representa la mujer rebelde que ha sido invisibilizada en la tradición” (31), el proyecto de las editoras, Melissa Ghezzi y Claudia Salazar, tiene una finalidad tanto literaria como política. Según ellas, reivindicar la literatura de temática lésbica no significa sólo dar voz a una zona literaria casi inexplorada hasta ahora en varios países de Latinoamérica, sino también crear un primer quiebre en el conservadorismo y el machismo de la sociedad, dentro “de las complejas y estrechas relaciones que se dan entre lo político y las representaciones culturales de las subjetividades marginadas” (13). El desafío social y político de esta antología no es menos importante que su originalidad en

el panorama cultural sudamericano, más bien motiva la operación llevada a cabo por las compiladoras que rescatan el poder reformador del lenguaje:

El lenguaje y la escritura permiten la creación de expresiones que retan el paradigma falogocentrista y construyen una alternativa frente a los discursos patriarcales que organizan poderes, discursos, afectividades y cuerpos [...]. Estas representaciones disidentes nos muestran cuerpos descolonizados de la sexualidad falocéntrica y es en ello que radica su carácter más provocador. (16-17)

Asimismo, la reciente publicación de la antología *Pachakuti feminista*, que incluye a diecisiete escritoras peruanas, conlleva una motivación política muy parecida, como señala Salazar Jiménez: “La idea del nombre del libro es poner patas arribas al patriarcado” (2020). Sin embargo, antes de la publicación de esta antología, Claudia Salazar recopiló otra más, *Escribir en Nueva York* (2014), cuya temática introduce un elemento esencial de su narrativa: la vida del migrante, con sus variados matices y las problemáticas relacionadas con esta condición. Recordando su llegada a Nueva York en 2004, la editora se definió como una “inmigrante total” (2014e) y ése es probablemente el punto de partida de su investigación en la narrativa hispanoamericana relacionada con la metrópoli estadounidense²²³, a la vez que constituye el verdadero elemento común que une a los autores recopilados:

La experiencia migratoria atraviesa a todos estos escritores, los recién llegados, algunos que vuelven año tras año, otros ya establecidos, y aquellos que ya la dejaron por tiempo indefinido. Escritores migrantes, que cuestionan las identidades estabilizadas, atravesados por esta vivencia nómada, o que ya han hecho del nomadismo algo intrínseco. (Salazar Jiménez 2014b: 12)

Además, la ciudad de Nueva York se presenta como una urbe en continua transformación, por tanto muy diferente a la Lima de la “hora cero” que aún sigue asomándose en la escritura de varios autores peruanos. La “ciudad mutante, ciudad

²²³ Claudia Salazar describe de la siguiente forma el resultado final de su recopilación: “Hay textos que hacen un mapeo sobre cómo fue el desarrollo de la movida literaria hispanoamericana en la ciudad (desde fines de los ochenta hasta la actualidad). Otro grupo entendió la propuesta como un escribir sobre la imagen del espacio urbano. Y un grupo más pequeño mandó ficciones relacionadas con la ciudad” (2014e).

nómada” (10) que es Nueva York, y que está representada como “un puerto-puente-plataforma cosmopolita, lugar agitado de llegadas y partidas, más que un centro o capital” (9), se contrapone a la patria y a los lugares de la memoria. Por esta razón, en la conciencia de la autora, y sobre todo en la de sus personajes, Nueva York se parece más a un destino que a una residencia, una meta que se puede alcanzar y habitar sólo enfrentando y superando el legado del propio país de origen, cuyos traumas siguen vivos en la memoria. Este mismo concepto se refleja en el título escogido para la recopilación de sus propios relatos, *Coordenadas temporales* (2016), que alude a “cómo las geografías marcan nuestras experiencias y estas a su vez están marcadas por el tiempo. En esa conjunción de lo geográfico y lo temporal surge lo afectivo, y también la violencia” (2016c).

El perfil de la autora trazado en las páginas anteriores debería ofrecer los elementos necesarios para adentrarse en su obra, que, si bien cuenta con pocos títulos, ha sido traducida y publicada en Estados Unidos debido a la originalidad de su propuesta. Como ha señalado Mónica Cárdenas Moreno, gracias a la publicación de *La sangre de la aurora* Claudia Salazar pertenece a aquel grupo de autores contemporáneos que con sus novelas

se insertan en el canon de la literatura contemporánea de una manera sui géneris. Sin ser novelas marginales, no forman parte del circuito editorial internacional (no han sido publicadas por grandes editoriales); sin embargo, han logrado reconocimiento dentro y fuera del país sobre todo dentro del ámbito universitario quizá porque sus autores, en tanto profesores universitarios, se mantienen activos dentro de este circuito. (Cárdenas Moreno: 17-18)

Si bien el reconocimiento de Claudia Salazar se debe sobre todo a la repercusión que ha tenido *La sangre de la aurora*, recientemente reeditada en España por la editorial Malas Tierras, Claudia Salazar es también autora de una novela histórica juvenil, *1814: año de la independencia* (2016), y de varios cuentos y microrrelatos, publicados originalmente en distintas revistas y luego recogidos en el libro *Coordenadas temporales*. Si algo relaciona estos proyectos, es seguramente la búsqueda de una mirada no

convencional hacia la historia y la realidad cotidiana que en sus textos siempre brota de la marginalidad con respecto a los discursos hegemónicos. Hasta en su libro histórico dirigido a un público de lectores jóvenes, ya en el título se percibe este inconformismo: aunque José de San Martín proclamó la independencia del Estado peruano en Lima en 1821, Claudia Salazar propone otras coordenadas temporales y espaciales fijando su atención en la revolución estallada en Cusco en 1814 y orquestada por los hermanos José, Vicente y Mariano Angulo. En el prefacio de la novela, la autora explica la razón de su decisión y lo que habría podido cambiar en la historia de Perú si esta cronología revisada no hubiese sido sólo una ficción literaria:

El título de esta novela no es un error. En el año 1814 se llevó a cabo la gran rebelión del sur peruano, que abarcó el Cusco Arequipa, Huamanga y Puno. De todas las rebeliones que se dieron durante esos años, fue la primera que proclamó la independencia del Perú y puso en jaque a las fuerzas virreinales. A pesar de su gran importancia, parece que hoy ha quedado casi en el olvido [...].

Jorge Basadre, uno de los más importantes historiadores peruanos, dijo en su libro *El azar en la historia* que si esta rebelión hubiese vencido, habría surgido un Perú con una fuerte base mestiza, indígena, criolla y provinciana. (Salazar Jiménez, 2016a: 5-6)

La misma actitud de la autora en busca de una mirada alternativa y que quiere relatar lo que ha caído en el olvido, o simplemente que jamás se ha contado, hasta se convierte en el objeto de la narración, como ocurre en el microrrelato “Los otros 200”. El texto empieza informando que, junto a la narradora, “hay otros doscientos escribiendo sobre la habitación 201” (2016b: 55), es decir sobre el tema de la antología en que compareció el relato —*Habitación 201: Lado B* (2014)—, pero también el lugar misterioso en donde todos los autores acaban amontonados “uno sobre otro” (55) escribiendo sobre los mismos temas. La narradora duda en avisar a los demás porque “nadie te creerá” y se burla de la premisa del texto: “Mejor no. Escribirás sobre la habitación 202. Eso. La de al lado. La que nadie ve” (55).

El gusto por la experimentación en probar nuevas formas narrativas y la convicción de que “los escritores debemos escapar de la estandarización” (2016d)

caracterizan el marco estilístico diverso y plural que se delinea a lo largo del libro. Entre los doce textos que lo componen, se encuentran piezas tan diferentes como el cuento fantástico “En paz” con su humor negro, la “Carta a Salvador” supuestamente escrita por Frank Kafka, el cuento de ciencia ficción “Cyber-proletaria” y los microrrelatos “El ballet” y “El juego de las sábanas”. En este último, Claudia Salazar traza en pocas líneas una síntesis del erotismo lésbico convirtiendo los movimientos de ambos cuerpos en una especie de pelea entre suplicas y deseo, mientras que en “El ballet” las expectativas de una madre y sus sacrificios para que su hija pueda “llegar a ser la nueva Misty Copeland” (21) naufragan en el silencio de la niña y en su total desinterés por el ballet. Este mismo tema de la rebeldía aparece en “Cyber-proletaria”, aunque, siendo la protagonista una máquina dotada de cuerpo humano y autoconsciente, su rebelión se concreta primero contra su creador, matándolo, y luego en contra de la humanidad entera, por medio de la eugenesia. Para salvar al planeta, la “gran proletaria” funda un centro corporativo de fertilidad y reproducción, cuyos éxitos coinciden con la esperanza de un futuro por la Tierra y la pérdida de la libertad por la humanidad:

En el proceso de la fertilización e incubación, algunas ligeras modificaciones a nivel genético y bioquímico me permite alterar la configuración hormonal. Mi objetivo es crear seres humanos que tengan los impulsos sexuales y reproductivos reducidos al mínimo. Anularlos, de ser posible. Nunca más la reproducción humana fuera de *Procrear Inc.* (98)

Sin embargo, tanto en el libro *Coordenadas temporales* como en su novela *La sangre de la aurora*, la violencia es el objeto principal de la escritura, junto al segundo tema anteriormente mencionado, la migración. En relación con la violencia hay que matizar las distintas manifestaciones que esta asume en los relatos: puede ser causada por el conflicto interno, como en “El grito”; denunciar violaciones, maltratos y acosos machistas, como ocurre en “Pantalla en blanco” y “Cercada”; volverse un oficio a sueldo de empresarios y políticos, como el descrito en “La pollería”; o incluso en “Aquellas

olas”, puede encarnarse en el cuerpo mutilado de un padre, fallecido por la incompetencia de quienes habrían debido salvarlo.

Entre los relatos de *Coordenadas temporales*, “El grito” es sin duda el que más puntos de contacto tiene con la novela *La sangre de la aurora*: en este cuento Claudia Salazar vuelve a representar el trauma del conflicto en la memoria de una mujer emigrada con su pareja a los Estados Unidos después de haber cumplido con su misión de agente de las Fuerzas Armadas infiltrada en los grupos subversivos de Sendero Luminoso. Una acción tan simple como salir a comprar el pan se convierte aquí en un recorrido angustiante en la memoria, entre el recuerdo del bautizo de fuego y las visiones incontrolables de ejecuciones pasadas y muertos durante el conflicto, hasta sugerir la posibilidad aterradora de que el olvido sea una ilusión: “Él respira profundamente y se acerca a la bolsa con cierto temor. La abre y ve que casi todos los panes están magullados [...]. Deseó con toda su alma que esta vez fuera diferente, pero no. El tiempo no puede hacer nada. Quizá otro día. Tal vez nunca” (39). No es sólo la temática a conectar este relato con *La sangre de la aurora*, sino también su empleo de la corporeidad como eje de significación del texto: la imposibilidad del olvido se manifiesta en la sumisión de la protagonista a su propio cuerpo, de donde un grito de horror “sale” (38) contra su voluntad y “parece inacabable” (39), mientras las manos estrangulan la bolsa de pan.

La misma centralidad del cuerpo, otra vez representado como una especie de cárcel que impide al sujeto transformar su propia voluntad en acción, se halla en “Cercada”, cuya protagonista fracasa en su intento de irse de casa y liberarse de las violencias de su pareja. La corporeidad del sujeto se hace esclavitud debido a las reacciones incontrolables y automáticas que ésta impone contra todo deseo: “Suena el teléfono. Un timbrazo cae en su pierna derecha, otro le tuerce el brazo y el último se incrusta en su cabeza. No te olvides de plancharme la camisa. Ella cierra la ventana y guarda la llave en su bolsillo. Quizás

mañana” (87). La representación de la corporeidad como el lugar en donde la violencia se adueña del individuo sugiere una comparación entre el microrrelato “Cercada” y “Pantalla en blanco”, ya que en éste se asiste a la gradual conversión de la frustración en violencia por parte de un aspirante a escritor, desempleado y a la vez incapaz de escribir una sola frase. En este cuento aparece el mismo recurso a la segunda persona gramatical para recrear en el lenguaje la imposición de una conducta en la conciencia del personaje, tal como el experimentado por Modesta en *La sangre de la aurora*. Si bien la impotencia es representada a través de la misma técnica, lo que aquí se impone al cuerpo es justo lo contrario de la sumisión de Modesta, es decir, una fuerza violenta:

Cree que te puede lastimar, no sabe que... ¡Plaf! Ahora eres tú quien le da un golpe en la cara con el puño semicerrado [...]. Te sientes verdaderamente idiota. “Quiero Matarla”, piensas. Te hace sentir una criatura impotente, como lo eras cuando tus padres discutían en casa gritando a voz en cuello. (50)

En contra de esa violencia que recorre la mayor parte de la narrativa de Claudia Salazar, se vislumbra una salida viable en la cooperación que las dos protagonistas de “Plancton luciferino” ponen en juego para conducir el kayak sin la ayuda de nadie hacia la Laguna Grande, “el lugar de la bioluminiscencia” (73). Este tipo de solidaridad es otro tema recurrente en la narrativa de Claudia Salazar, puesto que en *La sangre de la aurora* también se perfila una posibilidad de sobrevivir a la violencia a través de la solidaridad entre víctimas, como ocurre en la comunidad femenina a la que se une Modesta.

8.2. LA SANGRE DE LA AURORA: RECONSTRUIR LA HISTORIA EN UNA TOTALIDAD HECHA AÑICOS

El 17 de mayo de 1980, un pequeño grupo de hombres armados quemó las urnas electorales en el pueblo de Chuschi: este acto marca simbólicamente el comienzo de una época entre las más dramáticas de la historia peruana. Durante los veinte años siguientes,

el país —en especial la región andina de Ayacucho— fue destrozado por una guerra civil, definida como “conflicto armado interno”: según las cifras publicadas en el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, a causa de los conflictos entre las Fuerzas Armadas del Estado y las organizaciones subversivas de Sendero Luminoso y del MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) habrían fallecido cerca de 70.000 personas.

En el ámbito literario, el trauma de la violencia política ocasionó una proliferación de libros sobre esta temática hasta convertirlo en un verdadero hito de la narrativa contemporánea peruana, cuyos títulos más representativos por su alcance internacional son *Lituma en los Andes* (1994), de Vargas Llosa, *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto, *Abril rojo* (2007), de Santiago Roncagliolo, y *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Iván Thays. Esta producción literaria sobre el conflicto armado interno, que todavía sigue creciendo, no se debió sólo a la magnitud de la tragedia, sino también a la complejidad del fenómeno, definido por la estudiosa Mariella Villasante Cervello como “une guerre difficile à comprendre” (Villasante Cervello: 20). En este contexto se sitúa la novela *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez, cuya finalidad era contar ese mismo conflicto desde una perspectiva diferente, ya que según ella:

Todo lo que ya se había escrito sobre el tema de la violencia política sonaba como lo mismo de siempre: la visión masculina, personajes masculinos, todo dando vueltas en torno a lo patriarcal... Que no es el hecho de tener tantos personajes masculinos en sí, sino la mirada. La mirada se traduce en un tipo de escritura muy lineal, en contar el mismo tipo de historias, seguir con el mismo tipo de subjetividades... (2017)²²⁴

Claudia Salazar se distancia de ese tipo de literatura optando por

contar la violencia contra las mujeres durante el conflicto armado desde una perspectiva femenina, que no había sido el eje de otros relatos previos en la literatura peruana. Lo femenino no tiene que ver exclusivamente con incluir personajes/protagonistas mujeres, sino con una perspectiva de las subjetividades marginales que alimentara toda la

²²⁴ Aunque la reflexión de Claudia Salazar se centre en las características narrativas de los textos para explicar su posición singular con respecto a las demás, puede ser útil recordar que en 2008, mientras el proyecto narrativo de *La sangre de la aurora* apenas acababa de delinarse, Mark Cox compiló una bibliografía temática sobre la literatura de la violencia política, registrando una presencia de escritoras muy minoritaria —cerca del 11,3%— respecto a los escritores (2008: 229).

estructura novelística y mis elecciones estéticas: fragmentación, quiebre del lenguaje, ruptura de la linealidad temporal o un aparente caos de voces para dar cuenta de esa violencia. (2019a)

Tanto lo femenino como el conflicto están simbólicamente presentes en los nombres de las tres protagonistas —Marcela, Modesta y Melanie—, cuya “M” inicial, conlleva un doble significado evocando a la vez las palabras *mujer* y *miedo*, es decir, lo esencial que comparten en sus experiencias individuales. Su condición de mujeres en un contexto aquejado por la violencia política es el lazo principal que vincula sus vidas y sobre el que se sustenta la novela, ya que durante la narración casi no habrá ningún contacto entre ellas, por su pertenencia a sectores sociales muy diferentes.

La primera protagonista que se presenta al lector es Marcela, sin duda el personaje más complejo de la novela. Su historia está contada por medio de la analepsis: sentada frente al comandante Romero e interrogada acerca de su militancia en Sendero Luminoso²²⁵, Marcela no rompe su silencio, no confiesa por mantenerse fiel al Partido, pero se entrega a los recuerdos hasta revivir los momentos fundamentales de toda su vida. Así, la memoria de Marcela comienza su indagación introspectiva volviendo al momento en que dejó su marido y su hija y renunció a su trabajo de pedagoga “en los lugares más pobres en las afueras de la capital, organizando proyectos para comunidades” (Salazar 2014c: 22). El fracaso del enésimo “proyecto frustrado, sin financiamiento, ni ayuda del gobierno” (22) y el agobio de una vida familiar que no la satisface, acercan a Marcela a su colega Fernanda, quien le presentará a su marido, el Líder, y la iniciará en la ideología revolucionaria. A partir de ese momento, Marcela será la camarada Marta —luego la camarada Tres también— y participará activamente en la lucha porque no piensa dejarle

²²⁵ En la novela el movimiento subversivo de corte marxista-maoísta al que pertenecen Marcela y sus camaradas no aparece nunca con el nombre de Sendero Luminoso, aunque la referencia a la organización fundada por Abimael Guzmán sea inequívoca y se explicita también en las palabras del teniente que quiere saber “quiénes estaban con Sendero” (68) y las de Marcela recordando a la camarada Dos: “Su sangre era necesaria para seguir avanzando en el luminoso sendero revolucionario” (45).

a su hija “este país así como está” (27) y porque “*el único camino de la mujer profesional es asumir el rol que como intelectual la historia le demanda: participar en la revolución*” (24). A lo largo de la novela se ve que su infancia fue marcada por una profunda devoción religiosa, tempranamente abandonada por el machismo que obstaculizaba su vocación y sobre todo por el *shock* causado por la muerte de su hermana, Rosa: pese al distanciamiento de aquel fanatismo juvenil, se entrega “al partido como quien entra en religión” (28). Está dispuesta incluso a matar para alcanzar la “nueva aurora floreciente” (15) y gracias a su inteligencia y determinación escalará la jerarquía hasta llegar a ser parte de la cúpula del partido, al lado del Líder.

Muy diferente es la condición de Modesta, una mujer andina cuya infancia y adolescencia transcurre apaciblemente conforme a las tradiciones y la cultura de su tierra. Pese a las dificultades económicas y a las quejas de su marido Gaitán, pese a cumplir con el papel de la mujer-madre relegada a las tareas del hogar y la crianza de los hijos, inicialmente en ella no hay una cólera ni un deseo de evasión parecidos a los de Marcela: “Esta es la tierra que conoces y te da seguridad, estás enraizada, amarrada a ella aunque te cueste mucho hacerla producir. Pachamama es generosa cuando la tratas bien” (31). Sin embargo, el terremoto que destrozará su vida rutinaria cuando llega el conflicto al pueblo, empieza a sacudirla con los maltratos cada vez más frecuentes de Gaitán, que arroja su propia frustración en la violencia contra su mujer, “como si fueras un trapo” (38). Modesta recuerda las enseñanzas de su madre, quien le enseñó a leer a escondidas del padre, pero este germen de rebeldía en su pasado y los golpes de su marido aún no son suficientes para liberarla de su esclavitud hogareña y del condicionamiento social en el que vive: “¿Qué harías sin él, pues? Pachamama no se deja fertilizar así nomás, te hace falta el brazo robusto de tu marido para que pueda brotar y alimentar a tu familia. Ya después nomás los cocachos se pasan. Así son las cosas” (38). Pero su vida se desmorona

con la desaparición de Gaitán y la llegada de los revolucionarios a su comunidad, debido a lo cual perderá la libertad, obligada a servir a los senderistas en su propia casa, y sobre todo a sus dos hijos, Enrique y Abel²²⁶.

Finalmente, Melanie completa este triángulo de protagonistas introduciendo al lector en la alta burguesía de la capital. Su perfil de fotoperiodista criolla y lesbiana la coloca de inmediato en una situación de constante desajuste con respecto al ambiente de la “ciudad de la garúa”: mientras su sensibilidad choca con el clasismo y racismo de las personas que frecuenta habitualmente, y su profesión la decepciona por la corrupción que silencia a la prensa y el desinterés general hacia una guerra por la que no hay “nada de qué preocuparse” (19). Por otra parte, su homosexualidad la atrae hacia esa “burbuja exclusiva” de las fiestas de lesbianas en las que puede saborear la ilusión de sentirse bien. Su cotidianidad parece estar marcada por un desajuste constante, que le impide comprometerse en una relación con Daniela y a la vez la encierra en el engañoso bienestar de la élite peruana: “La fiesta es una burbuja. Si dependiera de ellas, muchas se pasarían la vida en Europa o Miami. Se quedan en la ciudad de la garúa porque saben bien que la burbuja no sería tan compacta ni exclusiva en otra parte. Tal vez la burbuja sea también una cárcel” (18). Una vez más, el conflicto rompe la inercia de Melanie y la evidencia de que sea “*un infierno por allá, se les está pasando la mano a todos*” (41), la persuade a ir a la sierra para reportar la verdad de la guerra, para “romper el circuito de la censura y ese monopolio de la información” (42). Cuando ya se encuentra en el territorio de los “terrucos”, Melania y su ayudante Álvaro se escurren de la escolta para vencer el miedo

²²⁶ Es importante precisar que los dos hijos mueren mientras la comunidad de Modesta está ocupada pero bajo el dominio de dos bandos opuestos: Enrique se ahoga entre los brazos de la madre por orden de un miembro del grupo armado de Marcela, el camarada Felipe –“*O lo aprietas contra tu pecho tú misma o lo que voy a hacer es esto*” (55)–; en cambio, Abel es asesinado por los soldados que lo sorprenden en la habitación mientras están violando a la madre –“*miraste cuando tu hijo estaba dejando de mirar, cuando le apagaban la luz para siempre. Abel sin luz. Nunca más. Saltaron como globos sus ojos*” (74)–.

de los campesinos y sus resistencias a hablar con ellos, hasta descubrir los cadáveres balaceados y abandonados por la calle, hundidos en “ese olor que se nos había metido en cada rincón del cuerpo. Ese olor. Adherido a la memoria” (59).

En este momento de la narración, aunque brevemente, se cruzan los caminos de las tres protagonistas. Melania irrumpe en la casa de Modesta, ya ocupada por los subversivos al mando de Marcela. En poco tiempo, las tres mujeres sufren la misma violencia: Melania es violada por los subversivos, Marcela y Modesta por las Fuerzas Armadas que han derrotado a los “terrucos”. El vacío experimentado por las tres protagonistas se repite idéntico en cada una de ellas, pero la superación del trauma —o mejor dicho, el sobrevivir a la violencia— y sus consecuencias se diferencian: Melanie viaja a París para reconstruir su cuerpo gracias al amor de Daniela y al olvido, aunque sabe que “habrá que volver al infierno” (86) ahora que la guerra ha estallado también en la capital; en la cárcel, Marcela se entera de la captura del Líder y empieza un proceso de autocrítica, se debate entre el recuerdo de su hija y los “excesos que debieron contenerse” (86), pero se muestra firme en su convicción de que “errores no tuvimos [...]. La violencia es partera de la historia” (86). Modesta, en cambio, aparece completamente transformada, independiente, dueña de sí misma, colaborando con sus compañeras en una comunidad de mujeres víctimas de violencias o abandonos, y finalmente decidida a criar a su niña a pesar de las dudas y de que sea resultado de las violaciones.

Como ha señalado Antonio Muñoz Molina, las historias de Marcela, Melanie y Modesta constituyen el hilo narrativo que sustenta la novela pero “cada una de ellas [es] también un síntoma, el resumen de algo más” (Salazar Jiménez, 2014c: 94). La originalidad de *La sangre de la aurora* estriba en esta significación añadida que se insinúa en el perfil de cada protagonista, convirtiéndolas en un elemento de interpretación de la historia peruana reciente, y sobre todo en las características del estilo muy personal de

Claudia Salazar, cuyo lenguaje “se desestructura junto con los cuerpos de las víctimas-protagonistas de historias que reclaman una mirada distinta de la historia pasada y presente del Perú” (Cárdenas Moreno: 44). Por esta razón, la crítica se ha detenido con mayor interés en lo que hace de la novela de Salazar Jiménez una obra singular dentro de su contexto: es decir, la creación de un “lenguaje rizomático” para relatar la violencia política y de género²²⁷; la apuesta por una estructuración “biosemiótica” del texto (Breusa: 92); la convergencia de la “ruptura del cuerpo” y la “ruptura con un lenguaje estático y codificado de la novela histórica y de la novela peruana de la violencia” (Cárdenas Moreno: 44).

Todos estos enfoques ponen en evidencia la dimensión personal de la escritura de *La sangre de la aurora*, donde los modelos narrativos que pueden haber influido sobre Claudia Salazar han de hallarse en algunas de sus autoras de cabecera, como Clarice Lispector, Virginia Woolf y Diamela Eltit²²⁸. Acorde a la finalidad del presente estudio, es importante detenerse en otros aspectos no menos importantes y que acercan el proyecto novelístico de Claudia Salazar a los modelos narrativos de Vargas Llosa: es decir, su estructura y lo que podría definirse como el planteamiento general de la obra.

Con sólo ojear el libro de menos de noventa páginas, podría parecer un disparate comparar *La sangre de la aurora* a las primeras novelas totales de Vargas Llosa; esto es así respecto a la “ambición cuantitativa” evocada por el escritor arequipeño, mientras que el resultado es muy diferente si nos referimos a la totalidad como realidad representada, y no como la forma asumida por la representación. Para aclarar esta idea, es preciso

²²⁷ A partir de la noción deleuziana de “rizoma”, Mario Molina Olivares propone la siguiente definición del lenguaje creado por Salazar Jiménez: “El lenguaje se modifica en *La sangre de la aurora* y se acerca a una manifestación rizomática, como sistema acentrado, no jerárquico, definido por la circulación. En *La sangre de la aurora* la expresión rizomática desarticula la función referencial del lenguaje y lo acerca a la poesía, alterando la sintaxis regular” (Molina Olivares: 96).

²²⁸ Es sabido que justo la escritora chilena Diamela Eltit no sólo es una autora admirada por Salazar Jiménez, sino que fue una de las primeras lectoras de *La sangre de la aurora*, junto a Muñoz Molina, y dirigió el taller de 2007 en Nueva York que inspiró el proyecto de la novela a partir de un relato titulado “Trozos”.

señalar algunas reflexiones de Antonio Muñoz Molina acerca de la “novela-todo” tal como las expresa en su reseña sobre *Los niños muertos* de Richard Parra:

De visita en Madrid, Salman Rushdie hablaba de la diferencia entre las *novelas-todo* y las *novelas-casi-nada*: las que parece que quieren abarcar el mundo completo, en todo su ruido y su furia, y las que se concentran en muy poco, en un número escaso de páginas y de personajes. La novela-todo, por su envergadura con frecuencia enorme, parece la especie más en peligro de extinción, un cetáceo acosado [...].

Hay un logro más raro todavía: comprimir una *novela-todo* en una *novela-casi-nada* [...]. Parra tiene ese talento para urdir narraciones pegadas a la realidad política e histórica y a la lengua hablada de su país que parece un don particular de los escritores peruanos. Viene de Arguedas y del Vargas Llosa imborrable de *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, pero forma parte de una generación que ha reciclado esos aprendizajes en una especie de vocación colectiva de contar el ahora mismo y el ayer reciente del país en novelas que tienen una veracidad y un arraigo de crónicas y al mismo tiempo un extraordinario vuelo narrativo. Pienso en Carlos Yushimito, en Claudia Salazar, en Juan Manuel Robles, o en el ejemplo algo anterior de Jorge Eduardo Benavides con *Un millón de soles*. (Muñoz Molina)

Como se aprecia, Muñoz Molina asume como viable una totalidad que prescindiera de una ambición cuantitativa en la forma pero que se realice en función de una totalidad representada. La misma divergencia entre el concepto de “novela total” y otro más abstracto de “totalidad” se puede leer en el comentario de Fernando Ampuero sobre las tendencias narrativas de la Generación Post: “¿Y son obras que muestran la gran complejidad del Perú? Ese intento de hazaña homérica, que alguna vez llevó el nombre de novela total, luce ya desteñido. Desde hace tres décadas muchos se inclinan por lo fragmentario: textos breves que aspiran a componer un todo”.

A partir de estas observaciones debería entenderse en qué medida Claudia Salazar se distancia de la “novela total” a través de la fragmentación y del lenguaje, pero no se diferencia en absoluto en su finalidad de representar una totalidad. Por ejemplo, bien podría asignarse a *La sangre de la aurora* el concepto de totalidad propuesto por Vargas Llosa al analizar *Tirant lo Blanc*, ya que el libro de Salazar Jiménez no es sólo una novela política o de la “memoria femenina y minoritaria” (Palmeiro 140), sino también una novela

histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, acto y sueño [o pesadilla], objetividad y subjetividad, razón y maravilla [o atrocidad]. En esto consiste el “realismo total”. (Vargas Llosa 1969: 20)

Además, en el caso de *La sangre de la aurora* se trata de una totalidad que ambiciona reescribir la historia del país mirando a una época controvertida, asumiendo esa postura politizada señalada por Ampuero. Todo esto se percibe claramente en las declaraciones de Claudia Salazar:

En mi caso puedo decir que la intención es tratar de entender qué nos pasó en esos años, cómo permitimos que la violencia llegara a esos niveles tan descarnados, tanto del lado de Sendero Luminoso, MRTA y de las Fuerzas Armadas, cómo al Estado se le fue de la mano esa violencia, y sobre todo para entender qué hacer para que esto no se repita y parte del proceso personal de hacer memoria y al mismo tiempo de comprenderlo si acaso es posible. (2013)

También cuando pone en evidencia su desinterés por escribir una novela total, se puede observar cómo su divergencia de ese modelo concreto se realice en el plan formal —a través de la fragmentación del lenguaje— y de la indagación de subjetividades diferentes respecto a aquellas más representadas en la tradición peruana: “No me interesaba hacer una especie de “novela total” sobre ese periodo, sino pensarlo desde lo fragmentario y desde las vidas cotidianas de sus personajes” (2015: 76). Sin embargo, estas diferencias, que otorgan a *La sangre de la aurora* una “mirada antioficial”²²⁹ rebuscada por la autora, se presentan en una novela que bien podría representar esa comprensión de “una *novela-todo* en una *novela-casi-nada*” propuesta por Muñoz Molina.

Si a raíz de esto se considera el planteamiento general de la novela como una narración que indaga en la subjetividad de sus protagonistas para entender lo que significa crecer, vivir y formarse como individuo en la marginalidad de un sistema que niega la

²²⁹ “Pensar en escribir una novela desde el punto de vista femenino implicó, para mí, escribir desde fuera del discurso oficial. En esto puedo decir que tanto la elección del punto de vista femenino como de las otras elecciones estéticas, se enlazan con esta mirada antioficial” (2019a).

libertad de sus ciudadanos; y a la vez se presenta como la historia privada y pública del país, escarbando en los mecanismos sociales y políticos sobre los que el país se rige, sin reducirlos a un simple telón de fondo o a algo anecdótico, entonces podríamos considerar *La sangre de la aurora* una elaboración muy original del mismo proyecto que Vargas Llosa realizó en *Conversación en La Catedral*. Ya se ha evidenciado la admiración de Claudia Salazar por el joven Vargas Llosa y el atrevimiento de sus primeras novelas, así que no debe ignorarse una interpretación de *La sangre de la aurora* en tal sentido.

Para analizar el texto bajo esta premisa, puede ser útil señalar cómo la realidad descrita por la novela de Claudia Salazar abarque —o al menos pretenda abarcar— la totalidad en cada uno de los cuatros niveles de representación de la realidad propuestos por Vargas Llosa en su teoría del “realismo total”: el nivel retórico, el objetivo, el subjetivo y el simbólico²³⁰.

La realidad objetiva abarcada por la novela es mucho más amplia de lo que podría suponerse por la brevedad del libro: pese a la fragmentación narrativa, la historia recorre enteramente la década más violenta del conflicto armado, de las primeras acciones de sabotaje de Sendero Luminoso y la matanza de Lucanamarca (Salazar 2014c: 16) —3 de abril de 1983— hasta la captura de su Líder, Abimael Guzmán (86) —12 de septiembre de 1992—. Pero la totalidad se justifica por restituir una imagen completa de esa época no sólo desde la perspectiva temporal, sino por la profundidad de la indagación de la autora, que, como decía Benavides respecto a *Conversación en La Catedral*, “se introduce como un escalpelo en la sociedad que nos descubre” (Planas). La dinamicidad consentida por la fragmentación que caracteriza *La sangre de la aurora* a nivel estructural permite a

²³⁰ Siendo más precisos, se puede decir que Vargas Llosa emplea estos conceptos para describir cuatros niveles diferentes de realidad que asume la narración: por ejemplo, el nivel retórico se da en la obra de Martorell cuando los personajes hablan como si estuvieran recitando, informando de manera impersonal al lector sobre acontecimientos que no están narrados directamente por el narrador omnisciente. En cambio, aquí se propone proyectar los niveles de realidad a la realidad misma que constituye la novela.

Claudia Salazar trazar un fresco de pinceladas rápidas que abarque las comunidades andinas, a las que pertenecen Modesta y Gaitán y en donde el conflicto armado interno alcanza una brutalidad extrema; retrata la desesperación y el abandono en la pobreza de la “tierra de nadie” (22) en las afueras de la capital; nos presenta el decaimiento de la burguesía y la enajenación de la élite limeña a través de las experiencias de Marcela y Melanie, cuyas amistades, o relaciones en general, a menudo dejan al descubierto un sustrato de prejuicios raciales y clasistas que sustentan la jerarquización de las capas sociales; se cuela en oficinas de periodistas en los que las noticias se manejan por “órdenes que vienen de muy arriba” (41), así como muestra las expediciones de soldados, la reuniones del Partido Comunista Peruano, las disputas entre los miembros de Sendero, a la vez que relata los estragos de ambos bandos; y hasta llega a yuxtaponer el andar de los migrantes que llegan a la capital “para mejorar su vida” (32) y la mirada del presidente que observa esas “manchitas del mismo color” (32) desde su ventana, antes de reposar la vista “en las columnas de mármol de su despacho” (32).

Como ya se ha dicho, el nivel subjetivo de la novela constituye el hilo y la sustancia esencial de la narración, es la médula que sustenta *La sangre de la aurora*. Al igual que *Conversación en La Catedral*, la novela de Claudia Salazar se sustenta en una especie de duplicidad que permite una doble lectura del libro: por un lado, se relata una etapa histórica poniendo en tela de juicio los mecanismos del sistema, de la sociedad y del poder para entender sus carencias e injusticias; por el otro, la historia se vuelve visceralmente personal y escarba en las conciencias de las protagonistas para dar vida a un proceso de formación individual que permita la afirmación de una subjetividad independiente en los márgenes de la sociedad. Como Zavalita era la voz de ese cuestionamiento continuo sobre las propias acciones y sentimientos finalizado a construir por medio de la rebeldía una zona habitable dentro de un sistema corrupto que él

despreciaba, de la misma forma Modesta, Melanie y Marcela se enfrentan al conflicto pero también a su propia conciencia, librando en su propia piel una lucha en contra de esa sociedad que de varias maneras las viola repetidamente como cuerpos y sujetos.

Incluso este nivel de realidad está condicionado por una ambición de totalidad. La historia de Modesta puede entenderse como la búsqueda de una identidad personal independiente dentro de una tradición andina y un contexto comunitario fundados en el machismo. Lo que la salva del “miedo del miedo” (79) es justamente su rebeldía. Esta se concreta en el acto de defensa personal y la colaboración con otras víctimas de la violencia: primero, Modesta echa una “olla de sopa hirviendo” (79) a un soldado y se apropia de su fusil para defenderse y defender a las otras mujeres —“*A nadie más le vas a hacer porquerías, ¡chancho!*” (79-80)—; luego, se junta con estas otras víctimas de la violencia para “trabajar, intentar recuperar algo, un pedacito aunque sea, de la vida que antes teníamos” (87), sin por eso renunciar a su fe en los apus; y finalmente, se arma “de mucho valor” (87) para aceptar esa hija que lleva en el rostro “mi propio espejo de rabia” (87), y que “quizás algún día aprenda a quererla” (87). Por el contrario, Melanie se sitúa en una posición social más distante que la de Modesta, ya que ésta no sólo está discriminada dentro de su sociedad por ser mujer, sino que es vista también como una “*serrana*”, “*india piojosa*”, “*chola*” (69-70) desde la perspectiva de los soldados. En cambio, el racismo y el clasismo, vigentes también en la capital, colocan a Melanie en una posición de ventaja con respecto a las demás. A pesar de su comportamiento ambiguo en relación con las discriminaciones étnicas a las que asiste, no falta quien le deje en claro sus privilegios, como le enseña su amiga Jimena, una estudiante de una universidad “muy variadita” (28): “Ni hablar, Mel. A ti jamás te pasaría eso. ¿Acaso no has visto cómo te tratan los gorilas de la disco? Si no te ponen una alfombra roja, es porque no la tienen” (30). Y si bien acaba siendo despreciada por los miembros del Partido a causa de su

aspecto burgués, Melanie sufre otros tipos de marginalización, debido a su feminidad, que reducen su libertad en el trabajo —“*Es muy peligroso, aún más si eres mujer*” (42)—, y a su homosexualidad, que la impulsa a encerrarse en la “burbuja exclusiva” y le provoca cierta apatía a la manera de Zavalita. Una vez más, es la violencia sexual la que la impulsa a reaccionar y reconstruir su propia identidad, con el efecto de acercarla a Daniela para liberar sus sentidos y sobrevivir al miedo. La decisión de volver a cubrir el conflicto es una evidencia más de su nueva determinación para seguir adelante con su vocación.

Por su parte, Marcela se define por muchas contradicciones internas: se aparta de la religión porque “es asunto de esclavos” (64), pero se entrega con el mismo fanatismo a la ideología revolucionaria; abandona a su hija como si fuese un obstáculo en la guerra subversiva y a la vez asegura estar luchando por su futuro; se siente “sofocada” por la sociedad y aborrece el “camino sin ninguna salida, lo mismo que les toca a casi todas por haber nacido así” (26), pero se somete totalmente a la voluntad del Líder y llega a desearlo por su capacidad de imponer la jerarquía hasta en la intimidad²³¹; y lo más importante, aunque se una al Partido para apoyar el “fermento femenino elevándose” (50) y sostenga que “lo femenino es el origen de todo” (82), acepta de inmediato la renuncia a su feminidad e identidad:

Borré las marcas de la debilidad. Un trozo de algodón humedecido para limpiar el maquillaje de mi rostro. Limpio y puro debía quedar en este nuevo nacimiento [...]. El pelo recortado [...], hasta en eso la diferencia se va a borrar. La igualdad comenzaría por nosotras [...]. Camarada Marta sería a partir de ese momento. (28)

Esta breve enumeración de algunas de las contradicciones del comportamiento y la mentalidad de Marcela, debería ser suficiente para mostrar el intento de Claudia Salazar de problematizar también la forma más extrema de rebeldía contra el sistema. La gran

²³¹ “Me acerqué al dormitorio del camarada Líder y Fernanda [...]. Predominantemente él está sobre ella [...]. La jerarquía se mantiene a estas horas de la noche. No necesito tocarlos para ser parte de ellos” (44).

derrota de Marcela, pese a su aparente desconocimiento de este fracaso estrepitoso, no se produce con su captura y la del Líder, sino que está implícita en su forma de rebelarse, puesto que su propia actitud es la reafirmación del mismo sistema que se quiere subvertir:

¿Cómo se podría hablar de “mujeres buenas” cuando tenemos una senderista, la camarada Marta, que es un paradigma de la crueldad, que puede llegar a asesinar por su ideología? Es un personaje que intenta borrar de su cuerpo las huellas de lo femenino, para acoplarse al sistema jerárquico de Sendero Luminoso. Como se puede ver, incluir mujeres en una organización no necesariamente implica dejar de ser patriarcales. (2014a)

A través de Marcela, Claudia Salazar muestra la contradicción que marcó la experiencia de muchas mujeres que r formaron parte de Sendero Luminoso²³². Sin embargo, la inclusión de Marcela entre las protagonistas de *La sangre de la aurora* es importante también porque de alguna manera completa el dispositivo puesto en juego por la autora. En primer lugar, permite representar la negación de la vida conyugal como sumisión femenina a la autoridad del marido (Modesta) y de la heterosexualidad (Melanie) y la maternidad (Marcela) como condiciones imprescindibles en la naturaleza femenina:

En los tres casos, se trata de mujeres que quiebran con lo que se espera convencionalmente de ellas simplemente por el hecho de haber nacido mujeres. Los tres personajes tratan de dislocar estas expectativas sociales que encajonan a las mujeres en determinados roles sexuales, familiares y reproductivos. (2015: 75-76)

²³² Desde la mirada del comandante Romero, Marcela aparece como una mujer “persistente, tenaz, perseverante. Una roca” (13), los soldados la llaman “machona” (82) y el primer pensamiento de Marcela en la novela está dirigido al Líder: “¿Qué le habrán hecho a camarada Líder? Perros de mierda, si lo tocan se van a morir todos, uno por uno van a caer” (12). Si se compara la actuación y la caracterización de Marcela en *La sangre de la aurora* con las características generales que Victor Vich señala en relación con la participación femenina dentro de Sendero Luminoso, se observará cómo las contradicciones de Marcela fueron compartidas por muchas militantes del partido: “Sabemos que a diferencia de las columnas guerrilleras de los años sesenta las mujeres en SL sí tuvieron una importancia decisiva y lograron ocupar ocho de los diecinueve cargos más importantes dentro del comité central del partido. Según las estadísticas oficiales se calcula que durante los años ochenta más del 40% de los militantes de SL fueron del sexo femenino y, por ello, para Robin Kirk, SL es el único grupo político que a lo largo de la historia peruana ha reclutado activamente a las mujeres y las ha colocado en posiciones de poder [...]. Diversos testimonios comprueban que SL estableció una relación instrumental con las mujeres y que la presencia de ellas dentro del partido nunca introdujo cambios en las relaciones de género. Por el contrario, sabemos que en su interior se reforzaron las relaciones más patriarcales al punto que se ha dicho que para que la mujer fuera realmente aceptada dentro de SL debía someterse al modelo hegemónico de la masculinidad y volverse así ‘más macha que el macho’” (Vich: 33-34). El realismo con el que Claudia Salazar retrata a Marcela procede del largo estudio sobre Elena Iparraguirre –segunda esposa de Abimael Guzmán y conocida con el seudónimo de camarada Míriam–, cuya figura está ficcionalizada en este personaje.

En este nivel se asiste a una convergencia de la indagación introspectiva y la temática política, puesto que la rebelión de cada protagonista determina su evolución como sujeto pero a la vez manifiesta una posición crítica respecto al sistema que se está representando. En segundo lugar, la contraposición entre las tres protagonistas reproduce un conflicto de actitudes que, aunque esquemáticamente, refleja la realidad peruana de la época. A través de estas subjetividades Claudia Salazar puede dar voz a las víctimas, los testigos y los verdugos que protagonizaron la violencia política. Como ha afirmado la autora, la inclusión de la camarada Marta en el libro le permite “explorar este punto de vista que es como el más olvidado” (2013), pero es una inclusión necesaria también: “pensé que era una mirada necesaria en la totalidad de mi novela” (2015: 75).

El mismo sistema de contraposiciones se reproduce en el nivel retórico, cuya inclusión en la novela no responde únicamente a una necesidad de realismo, sino que cumple con una función más importante: en *La sangre de la aurora* la dimensión retórica crea la realidad, o aun mejor, distintas realidades y anhela destruirla ya que “*Salvo el poder, todo es ilusión*” (23). Así ocurre ante todo con la propaganda senderista que convierte una guerra sangrienta en la visión de un futuro utópico —cuya paradoja está implícita en el título de la novela, debido a los múltiples significados que puede asumir la palabra “aurora” en relación con una nueva era y el concepto de origen, con la revolución y lo femenino—. Marcela otorga a la camarada Dos una “dimensión heroica” (23) y habla de “acciones contundentes” (15), pero en los discursos de la capital éstas se convierten en una “*masacre*” (18) y los militantes aparecen como simples “*guerrilleros*” (18), y asimismo son considerados “*terrucos*” y “*abigeos*” (39) por los campesinos que ignoran todo sobre la retórica revolucionaria: “*Que vengan nomás si me van a regalar vaquitas. Dicen que las roban*” (39). La capacidad del lenguaje para afectar a la realidad es obviamente la mejor arma de los periodistas que “borronean la sangre en el papel para

que no salpique en la ciudad de la garúa” (41): así vemos cómo uno de ellos “con un bolígrafo tacha la frase ‘Elementos no identificados’ y coloca ‘Elementos senderistas’. Revisa las líneas siguientes y tacha ‘bandera roja’, para escribir encima ‘trapo rojo’—. Ahí está. Ahora sí puede pasar al noticiero” (41). Hasta la “pachamama” que “vomita el líquido del pueblo” (34) se traduce en una “zona liberada, limpia de elementos subversivos” (68) en el léxico de los militares. En cambio, la mirada de Melanie fotografía una realidad que no es tan diferente respecto a las acciones de los senderistas y las de los militares: “Roban unos, roban ellos, roban los otros, todos buscan la mejor manera de sobrevivir” (57).

Esta pluralidad de lenguajes constituye el recurso esencial en los tres fragmentos más destacados de la novela: los tres relatos de las violaciones padecidas por Melanie, Modesta y Marcela. “Era un bulto sobre el piso. Importaba poco el nombre que tuviera” (65, 68, 69): el relato es el mismo, las palabras se repiten idénticas una y otra vez para enfatizar la esencia invariada de la violencia, que, aunque cambien los trajes de los verdugos, siempre es la misma. Las diversas identidades de esos hombres y de sus víctimas se revelan en el nivel retórico, contraponiendo los lenguajes opuestos con los que el lector se ha ido familiarizando a lo largo de la novela: “*Blanquita vendepatria [...]. Esto te pasa por burguesa, ya verás por donde te entra la ideología*” (65-66) / “*Terruca hija de puta [...]. Dale con fuerza para sacarle su ideología*” (68) / “*Serrana hija de puta [...]. Dale con fuerza que estas cholas aguantan todo*” (69).

Finalmente, encontramos también un plano simbólico y mítico en la novela, y su importancia ya ha sido evidenciada en varias ocasiones. Hay que subrayar cómo las elecciones formales más arriesgadas de Claudia Salazar a menudo sustentan este nivel de realidad: basta pensar en el efecto producido por la repetición de los tres párrafos que se acaban de mencionar. La dimensión simbólica se desprende también de la voluntaria

indeterminación con la que se omiten referencias claras a personas, hechos o lugares fácilmente reconocibles en el ámbito peruano: “Aquel profesor de gruesos lentes” (23) refleja la figura de Abimael Guzmán, así como detrás de Marcela se intuye Elena Iparraguirre y Fernanda está moldeada a partir de Augusta la Torre, la primera esposa de Guzmán... El caso más llamativo tal vez sea la sustitución de los nombres de los presidentes que se sucedieron durante el conflicto armado interno con el solo pronombre “él” —otra presencia-ausencia fantasmal en la cumbre del poder—, para evidenciar otra vez la continuidad entre situaciones aparentemente distintas. A pesar de los pocos detalles descriptivos, las distintas identidades de ese “él” recurrente y anónimo son fácilmente deducibles: Fernando Belaúnde Terry se adivina en el titubeante y “nervioso” presidente que se preocupa por “cómo lo recordarán” (33); la expresión “él es ahora otro” (50) nos informa de que el presidente ya no es el mismo de antes sino Alan García Pérez, que queda retratado por su manera de arreglarse el traje elegante mirándose complacido en el espejo; mientras que Alberto Fujimori se distingue por compartir el mando con su mano derecha, Vladimiro Montesinos, y por eso “ya no es uno solo, ahora son dos [...]. Los dos están sentados frente a frente, nadie ocupa la cabecera de la mesa” (81).

Ni siquiera falta la dimensión mítica en la totalidad representada por Claudia Salazar, y si es verdad que la religión, tanto la católica como la andina, tiene un importante papel no despreciable para alcanzar esa visión totalizadora, aún más importante es la presencia de un discurso mítico que equipara el partido a una divinidad todopoderosa:

Mil ojos y mil oídos. La figura es monstruosa e inabarcable, tanto como Dios. Escuchar y ver en todas partes, en todas direcciones. Un ojo se llama palabra. Un oído se llama palabra. Otro ojo palabra se llama. ¿Y el otro oído? Así hasta completar los dos mil órganos que están en todas partes. Mi cuerpo se multiplica de esta manera no en los órganos sino en la palabra. (53)

Debido a lo cual, el Comité Permanente sería una “trinidad perfecta” (14), así constituida “Él, luminoso, sería la voz; Fernanda, decidida y sólida, los brazos; y yo, enfocada y visionaria, las piernas” (26)

Como se acaba de demostrar, aunque no sea ni pretenda ser una novela total, *La sangre de la aurora* ambiciona a una totalidad, si bien fragmentaria. Además, el planteamiento general de la novela se caracteriza por una dualidad similar a la que proponía Vargas Llosa en *Conversación de La Catedral*, una dualidad que permitiría una doble interpretación de la historia: por un lado, un fresco social de una determinada época, y por otro, una indagación en una o más subjetividades que, desde la marginalidad, buscan una manera de habitar una sociedad corrupta y violenta. Una interpretación no excluye otra, ya que ambas coexisten y se alimentan mutuamente. Así, *La sangre de la aurora* puede leerse como propone Cecilia Palmeiro:

La novela apunta a crear una memoria del cuerpo reescribiendo la historia desde el punto de vista del deseo, con un sentido múltiple que fluye al ritmo de los actos extremos del cuerpo, según la estructura de la memoria individual que en esa articulación narrativa se vuelve colectiva y política. (139)

Pero a la vez admite también una lectura acorde a la propuesta de Muñoz Molina, que ve en la novela de Claudia Salazar una tentativa de “hacer la crónica de un tiempo de negrura y violencia en su país, yuxtaponiendo las voces, las perspectivas, de los verdugos y las víctimas, de los testigos, los cómplices, los botarates, los inocentes” (Salazar Jiménez, 2014c: 94). Gracias a la coexistencia de la crónica política, la memoria colectiva y el cuestionamiento individual, la novela logra trascender las fronteras del contexto narrativo y acercarse a la universalidad que Vargas Llosa ambicionaba. Esto se observa en las últimas palabras sombrías de Marcela:

No puede volver algo que no se ha ido: gobiernos hambreadores, políticos vendepatria, campesinos abusados, trabajadores explotados. No estaremos nosotros, ni será nuestro nombre, pero ahí está el latido inagotable de la historia y ésta sólo puede ser parida con la violencia. (86)

Y aún más se percibe en las palabras de Modesta —y sus compañeras— que cierran la novela: “*tú también tendrás hermanas tú también habrás nacido de una mujer [...] acuérdate [...] vivimos muchas voces tantas demasiado todo*” (88).

Claudia Salazar trata “de llevar al lector a un lugar donde se cuestione todo lo que tenga naturalizado” (2015: 76). Quizás las mejores evidencias de que la novela alcanzó este objetivo se hallan en las críticas que recibió el libro por parte de los lectores peruanos:

Esa es una veta que recorre también su primer libro, considerado por algunos una lectura terruca (senderista) de la historia, para otros, reaccionaria. “Esos tirones muestran que esto es una herida no procesada en Perú como sociedad”, dice. “Yo quería provocar reacciones con el libro. Las reconciliaciones son un espacio de desacuerdo que hacen visibles las cosas que pasaron”. (Salazar Jiménez, 2014d)

Podría decirse que Claudia Salazar busca la manera de contar la historia desde una nueva perspectiva poniendo su novela en el mismo camino que las obras que la precedieron en esa tarea, incluida *Conversación en La Catedral*. La novela de Vargas Llosa sería el modelo narrativo del que Salazar Jiménez quiere alejarse por medio del lenguaje, pero constituiría también el territorio común donde ambas novelas debaten entre ellas, en ese peculiar encaje entre la sociedad y el individuo, el poder y la conciencia personal, la historia colectiva y la existencia cotidiana.

En cierta medida, puede rastrearse la influencia de Vargas Llosa también en el nivel estructural de *La sangre de la aurora*, aunque esta influencia aparezca aquí como la elaboración de técnicas narrativas que la autora parece haber aprendido e interiorizado durante su formación como lectora y escritora. Debido a esto, no sería correcto hablar de la recuperación de un modelo narrativo específico en relación con la novela de Claudia Salazar, ya que ello supondría una referencia directa a la obra de Vargas Llosa, es decir, algo ajeno a las intenciones de la autora.

No cabe duda de que las características más destacadas por la crítica en *La sangre de la aurora* sean la fragmentación del discurso y las fuertes tensiones que recorren el

lenguaje, llegándose en algunos momentos a negar toda linealidad hasta suprimir la puntuación y trastocar la sintaxis. Por esta razón, durante la concesión del Premio de las Américas de la FIL, Iwasaki equiparó la estructura fragmentaria de la novela al “dolor que provocan las esquilas después de la explosión” (Salazar Jiménez, 2014d). Sin duda, la representación de la violencia a través del quiebre del lenguaje²³³, que se inclina al registro de la poesía más que a la prosa novelesca, es la peculiaridad más llamativa de *La sangre de la aurora* y sugiere una cercanía de Claudia Salazar a la escritura de Diamela Eltit, autora muy admirada por la novelista peruana, y al lenguaje visual del cine²³⁴. Sin embargo, el efecto destructivo del lenguaje tiene su contrapartida en la lógica estructural que subyace bajo el aparente caos. Es aquí, en el modo en que Claudia Salazar emplea la “lógica del caos” donde se puede observar una elaboración original —y tal vez inconsciente— de las técnicas vargasllosianas.

La inclusión de *La Casa Verde* entre los modelos de totalidad mencionados por Muñoz Molina no parece casual si se tiene en cuenta la descripción que hace el autor español de la novela de Claudia Salazar:

En *La sangre de la aurora* uno se sumerge de golpe como en un torrente, y la calidad de la escritura lo mantiene alerta para no perderse en un juego de polifonía y perspectivas múltiples, organizadas así no por hacer despliegue de virtuosismo técnico, sino queriendo apresar la condición fragmentaria, vertiginosa, poliédrica del mundo. (Salazar Jiménez, 2014c: 93-94)

Esta misma condición del mundo descrita por Muñoz Molina bien podría describir lo esencial de una novela como *La Casa Verde*. En sentido inverso, el efecto de

²³³ La idea de que la “violencia misma está quebrando la realidad, y el lenguaje mismo tiene que quebrarse” cumple otra vez con una finalidad estética y ética a la vez, como ha señalado la autora: “¿No estamos convirtiendo esa violencia en un objeto de consumo? Para mí eso era un problema ético, cómo acercarme a todo eso. ¿Cómo cuento yo esta historia para no caer en lo mismo? Lo más problemático era no caer ni en comodificar la violencia, ni en estetizarla hasta un punto en que se te vuelve un paquete simpático que puedes vender” (2017).

²³⁴ “Mi libro está lleno de escenas, porque generalmente cuando escribo pienso en imágenes —me encanta el cine—. Nuestra literatura más reciente tiene muchas influencias cinematográficas, sobre todo mucha imaginación visual” (Amorós: 10).

intemporalidad que Vargas Llosa logró en su novela gracias a una “perpetua movilidad del todo” se hallaría expresada de forma muy parecida en *La sangre de la aurora*, ya que la estructura de ambas novelas se convierte en

la fragmentación, infinita hasta parecer una verdadera anulación, del tiempo. La temporalidad es, en las manos del novelista y en la imaginación del lector, una sustancia elástica, subjetiva, inestable. El tiempo es un aspecto fundamental de la novela, pero está allí para ser negado y contradicho a cada paso. (Oviedo: 178)

Si se comparan las dos novelas se notará como *La sangre de la aurora* se niega a “imponer un orden al caos”, como en cambio ocurría con la regularidad “casi maniática” (Oviedo: 165) de *La Casa Verde*, en la que Vargas Llosa dispuso las secuencias narrativas según una estructura análoga al mecanismo de un “calidoscopio”²³⁵. Pero afirmar esto no significa ignorar que haya en la novela de Claudia Salazar la lógica que se esconde detrás del caos. Aunque su estructura sea más fluida y sobre todo la alternancia de las secuencias no sea reconducible a un esquema fijo, *La sangre de la aurora* sigue algunos patrones que caracterizaban la estructura de *La Casa Verde*.

En primer lugar, en ambas novelas cada secuencia o fragmento narrativo se apropia de un estilo reconocible y cíclico en relación con cada línea narrativa, como para guiar al lector a través del lenguaje dentro del ritmo —más constante o más variado— de la novela. Oviedo evidenciaba cómo “lo que hace inconfundible ese ritmo es la caracterización estilística de cada imagen o secuencia” (167). Esta “caracterización estilística” es uno de los recursos más importantes para orientarse en la lectura de *La sangre de la aurora*. Aunque los ochenta y dos fragmentos que conforman la novela no están numerados ni ordenados en capítulos distintos, su estilo perfectamente reconocible

²³⁵ La analogía con el calidoscopio ha sido propuesta por José Emilio Pacheco (32), George McMurray (336) y José Miguel Oviedo: “La novela es una serie de diseños narrativos con perfiles constantes, que se repiten y se alternan en un movimiento fluido [...]. Como en el calidoscopio, las imágenes que despiden *La Casa Verde* son variadas, periódicas y proporcionadas; su aparición y desaparición están sometidas a una pulsación uniforme, a un ritmo” (Oviedo: 167).

permite al lector distinguir entre tres tipos diferentes de fragmentos: las citas, los cuadros y las escenas.

A la primera categoría pertenecen las seis citas distribuidas a lo largo del texto, que muestran con una ironía amarga²³⁶ la vanidad de la retórica senderista que choca de manera estrepitosa con las atrocidades cometidas. Las palabras de Marx, Mao Tse-Tung, César Vallejo y Lenin, junto a las del Comité Central y de los cantos andinos evocan una revolución social, un futuro de igualdad y la importancia de la inclusión de las mujeres en los procesos históricos, pero están desmentidas por los acontecimientos narrados, creando de este modo un contrapunto entre la retórica y la realidad. Su disposición en el texto a menudo cumple con esta función de contraste, como ocurre con la cita de Lenin —“La experiencia de todos los movimientos revolucionarios confirma que el éxito de la Revolución depende del grado en que participen las mujeres” (Salazar Jiménez, 2014c: 73)”— que antecede las violencias padecidas por las mujeres y sigue la afirmación rabiosamente machista con la que terminaba el fragmento anterior: “Quebramos la aurora penetramos la tierra rajamos el cielo abrimos todo nada está cerrado somos hermanos” (73).

Los fragmentos que se podrían denominar “cuadros” son nueve y se caracterizan por el máximo grado de desarticulación del lenguaje: no hay puntuación, las rupturas sintácticas son continuas, las acciones no están relatadas sino que se intuyen entre gestos, voces y onomatopeyas que se confunden en una única masa verbal heterogénea. La convulsión del acto diegético, que rechaza la linealidad narrativa, arroja al lector al medio

²³⁶ Claudia Salazar explica esta función irónica de las citas en sus entrevistas: “Uso varias citas en la novela que tienen que ver con la revolución y la mujer porque me interesaba no tanto la cita en sí misma como textualidad sino que quería mostrar cómo las acciones que pasaron a lo largo de estos años le dieron una vuelta irónica a esto, porque estas citas las tomé de discursos de Abimael Guzmán y estaba el fermento femenino allí pero para traer más destrucción. Hasta qué punto este fermento tan proclamado también en esta guerra fue destrucción porque hay varias decisiones de la cúpula, que además de Guzmán estaba conformada por dos mujeres. Hay una ironía de mirar a la mujer como parte de un proceso revolucionario que terminó causando muertes, por eso me interesaba darle la vuelta a estas citas en el texto” (2013).

de la violencia —textual, real, o a menudo ambas cosas— enajenándolo del fluir regular del tiempo, como si, en vez de asistir a un acontecimiento, estuviese hundido en ello. El resultado de esta ruptura del discurso se aprecia bien en esta cita:

apagón total oscuridad ¿dónde fue? en todas partes ¿de dónde vino? torres tensas altas cayeron arrodilladas bombas explotar todo arrasar volar reventar ¿estabas con el grupo? cocinando en mi casita esperando mi esposo apagón pasando a máquina las actas de la reunión apagón revelando unas fotos apagón. (11)

Así comienza la narración, después de la cita de Marx que abre la novela. Como se puede observar, los hechos pueden reducirse a una sola palabra —“apagón”— y las voces se yuxtaponen sin ninguna señal o información que señale al lector quién o quiénes pronuncian estas frases: sólo después de unas cuantas páginas será posible reconocer en estas frases las voces de Modesta (“Cocinando en mi casita esperando mi esposo”), Marcela (“pasando a máquina las actas de la reunión”) y Melanie (“revelando unas fotos”). Como ocurre en el íncipit de *La Casa Verde*, aquí también la lectura requiere una “descodificación postergada” (Kristal, 2018: 133-134), ya que el narrador parece ser un espectador al igual del lector y, en el caso de *La sangre de la aurora*, se trata de un narrador que no relata sino tartamudea.

La función estructural de los “cuadros” trae el recuerdo de los “Prólogos” de *La Casa Verde*, “esos torrenciales pórticos que el autor pone delante de cada Libro, no exactamente como una introducción, sino para impregnarnos con un clima, con una tensión que se dispara hacia muchos lados en un movimiento proliferante” (Oviedo: 168). Tanto en los “prólogos” de *La Casa Verde* como en los “cuadros” de *La sangre de la aurora*, el dinamismo de la polifonía, las mudas de los puntos de vistas y la rebuscada ambigüedad en que se desarrolla la acción anulan toda posibilidad de situar lo narrado dentro de la totalidad de la novela. Por otro lado, esta elección estética muy elaborada en ambos casos intensifica el efecto impresionista de estos pasajes, que se caracterizan por su expresividad: así como Vargas Llosa afirmaba que en sus obras “las escenas más

crudas son las que están más trabajadas literariamente” (Hars: 438), Salazar Jiménez lleva al límite su prosa en los “pasajes fragmentarios, sobre todo los que tienen que ver con violaciones, con masacres, que no se podían contar con el lenguaje de siempre” (2017). La intemporalidad de ambas obras se debe en gran parte al uso de estos fragmentos o secciones. Sin embargo, es preciso detenerse sobre otro aspecto más de los “cuadros”. Su efecto de anulación del tiempo se entiende en relación con el tiempo de la novela, en el sentido de que es muy problemático, si no imposible, ubicar exactamente el momento en que deberían ocurrir los acontecimientos ahí tratados con respecto a la historia principal del libro. Esta aclaración es necesaria porque en algunos casos su ubicación dentro de la historia peruana es deducible por la referencia a acontecimientos relevantes en la crónica del país. Por ejemplo, esto ocurre cuando las masacres retratadas en el segundo y el cuarto cuadro de la novela concluyen en un nombre suelto — “lucanamarca” (16) y “acomarca” (34)—, que es suficiente para evocar respectivamente las matanzas cometidas por los senderistas el 3 de abril de 1983 y por los militares el 14 de agosto de 1985.

Finalmente, se propone la denominación de “escenas” para los fragmentos que recobran, en mayor o menor medida, la linealidad de la narración y relatan la historia principal de la novela. A esta categoría pertenece la mayor parte de la narración —sesenta y siete fragmentos— y las historias de Marcela, Modesta y Melanie. Una vez más, la caracterización estilística de los fragmentos es el primer elemento que permite relacionar cada escena con la línea narrativa de referencia y con su protagonista, pese a que ésta no siempre aparezca con su nombre debido a la concisión de algunos fragmentos. En esta dimensión narrativa Claudia Salazar aprovecha el multiperspectivismo para marcar la diferencia entre los relatos de las tres protagonistas y otorgar también una función añadida al tratamiento de cada mujer para definir mejor su condición: la historia de Melanie está

contada en primera persona, lo cual refleja la percepción de su aislamiento dentro de la sociedad; Marcela se desdobra entre la primera persona, a la hora de recordar y reflexionar sobre sí misma, y la tercera —“la camarada Tres”—, para seguir ocultando su militancia y reproducir la enajenación del adoctrinamiento senderista, su metamorfosis en una “arma revolucionaria” (35); y finalmente Modesta, en vez de narrar, está narrada por medio de la segunda persona gramatical hasta su independencia, evidenciada por la apropiación del “yo” individual: “Y quieres hablar. —Estoy harta. Me cansé—. Gaitán, te extraño” (79)²³⁷.

Mientras la fragmentación de la novela provoca una sensación de caos y desorden, el multiperspectivismo empleado por Claudia Salazar se caracteriza por la lógica exacta con la que la autora quiere construir la totalidad narrativa a la hora de representar estas posiciones de marginalidad con respecto a la sociedad. El principio lógico que sustenta la estructura de la novela pone esta complementariedad de la caracterización estilística con la perspectiva múltiple de los fragmentos al servicio de esta mirada de conjunto. Este empleo de tales recursos, para dar unos cimientos sólidos a una estructura narrativa fragmentaria, es un rasgo característico de las primeras novelas de Vargas Llosa, comenzando por *La ciudad y los perros*. Como se recordará, en ella Vargas Llosa renuncia a dominar la historia completa de los personajes y apuesta por una realidad creada a través de tres perspectivas distintas: el punto de vista de la “pura objetividad”, representado por el Jaguar y realizado con la primera persona gramatical; el de la “pura interioridad”, representada por la “conciencia en movimiento” del Boa; y un “tercer nivel, el nivel de Alberto, que [...] está visto desde el exterior y desde el interior” (Agüero et

²³⁷ La narración se aparta de este sistema de tratamiento de los distintos puntos de vista en un único momento, el de más tensión emotiva, es decir durante el relato de las violaciones: la repetición casi invariada del mismo texto concurre con una mirada desde el exterior, por medio de la tercera persona gramatical, que acentúa la despersonalización a la que están sometidas las protagonistas y su sensación de ser “un bulto [...] puro vacío para ser llenado” (Salazar Jiménez, 2014c: 65,68,69).

al.: 79). Este modo de vincular cada personaje a una perspectiva específica sobre la realidad, para conformar una totalidad que se enriquezca a través de los contrapuntos y coincidencias entre puntos de vistas distintos, es comparable al tipo de organización narrativa elegida por Claudia Salazar. Esto no significa necesariamente que *La ciudad y los perros* sea uno de los modelos de referencia de *La sangre de la aurora*, sino que se intuye en la novela de Claudia Salazar una especie de aprendizaje en el tratamiento estructural de la novela que reconduce a las primeras obras de Vargas Llosa.

Gracias a este “dispositivo colectivo de enunciación” (Palmeiro: 139) se activa también un sistema contrapuntístico entre las condiciones de vida muy desiguales que siguen afectando la población peruana. La temática tradicional de la contraposición entre civilización y barbarie en el Perú está presente también en la novela de Claudia Salazar y se introduce en los prejuicios que a menudo revelan los personajes en sus diálogos, como demuestran los primeros comentarios de Melanie y sus amigas sobre el conflicto: “A veces la gente de la sierra se pelea por cualquier cosa y pueden ser medio violentos para resolver sus disputas [...]. Esa relación entre los campesinos y la violencia parece un disco rayado desde tiempos coloniales” (19). Sin embargo, lo más significativo de esta contraposición es el elemento de continuidad entre los dos polos que conforman el país: la violencia, sea ésta la violencia de género o el conflicto armado, tiene la misma naturaleza en cualquier lugar. En *La sangre de la aurora*, Perú sigue siendo el mismo país descrito por Vargas Llosa, un país partido en épocas distintas²³⁸, y la violencia sigue repitiéndose idéntica en cualquier espacio y tiempo, confirmando una vez más la “inmovilidad sofocante” que “permea la totalidad del mundo peruano” (Fuentes, 1980: 48). Esta transversalidad de la violencia, que cruza las fronteras geográficas e históricas, es otro punto de contacto, tal vez el más importante, entre Vargas Llosa y Salazar

²³⁸ “Allí descubrí que el Perú no sólo era un país del siglo veinte [...], sino que el Perú era también la Edad Media y la Edad de la Piedra” (Vargas Llosa, 1971b: 25-26).

Jiménez: “Esa injusticia de que el novelista nos habla aplicándola solamente al Perú, aparece en sus obras con dimensión continental, y aún más, universal, fundamentalmente humana” (Martín: 97).

CONCLUSIONES

En 1996, la publicación de las antologías *McOndo* y *Crack* marcó un momento fundamental de la narrativa latinoamericana reciente, sobre todo por su valor representativo con respecto a la actitud que asumían los escritores de las nuevas generaciones frente a la vigencia prolongada del *boom*. El análisis de algunos casos concretos de autores que tomaron parte en estas dinámicas intergeneracionales, un tanto inhabituales por las singularidades que caracterizaron el fenómeno y el legado del *boom*, ha sacado a la luz los diferentes matices que conlleva cada toma de posición y las razones que motivaron su elección.

A este respecto, es muy interesante notar como por lo menos tres autores, de los cinco aquí tratados, desarrollaron una postura crítica en relación con cierta idea de literatura, aún vinculada a los preceptos de la nueva narrativa latinoamericana de las décadas precedentes, a partir de desencuentros más o menos acentuados con el ámbito cultural de sus propios países. Alberto Fuguet fue tachado de ser un escritor no comprometido con el proceso de reconstrucción nacional que las izquierdas progresistas querían impulsar en Chile para salir de la época dictatorial recién concluida en los noventa, es decir, cuando se publicaban sus primeras obras. En cambio, la literatura de Paz Soldán inicialmente fue criticada por su falta de continuidad con la tradición literaria local. El primer libro —según la opinión del propio autor— de Juan Gabriel Vásquez

hasta fue catalogado como literatura “extranjera” por la búsqueda de territorios, temáticas y estilos que no se ajustaban a la visión de “lo colombiano”.

Quizás el rechazo más o menos explícito del legado del *boom* por parte de estos autores fue también una respuesta de emancipación frente a la crítica de Chile, Bolivia y Colombia, aún vinculada, en los años noventa, a una concepción de la literatura y del papel del escritor más acorde a las condiciones sociales y culturales de otra época, en particular de la década de los 60.

Sin embargo, las posturas de estos autores revelan cierta heterogeneidad: estas pueden variar de la posición “intermedia” entre McOndo y el Crack asumida por Paz Soldán, a la ruptura provocativa mostrada por Fuguet, pasando por la “respetuosa distancia” que interponen Vásquez y Benavides con la tradición del *boom*, hasta la reivindicación de una literatura emancipada de los “abuelos” ilustres declarada por Claudia Salazar.

A pesar de esto, se ha observado cómo Mario Vargas Llosa representa en esta confrontación un caso singular respecto a los demás autores que surgieron en el marco del *boom*. Benavides, Fuguet, Paz Soldán y Vásquez no ocultan su admiración por el premio Nobel peruano pero tampoco destacan los mismos aspectos en su obra y en la influencia que tuvo sobre la propia vocación literaria.

Jorge Eduardo Benavides es con toda probabilidad el escritor que muestra de forma más evidente el legado de su compatriota. Gran conocedor de la obra vargasllosiana, Benavides intenta desde sus primeras obras desarrollar una narrativa política y social que elabore un discurso crítico alrededor de la historia peruana reciente sin renunciar al experimentalismo formal, visible sobre todo en el nivel estructural de sus novelas. En la trilogía compuesta por *Los años inútiles*, *El año que rompí contigo* y *Un millón de soles*, da muestras de las posibilidades que los recursos técnicos empleados por

Vargas Llosa aún ofrecen a los escritores contemporáneos. Aunque en parte sea impreciso hablar de “novelas totales” con respecto a los libros de Benavides, también es cierto que este modelo teórico, propuesto por Vargas Llosa y llevado a cabo en *La Casa Verde*, *Conversación en La Catedral* y *La guerra del fin del mundo*, sigue siendo un modelo narrativo cuya vigencia no está acabada, sobre todo en cuanto a la estructura novelesca.

Alberto Fuguet, en cambio, destaca otras características de la obra de Vargas Llosa. Elogia en particular la prosa del realismo vargasllosiano, poniendo en evidencia cómo ésta se alimenta de todo tipo de lenguajes, sin renunciar, además, a contaminar sus narraciones con elementos procedentes de la cultura de masas. Por lo general, el interés de Fuguet está dirigido hacia las novelas de formación —o *bildungsroman*— del autor, como *La ciudad y los perros* y *La tía Julia y el escribidor*. En éstas, Fuguet encuentra unos modelos a seguir y acepta su legado rechazando al mismo tiempo la herencia del “arcángel Gabriel”. Aunque entre las novelas mencionadas con más frecuencia por Fuguet no esté *Conversación en La Catedral*, es ésta el modelo narrativo más llamativo rastreable en la historia de *Tinta roja*. De modo diferente a Benavides, Fuguet se muestra interesado en el tratamiento de temas concretos como el periodismo y la formación literaria del aprendiz de escritor, más que en el empleo de recursos técnicos específicos —diálogos telescópicos, “trenzado”, multiperspectivismo— del estilo vargasllosiano.

En un ensayo sobre la herencia del escritor peruano, Paz Soldán afirma: “Zavalita, el periodista joven con una relación conflictiva con su padre, el de la pregunta acerca de cuándo se jodió el Perú, es el personaje de Vargas Llosa del que más se han apropiado otros escritores” (2011b: 234). Esta consideración se ajusta a la opinión de García Galiano, mencionada al comienzo del presente estudio, acerca de la recepción reciente de *Conversación en La Catedral*, por parte de los escritores más jóvenes, como modelo de la “indagación en un yo personal y común”. Aunque esta afirmación sea comprobable,

debido sobre todo a la condición icónica alcanzada por el personaje de Zavalita, que a menudo se invoca cómo alter ego del propio autor —como lo demuestra también la adaptación cinematográfica de *Tinta roja*, en donde el referente de *Conversación en La Catedral* se matiza con las experiencias vividas por el propio Vargas Llosa—, Paz Soldán dirige su interés hacia otros aspectos de su narrativa. Al igual que Fuguet, destaca la importancia de la narración del mundo de la adolescencia y de la formación del aprendiz de escritor como microcosmos para retratar la experiencia personal y cotidiana y como mecanismo de crítica social. Este es también el sentido de la influencia que tuvo *La ciudad y los perros* —y en menor medida *La tía Julia y el escribidor*— sobre la novela que consolida el acceso de Paz Soldán en el panorama literario latinoamericano: *Río fugitivo*. Aunque ésta no sea la única obra que presenta recursos narrativos de procedencia vargasllosianas, sí es la que más pone en evidencia esta relación intertextual, ya que en otros libros la huella del escritor peruano se aprecia sobre todo en el nivel estructural y en la heterogeneidad de los puntos de vista que rigen el relato.

El caso de Juan Gabriel Vásquez es bastante singular por el efecto desestabilizador que tuvo la influencia de un modelo narrativo en concreto, es decir *Historia de Mayta*, en su trayectoria. Junto al legado de otros autores muy admirados por Vásquez, como Joseph Conrad y Philip Roth, la influencia de Vargas Llosa se traduce en la posibilidad de abordar la historia de Colombia y su pasado político a través del recurso metaliterario que expone la creación del discurso narrativo en el propio proceso de ficcionalización de la realidad. El modelo vargasllosiano, que en las reflexiones de Vásquez aparece a menudo relacionado con la novela *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, es probablemente el referente principal visitado por el escritor colombiano en sus novelas *Los informantes* y *La forma de las ruinas*. Pese a que el autor reconozca la influencia de Vargas Llosa sólo con respecto al modo en que respaldó y moldeó su vocación literaria, en las novelas

mencionadas la estructura narrativa de *Historia de Mayta* es un referente muy cercano, como el propio Vásquez lo señaló para el caso de Cercas.

Finalmente, hay que señalar la postura controvertida de Claudia Salazar Jiménez en relación con el legado de Vargas Llosa, que, según ella, estaría silenciando nuevas propuestas literarias en Perú, debido a su omnipresencia dentro del ámbito cultural nacional. Aun reconociendo los méritos y la fuerza innovadora de la primera etapa narrativa del ahora premio Nobel, Salazar defiende la necesidad de emanciparse de esta figura, hegemónica dentro de la literatura peruana, para abrir caminos diferentes que sepan renovar la narrativa como lo hizo Vargas Llosa en los sesenta, es decir, apartándose de los modelos narrativos locales. Esta posición es relevante por trasladar a un contexto nacional el mismo debate al que se enfrentó el legado de García Márquez en el panorama literario de América Latina. Sin embargo, la novela *La sangre de la aurora*, de Claudia Salazar, parece ocultar en su estructura las huellas de algunos recursos técnicos típicamente vargasllosianos, delatando con toda probabilidad una asimilación inconsciente de aquellos modelos a la vez que se constituye como anti-modelo de las novelas totales.

Esta relación doble, que confirma y niega a la vez la misma herencia, podría leerse como la evidencia principal de la transcendencia de los modelos narrativos de Vargas Llosa, propiciada por la “invisibilidad” —o la posibilidad de “ser disimulada”— a menudo descrita por Fuguet, Paz Soldán y Vásquez. A este respecto, quizás sea el autor boliviano Paz Soldán quién ha señalado con más agudeza el territorio resbaladizo de la herencia literaria:

La década pasada apareció una nueva generación latinoamericana más ecléctica, que rechaza la idea de la “novela total”, defiende a veces estéticas minimalistas, está embarcada en proyectos menos deudores del tronco principal del realismo, y tiene a Roberto Bolaño como su principal referente [...]. Sin embargo, mi intuición es que los fervorosos bolañianos de hoy son también, aunque a veces no lo sepan, vargasllosianos (2666 cumple todos los requisitos que el escritor peruano le pide a la “novela total”). Y

que la influencia también existe cuando uno es un antimodelo: [...] hoy Vargas Llosa está muy presente en cada escritor joven que rechaza la idea de la “novela total”. Con el premio Nobel que se le ha concedido, estará aun más presente. (Paz Soldán, 2011b: 233)

CONCLUSIONI

Nel 1996, la pubblicazione delle antologie *McOndo* e *Crack* segnò un momento fondamentale della narrativa latinoamericana recente e nel dibattito che si era venuto a creare nelle ultime generazioni di scrittori in merito all'onnipresenza del *boom* come punto di riferimento ancora valido a distanza di decenni. Lo studio di alcuni casi concreti di autori che presero parte a tali dinamiche intergenerazionali —abbastanza insolite, a causa delle peculiarità che caratterizzarono il fenomeno del *boom*— ha permesso di porre in risalto le differenti posizioni da essi assunte e le ragioni alla base di ognuna di queste scelte.

A tal proposito, è molto interessante notare come almeno tre autori dei cinque qui trattati avanzarono forti critiche nei confronti di una certa idea di letteratura, ancora vincolata ai precetti della “nueva novela latinoamericana” dei decenni precedenti, a partire da incomprensioni e scontri più o meno accentuati con l'ambito culturale dei loro paesi d'origine. Alberto Fuguet venne tacciato di indifferenza nei confronti del processo di ricostruzione nazionale promosso in Cile dalla sinistra progressista sul finire dell'epoca dittatoriale degli anni '90, periodo in cui si pubblicavano le sue prime opere. La scrittura di Edmundo Paz Soldán fu invece criticata per eludere ogni vincolo con la tradizione letteraria boliviana. Il primo libro —a detta dell'autore stesso— di Juan Gabriel Vásquez fu addirittura catalogato nella narrativa “straniera” come conseguenza della ricerca di

territorio, tematiche e stili che non si rispecchiavano nella visione de “*lo colombiano*”, descritta da Vásquez.

Probabilmente, per questi autori, il rifiuto più o meno esplicito dell’eredità del *boom* fu anche un tentativo di emanciparsi dagli ambienti della critica cilena, boliviana e colombiana, ancora vincolati a una concezione di letteratura e del ruolo dello scrittore che rispecchiavano le condizioni sociali e culturali degli anni sessanta.

Tuttavia, si riscontra un’eterogeneità evidente tra le posizioni di questi autori: queste possono variare da una collocazione intermedia tra i postulati del Crack e di McOndo come nel caso di Paz Soldán, alla rottura e ai toni provocatori di Fuguet, passando per la “rispettosa distanza” che Vásquez e Benavides mantengono nei confronti del *boom*, fino alla rivendicazione sostenuta da Salazar Jiménez di una letteratura emancipata dagli illustri “nonni” della tradizione latinoamericana.

Eppure si è osservato come, nonostante questa conflittualità con il passato, Mario Vargas Llosa rappresenti in questo contesto un caso piuttosto singolare rispetto agli autori membri del *boom*. Benavides, Fuguet, Paz Soldán e Vásquez non nascondono l’ammirazione nei confronti del Premio Nobel peruviano, ma, allo stesso tempo, ognuno di loro mette in evidenza aspetti diversi della sua opera e dell’influenza di Vargas Llosa sulla propria vocazione letteraria.

Senza dubbio, è Jorge Eduardo Benavides lo scrittore che esprime la maggior continuità tra la propria scrittura e i modelli narrativi del suo connazionale. Grande esperto dell’opera vargasllosiana, Benavides elabora una narrativa di stampo politico e sociale in cui lo sviluppo di un pensiero critico nei riguardi della storia peruviana recente non limita la sperimentazione formale, apprezzabile soprattutto a livello strutturale nei suoi romanzi. Nella trilogia composta da *Los años inútiles*, *El año que rompí contigo* e *Un millón de soles* è inoltre possibile osservare come un’ampia gamma di tecniche

narrative impiegate da Vargas Llosa siano ancora oggi degli strumenti ricorrenti nelle creazioni degli scrittori contemporanei. Benché in parte sia impreciso parlare di “romanzi totali” per i libri di Benavides, non si può negare l’influenza che ancora esercita—in particolare dal punto di vista della struttura compositiva— questo modello teorico proposto da Vargas Llosa e portato a compimento in varie sue opere, come *La Casa Verde*, *Conversación en La Catedral* e *La guerra del fin del mundo*.

Diversamente da quanto osservato nel caso precedente, Alberto Fuguet dà un maggiore risalto ad altre caratteristiche dell’universo narrativo di Vargas Llosa. In numerose occasioni elogia il suo realismo, riferendosi in particolare a come questo sia alimentato da diversi registri linguistici che assimilano il parlato e le modalità comunicative dei mass-media nell’impianto formale del testo. In generale l’interesse di Fuguet è più spesso catturato dai romanzi di formazione —o *bildungsroman*— dell’autore peruviano, come *La ciudad y los perros* e *La tía Julia y el escribidor*. Lo scrittore cileno considera questi libri dei modelli validi nell’attualità, e mentre accetta questa eredità di Vargas Llosa rifiuta quella più ingombrante dell’ “Arcángel Gabriel”. Benché siano sporadiche le menzioni di Fuguet al libro *Conversación en La Catedral*, è senza dubbio questo il romanzo che ha influenzato in maggior misura la scrittura di *Tinta roja*. Ancora una volta si nota una differenza importante tra i casi di Benavides e Fuguet, infatti quest’ultimo si mostra piuttosto indifferente alle strategie narrative e alle tecniche del predecessore —dialoghi telescopici, stile “intrecciato” e “multiprospettico”—, stabilendo invece una continuità evidente nel trattamento di alcuni temi specifici, come il giornalismo e la formazione letteraria dell’apprendista scrittore.

In un saggio sull’eredità del Premio Nobel peruviano, Paz Soldán afferma: “Zavalita, el periodista joven con una relación conflictiva con su padre, el de la pregunta acerca de cuándo se jodió el Perú, es el personaje de Vargas Llosa del que más se han

apropiado otros escritores” (2011b: 234). Questa considerazione consolida il giudizio di García Galiano nei confronti di *Conversación en La Catedral*, ritenuta un modello narrativo dagli scrittori più giovani per la “indagación en un yo personal y común”. In tal senso può esserne una conferma la condizione iconica raggiunta dal personaggio di Zavalita, spesso invocato in quanto alter ego dell’autore stesso —come dimostrato anche dalla trasposizione cinematografica di *Tinta roja*, in cui i riferimenti a *Conversación en La Catedral* e all’esperienza personale di Vargas Llosa risultano coerenti tra loro—. Tuttavia, Paz Soldán si concentra su altri aspetti della sua opera e, in modo analogo a quanto osservato nel caso di Fuguet, sottolinea l’importanza della narrazione del mondo adolescenziale e del processo d’apprendimento intrapreso da un giovane scrittore come microcosmi utili anche per ritrarre sia l’esperienza personale e quotidiana, sia il contesto sociale oggetto di critica. In quest’ottica va considerata l’influenza de *La ciudad y los perros* —e solo in parte *La tía Julia y el escribidor*— sul romanzo con cui Paz Soldán consolida la propria posizione nel panorama letterario latinoamericano: *Río fugitivo*. Sebbene questa non sia l’unica opera dell’autore boliviano a presentare delle analogie con i testi di Vargas Llosa, la relazione intertestuale è più visibile qui che altrove, non limitandosi alla componente strutturale come avviene in altri romanzi.

Il caso di Juan Gabriel Vásquez è piuttosto singolare a causa dell’effetto destabilizzante che ha prodotto nella sua traiettoria narrativa un modello vargasllosiano specifico: *Historia de Mayta*. Insieme a Joseph Conrad e Philip Roth, due scrittori imprescindibili per Vásquez, l’impronta di Vargas Llosa si traduce nella possibilità per l’autore colombiano di trattare la storia e il passato politico del proprio paese in chiave metaletteraria. *Historia de Mayta*, spesso citata nelle riflessioni di Vásquez in merito al romanzo di Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, è con ogni probabilità il punto di riferimento principale scelto dallo scrittore colombiano per la scrittura dei libri *Los*

informantes e *La forma de las ruinas*. Questo legame si presenta in questi romanzi al pari di come veniva indicato nell'opera di Cercas, seppur Vásquez insista nel sostenere che l'influenza di Vargas Llosa sia nel suo caso un'ispirazione su come diventare ed essere uno scrittore.

Infine, è stata affrontata la posizione controversa assunta da Claudia Salazar Jiménez, piuttosto critica nei confronti di Vargas Llosa per la sua onnipresenza nell'ambito culturale peruviano, ancora troppo vincolato alla sua idea di letteratura. Nonostante ne riconosca i meriti e ammiri la forza rinnovatrice del suo primo periodo narrativo, Salazar Jiménez ritiene necessario emanciparsi dalla figura ormai egemone di Vargas Llosa, esplorando nuovi cammini ed estetiche diverse per arricchire la letteratura peruviana contemporanea, così come avvenne negli anni '60 proprio grazie alle ambiziose "novelas totales" dell'autore del *boom*. Il discorso critico elaborato dalla scrittrice peruviana risulta di grande interesse dal momento che riproduce nel contesto nazionale lo stesso dibattito provocato dall'eredità di García Márquez nel panorama letterario del continente. Nonostante questo, il romanzo *La sangre de la aurora*, di Salazar Jiménez, sembra nascondere nella sua struttura i segni di alcuni procedimenti tecnici tipicamente vargasllosiani, rivelando con ogni probabilità un'assimilazione inconscia di quei modelli mentre si presenta come un anti-modello di "romanzo totale".

Questa relazione duplice, conferma e al contempo negazione della stessa eredità, potrebbe costituire la miglior prova della trascendenza dei modelli narrativi di Vargas Llosa, favorita inoltre dall' "invisibilità" della sua prosa che viene spesso elogiata da Fuguet, Paz Soldán e Vásquez. A questo proposito, l'autore boliviano Paz Soldán definisce i fenomeni liminali dell'eredità letteraria:

La década pasada apareció una nueva generación latinoamericana más ecléctica, que rechaza la idea de la "novela total", defiende a veces estéticas minimalistas, está embarcada en proyectos menos deudores del tronco principal del realismo, y tiene a Roberto Bolaño como su principal referente [...]. Sin embargo, mi intuición es que los

fervorosos bolañianos de hoy son también, aunque a veces no lo sepan, vargasllosianos (2666 cumple todos los requisitos que el escritor peruano le pide a la “novela total”). Y que la influencia también existe cuando uno es un antimodelo: [...] hoy Vargas Llosa está muy presente en cada escritor joven que rechaza la idea de la “novela total”. Con el premio Nobel que se le ha concedido, estará aun más presente. (Paz Soldán, 2011b: 233)

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREDA, Javier (2018): "La producción novelística peruana (1992-2017)." *Cuadernos Hispanoamericanos* 812: 6-21.
- AGÜERO, Luis, et al (1965): "Sobre *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa." *Casa de las Américas* 30: 63-80.
- ÁGUILA, Irma del (2016): *La isla de Fushía*. Lima: Alfaguara.
- AGUIRRE, Carlos (2015): "Andrés Caicedo y *La ciudad y los perros*." *blogs.uoregon*. 12 oct. 2015. Última visita: 15/03/2021.
- (2017): *La ciudad y los perros: Biografía de una novela*. Sevilla: Renacimiento.
- (2019): "¿Quién mató al Esclavo? 'Ya no quiero meterme a interpretar, viejo'." *blogs.uoregon*. 20 mar. 2019. Última visita: 15/03/2021.
- ALARCÓN, Daniel (2013): "No sé si me dan más bola en el Perú que en EE.UU." Entr. Jaime Cabrera Junco. *Lee por gusto*. 13 ag. 2013. Última visita: 15/03/2021.
- (2016): "Quizás las cosas no se ven tan mal en Perú como antes de las elecciones de Estados Unidos." Entr. Gerardo Lissardy. *BBC Mundo*. 7 dic. 2016. Última visita: 15/03/2021.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2000): "Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative." *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz Soldán, y Debra Ann Castillo. New York: Garland: 207-221.
- AMORÓS, Omar (2013): "Miradas femeninas de historias conocidas." *La Higuera*. 31 oct. 2013: 10-11.
- AMPUERO, Fernando (2015): "Generación Post: nueva narrativa peruana." *El Comercio*. 31 ag. 2015. Última visita: 15/03/2021.
- ARAMBURU, Fernando, et al (2010): "Razones para un nobel." *El Cultural*. 15 oct. 2010: 20-21.

- ARENDDT, Hannah (1977): *Eichmann in Jerusalem: A Report of the Banality of evil*. New York: Penguin Books.
- ARMAS MARCELO, Juan Jesús (1991): *Vargas Llosa: El vicio de escribir*. Madrid: Temas de Hoy.
- AYÉN, Xavi (2019): *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: Penguin Random House.
- BADINI, Roberto (2013): “‘Yo no soy un gángster’: Empatía y percepción de la violencia en la poesía de Domingo de Ramos.” *Anuario 2012*. Chiapas: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica: 304-314.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1988): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1989): *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BARRERA TYSZKA, Alberto (2015): *Patria o muerte*. Barcelona: Tusquets.
- BECERRA, Eduardo, ed. (2002): *Desafíos de la ficción*. Alicante: Universidad de Alicante.
- (2010): “¿Qué hacemos con el abuelo? *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán.” *Tradition et modernité dans l’œuvre d’Edmundo Paz Soldán*. Ed. Erich Fisbach. Angers: Presses de l’Université d’Angers: 107-122.
- (2011): “Los nuevos caminos del pasado: Vargas Llosa y la narrativa hispanoamericana de entresiglos.” *Vargas Llosa. De cuyo Nobel quiero acordarme*. Madrid: Instituto Cervantes: 119-136.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992): *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- BENAVIDES, Jorge Eduardo (2002a): “El escritor es el único esquizofrénico vocacional.” Entr. Miguel Mora. *El País*. 19 de febrero de 2002. Última visita: 15/03/2021.
- (2002b): *Los años inútiles*. Madrid: Alfaguara.
- (2002c): “Tocamos fondo y seguimos escarbando.” Entr. Doménico Chiappe. *Letralia*. Última visita: 15/03/2021.
- (2003a): “Al peruano no le gusta ser, sino estar.” Entr. Ernesto Escobar Ulloa. *Barcelona Review*. Última visita: 15/03/2021.
- (2003b): *El año que rompí contigo*. Madrid: Alfaguara.
- (2005a): *La noche de Morgana*. Madrid: Alfaguara.

- (2005b): “Violencia política y narrativa en el Perú de los años ochenta.” *Quórum: Revista de Pensamiento Iberoamericano* 11: 153-162.
- (2007): *Un millón de soles*. Madrid: Alfaguara.
- (2008a): “Del boom a McOndo ¿Y la generación anterior?” *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Eds. Jesús Montoya Juárez, y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana-Vervuert: 157-162.
- (2008b): “Un millón de soles.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 693: 35-38.
- (2009): *La paz de los vencidos*. Lima: Alfaguara.
- (2011a): “Los ‘Iluminados’ de Vargas Llosa.” *Vargas Llosa. De cuyo Nobel quiero acordarme*. Madrid: Instituto Cervantes: 173-188.
- (2011b): “Ribeyro en el Rosedal.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Última visita: 15/03/2021.
- (2011c): “The Delayed Arrival of the Writer: An Interview with Jorge Eduardo Benavides.” Entr. Jonathan Blitzer. *Words Without Borders*. marzo 2011. Última visita: 15/03/2021.
- (2012): *Un asunto sentimental*. Madrid: Alfaguara.
- (2013a): “Charlamos con Jorge Eduardo Benavides sobre *Un asunto sentimental*.” Entr. Paco Bescós. *Suburbano*. 27 ag. 2013. Última visita: 15/03/2021.
- (2013b): “Para mí la literatura es competir conmigo mismo.” Entr. Jaime Cabrera Junco. *Lee por gusto*. 7 marzo 2013. Última visita: 15/03/2021.
- (2015a): *El enigma del convento*. Madrid: Alfaguara.
- (2015b): “Un escritor no debe olvidar que lo que escribe es un acto de prestidigitación.” Entr. Carmen De Eusebio. *Cuadernos Hispanoamericanos* 776: 84-93.
- (2018a): *El asesinato de Laura Olivo*. Madrid: Alianza.
- (2018b): *El collar de los Balbases*. Madrid: La Huerta Grande.
- (2018c): “El mundo literario es un mundo de egos revueltos.” *Cope*. 9 abr. 2018. Última visita: 15/03/2021.
- (2018d): “Escritores de brújula y escritores de mapa.” *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Eds. César Ferreira, y Gabriel T. Saxton-Ruiz. Lima: Universidad Ricardo Palma: 21-36.

- (2018e): “Reflexiones de un escritor transatlántico: entrevista con Jorge Eduardo Benavides.” Entr. Raúl Tola. *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Eds. César Ferreira, y Gabriel T. Saxton-Ruiz. Lima: Universidad Ricardo Palma: 191-216.
- (2019): “Me resulta incómodo no tener personajes peruanos.” Entr. Ricardo Flores Sarmiento. *Lee por gusto*. 23 abr. 2019. Última visita: 15/03/2021.
- BENMILOUD, Karim, (2010): “Del plagio y otros crímenes: *Río fugitivo* de Edmundo Paz Soldán.” *Tradition et modernité dans l’œuvre d’Edmundo Paz Soldán*. Ed. Erich Fisbach. Angers: Presses de l’Université d’Angers: 81-94.
- coord. (2017): *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- BOLAÑO, Roberto (2004): “Sevilla me mata.” *Palabra de América*. Guillermo Cabrera Infante, et al. Barcelona: Seix Barral: 17-21.
- (2011): *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas (edición revisada)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2019): *A la intemperie*. Madrid: Alfaguara.
- BONILLA, Juan (2007): “El crítico y el narrador.” *Homo Ludens: Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Coord. Guadalupe Fernández Ariza. Málaga: Ayuntamiento de Málaga: 253-262.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l’art*. París: Seuil.
- BREUSA, Luca (2020): “Scrivere il corpo, ferire il testo: la rappresentazione della violenza nel romanzo *La sangre de la aurora*.” *Altre Modernità: Sc[arti]*: 89-101.
- BROWN, J. Andrew (2010): “Parques tomados: Julio Cortázar y Edmundo Paz Soldán.” *Tradition et modernité dans l’œuvre d’Edmundo Paz Soldán*. Ed. Erich Fisbach. Angers: Presses de l’Université d’Angers: 57-66.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, et al (2004): *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral.
- CANO GAVIRIA, Ricardo (1972): *El buitre y el Ave Fénix: Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.
- CARBAJAL, Eric (2018): “Intruso en la capital: multiculturalismo y crisis política en *El año que rompí contigo* de Jorge Eduardo Benavides.” *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Eds. César Ferreira, y Gabriel T. Saxton-Ruiz. Lima: Universidad Ricardo Palma: 71-88.
- CÁRDENAS MORENO, Mónica (2016): “Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de *Adiós*

- Ayacucho* de Julio Ortega y *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar.” RIRA 1-2: 11-46.
- CARLÍN, Ernesto (2018): “El liberalismo del Nobel.” *El Peruano*. 11 mar. 2018. Última visita: 15/03/2021.
- CASTAÑEDA, Lillian (1972): “Técnica y estructura en *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa.” *Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Eds. Helmy F. Giacomán, y José Miguel Oviedo. Madrid: Las Américas: 314-322.
- CASTILLO GUZMÁN, Gerardo (2018): “El universo multicultural de *El asesinato de Laura Olivo* de Jorge Eduardo Benavides.” *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Eds. César Ferreira, y Gabriel T. Saxton-Ruiz. Lima: Universidad Ricardo Palma: 153-168.
- CASTRO, Dante (2010): “Los Andes en llamas.” *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Ed. Mark Cox. Lima: Pasacalle: 11-18.
- CERCAS, Javier (2010): “La izquierda y Vargas Llosa.” *El País*. 17 oct. 2010. Última visita: 15/03/2021.
- (2012): “La pregunta de Vargas Llosa.” *La ciudad y los perros*. Mario Vargas Llosa. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: 473-498.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo (2004): *Crack: Instrucciones de uso*. Mexico: Mondadori, 2004.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (2003): *Informe final*. I. Última visita: 15/03/2021.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1978): “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7-8: 7-21.
- CORONA, Sonia (2019): “Personalidades de la literatura critican la Bienal de Novela Vargas Llosa por la escasa presencia femenina.” *El País*. 27 mayo 2019. Última visita: 15/03/2021.
- CORTÉS, Carlos (1999): “La literatura latinoamericana (ya) no existe.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 592: 59-65.
- (2002): “Narrativa y globalización: el fin de la literatura universal y el hilo de Ariadna.” *Desafíos de la ficción*. Ed. Eduardo Becerra. Alicante: Universidad de Alicante: 45-56.
- COURTOISIE, Rafael (2000): *Tajos*. Madrid: Lengua de Trapo.
- (2006): *Santo remedio*. Madrid: Lengua de Trapo.

- (2015): *Goma de mascar*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- COX, Mark (2008): "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con estudio previo)." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68: 227-268.
- (2010): *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Lima: Pasacalle.
- CUETO, Alonso (2003): *Grandes Miradas*. Lima: Peisa.
- (2019): "La ciudad y los perros: el itinerario moral." *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima: Estación La Cultura: 27-38.
- DE CASTRO, Juan E. (2014): "Boom Writers and Power." *Council on Hemispheric Affairs*. 25 sept. 2014. Última visita: 15/03/2021.
- DE DIEGO, José Luis (2015): *La otra cara de Jano: Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- (2019): *Los autores no escriben libros: Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- DOLEŽEL, Lubomír (1999): *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- DONOSO, José (1999): *Historia personal del 'boom'*. Madrid: Alfaguara.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2007): *Desvíos: Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2010): "El boom, el Nobel, y tantos años después." *El Cultural*. 29 oct. 2010. Última visita: 15/03/2021.
- EL TIEMPO, redacción (2000): "Lombardi, con Tinta roja." *El Tiempo*. 29 sept. 2000. Última visita: 15/03/2021.
- ELECTORAT, Mauricio (2004): *La burla del tiempo*. Barcelona: Seix Barral.
- ENRIGUE, Álvaro (2007): "La tía Julia y el escritor, una lectura personal." *Letras Libres*. 31 oct. 2007. Última visita: 15/03/2021.
- ESCOBAR, Alberto (1964): "Impostores de sí mismos." *Revista Peruana de Cultura* 2: 119-125.
- ESCOBAR, Victoria (2014): "Sello Pollarolo: la metamorfosis de la literatura al guion." *Viña Lab*. 24 jun. 2014. Última visita: 15/03/2021.

- ESTEFANÍA, Joaquín (1984): “El escritor peruano Mario Vargas Llosa rechaza el cargo de primer ministro que le ofreció el presidente Belaúnde Terry.” *El País*. 11 abr. 1984. Última visita: 15/03/2021.
- ESTEBAN, Ángel (2014): “Mario Vargas Llosa o la poética del ave carroñera.” *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú: 117-132.
- ESTEBAN, Ángel, y Ana GALLEGO (2009): *De Gabo a Mario: La estirpe del boom*. Madrid: Espasa.
- ESTEBAN, Ángel, y Agustín PRADO ALVARADO, eds. (2019): *El mar no es ancho ni ajeno: Complicidades transatlánticas entre Perú y España*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (2020): “La paradoja del capital: Mario Vargas Llosa, *Tiempos recios* y la contrariedad de la ficción.” *Buensalvaje* 19: 5.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe, coord. (2007): *Homo Ludens: Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (2013): “El poder literario de las preguntas moralmente necesarias.” *El País*. 10 nov. 2013. Última visita: 15/03/2021.
- FERREIRA, César, y Gabriel T. SAXTON-RUIZ, eds. (2018): *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- FERREIRA, César (2018): “Entre el diario íntimo y el exilio: *La paz de los vencidos* de Jorge Eduardo Benavides.” *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Eds. César Ferreira, y Gabriel T. Saxton-Ruiz. Lima: Universidad Ricardo Palma: 89-110.
- FISBACH, Erich, ed. (2010): *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán*. Angers: Presses de l'Université d'Angers.
- FORGUES, Roland (2009): *Mario Vargas Llosa: Ética y creación*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- FRANZ, Carlos (2011): “Una libertad realista.” *Vargas Llosa. De cuyo Nobel quiero acordarme*. Madrid: Instituto Cervantes: 137-150.
- FRESÁN, Rodrigo (2001): *Mantra*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- (2004): “Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano.” *Palabra de América*. Guillermo Cabrera Infante, et al. Barcelona: Seix Barral: 47-74.
- (2009): *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama.

- (2010): “Lécter.” *Página 12*. 12 oct. 2010. Última visita: 15/03/2021.
- (2011): “El sonido de un novelista al ascender.” *Página12*. 12 jun. 2011. Última visita: 15/03/2021.
- (2012a): *La velocidad de las cosas*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2012b): “Sólo tuvieron conflicto con el *boom* los que quedaron fuera.” *La Información*. 8 nov. 2012. Última visita: 15/03/2021.
- (2013): “El samurai romántico.” *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán, y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya: 313-323.

FUENTES, Carlos (1980): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.

- (2011): “Vargas Llosa, premio Nobel.” *El País*. 19 feb. 2011. Última visita: 15/03/2021.

FUGUET, Alberto (1991): *Mala onda*. Santiago de Chile: Planeta.

- (1998a): “Entrevista a Alberto Fuguet.” Entr. Agustín Prado Alvarado. *Ajos & Zafiros* 1: 48-57.
- (1998b): *Tinta roja*. Madrid: Alfaguara.
- (1999): *Por favor, rebobinar*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- (2000a): “Entrevista con Alberto Fuguet.” *Barcelona Review* 15. Última visita: 15/03/2021.
- (2000b): *Primera parte*. Santiago de Chile: Aguilar.
- (2003): “El reportero y el escritor.” Prólogo. *El cadete Vargas Llosa: La historia oculta tras La ciudad y los perros*. Sergio Vilela Galván. Santiago de Chile: Planeta.
- (2004a): *Cortos*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- (2004b): *Las películas de mi vida*. Madrid: Alfaguara.
- (2007): *Apuntes autistas*. Santiago de Chile: Aguilar.
- (2008): “Estados Unidos es un país latinoamericano.” Entr. Ernesto Escobar Ulloa. *Barcelona Review* 42. Última visita: 15/03/2021.
- (2009): *Missing (una investigación)*. Chile: Alfaguara.
- (2010a): *Aeropuertos*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- (2010b): “La buena literatura después de Macondo y McOndo.” Entr. Claudio Andrade. *Río negro*. Última visita: 15/03/2021.

--- (2013): *Tránsitos: Una cartografía literaria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

--- (2015): *No ficción*. Lima: Penguin Random House.

--- (2016a): “El 'boom' latinoamericano fue una mafia.” Entr. Daniel Arjona. *El Confidencial*. 11 mayo 2016. Última visita: 15/03/2021.

--- (2016b): “Prensa amarilla.” *Qué pasa*. 24 marzo 2016. Última visita: 15/03/2021.

--- (2016c): *Sudor*. Barcelona: Penguin Random House.

--- (2017): “Fuguet quiere llevar obras de Vargas Llosa al cine.” *La República*. 1 mayo 2017. Última visita: 15/03/2021.

--- (2018): *VHS (unas memorias)*. Barcelona: Penguin Random House.

FUGUET, Alberto, y Sergio GÓMEZ, eds. (1993): *Cuentos con walkman*. Santiago de Chile: Planeta.

--- (1996): *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

GAMBOA, Jeremías (2013): *Contarlo todo*. Barcelona: Mondadori.

--- (2014): “El espaldarazo de Vargas Llosa fue un premio.” Entr. Yolanda Vaccaro. *El Comercio*. 27 nov. 2014. Última visita: 15/03/2021.

--- (2016): “La importancia de Mario Vargas Llosa.” *El Comercio*. 28 marzo 2016. Última visita: 15/03/2021.

GARAYAR DE LILLO, Carlos (2019): “Estrategias narrativas de *La ciudad y los perros*.” *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima: Estación La Cultura: 19-26.

GARCÍA, Raquel, ed. (2000): “Las cartas de José María Arguedas a Ángel Rama.” *Fórnix* 2: 9-28.

GARCÍA DÍAZ, Teresa (2017): “Corporeidad discursiva: *Los informantes* de Juan Gabriel Vásquez.” *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent*. Coord. Karim Benmiloud. Rennes: Presses Universitaires de Rennes: 111-120.

GARCÍA GALIANO, Ángel (2004): “Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de poética en la narrativa de mi generación.” *En cuarentena: Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Coord. Antonio Orejudo. Murcia: Universidad de Murcia: 39-64.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982): “La soledad de América Latina.” *Centro Virtual Cervantes*. Última visita: 15/03/2021.

- (2002): *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, y Mario VARGAS LLOSA (1991): *La novela en América Latina: Diálogo*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- GARGUREVICH, Juan (2005): *Mario Vargas Llosa: Reportero a los quince años*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Seuil.
- GEWECKE, Frauke (2001): “*La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito.” *Iberoamericana* 1.3: 151-165.
- GIACOMAN, Helmy F., y José Miguel OVIEDO, eds. (1972): *Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Las Américas.
- GNUTZMANN, Rita (2001): “Reseña de *La fiesta del Chivo*.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 611: 139-141.
- (2007): *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Universidad de Alicante.
- GRAS, Dunia (2020): “Introducción.” *La ciudad y los perros*. Mario Vargas Llosa. Madrid: Catedra: 11-198.
- GUICHOT MUÑOZ, Elena (2016): *Vargas Llosa en escena: El teatro en la didáctica de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- GUTIÉRREZ, Miguel (2019): *La violencia del tiempo*. Lima: Penguin Random House.
- GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo (2000): “The Modern Novel, the Media, and Mass Culture in Latin America.” *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz Soldán, y Debra Ann Castillo. New York: Garland: 71-100.
- HANAÏ, Marie-José (2017): “*Los amantes de Todos los Santos*: siete cuentos de soledad.” *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent*. Coord. Karim Benmiloud. Rennes: Presses Universitaires de Rennes: 85-98.
- HARSS, Luis (1975): *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HIGGINS, James (2010): “La narrativa peruana ante la violencia política de los 80 y 90.” *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Ed. Mark Cox. Lima: Pasacalle: 103-117.
- HUAMÁN CABRERA, Félix (1989): *Candela quema luceros*. Lima: Retama.
- INSTITUTO CERVANTES (2011): *Vargas Llosa. De cuyo Nobel quiero acordarme*. Madrid: Instituto Cervantes.

- IWASAKI, Fernando (2004): “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados.” *Palabra de América*. Guillermo Cabrera Infante, et al. Barcelona: Seix Barral: 104-122.
- (2007): “Carta de batalla por el Escritor.” *Homo Ludens: Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Coord. Guadalupe Fernández Ariza. Málaga: Ayuntamiento de Málaga: 277-284.
- (2008): “Preboom, protoboom y posboom.” *rePUBLICANOS : Cuando dejamos de ser realistas*. Madrid: Algaba: 167-198.
- (2011): “Intelectuales baratos y militares carísimos.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Última visita: 15/03/2021.
- (2014): “La Mancha Extraterritorial.” *El Mercurio*, suplemento “Artes y Letras”. 17 ag. 2014: E4.
- KLAHN, Norma, y Wilfrido H. CORRAL, eds. (1991): *Los novelistas como críticos*. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica.
- KOBYLECKA, Ewa (2010): *El tiempo en la novelística de Mario Vargas Llosa*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- KÖLLMANN, Sabine (2001): “La fiesta del Chivo: cambio y continuidad en la obra de Mario Vargas Llosa.” *Iberoamericana*, 1.3: 135-150.
- KRISTAL, Efraín (2001): “La política y la crítica literaria: El caso Vargas Llosa.” *Perspectivas 2*: 339-351.
- (2018): *Tentación de la palabra: Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- JURISTO, Juan Ángel (2018): “La literatura también mata.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 816: 157-160.
- LEDGARD, Melvin (2014): “Lugares y personajes peruanos en la literatura reciente de Vargas Llosa.” *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú: 201-218.
- LEVI, Primo (2007): *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- LIMA, Álex (2018): “Desplazamientos en la trilogía de Jorge Eduardo Benavides.” *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Eds. César Ferreira, y Gabriel T. Saxton-Ruiz. Lima: Universidad Ricardo Palma: 37-70.
- LLUCH PRATS, Javier (2006): “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas.” *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi* 1: 293-306.

- LORIGA, Ray (2018): "Las redes sociales son los enemigos de nuestra identidad." Entr. Alex Valenzuela. *El Popular*. 22 jul. 2018. Última visita: 15/03/2021.
- LUCHTING, Wolfgang A. (1978): *Mario Vargas Llosa: Desarticulador de realidades*. Bogotá: Editorial Andes.
- LUKÁCS, György (2010): *Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot.
- MACÍAS, Cristóbal (2007): "La composición en anillo y la circularidad como recurso narrativo." *Homo Ludens: Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Coord. Guadalupe Fernández Ariza. Málaga: Ayuntamiento de Málaga: 21-50.
- MARTÍN, José Luis (1974): *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1998): "El tercer descubrimiento de América." *El País*. 25 mayo 1998. Última visita: 15/03/2021.
- MARTÍNEZ SOTELO, Abigaíl (2005): "Boquitas pintadas. La indiferencia ante el entorno." *Memoria: XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. Ed. Alma Leticia Martínez Figueroa. Sonora: Universidad de Sonora: 399-408.
- MCMURRAY, George (1968): "The novels of Mario Vargas Llosa." *Modern Language Quarterly* 29.3: 329-340.
- MESA GANCEDO, Daniel (2011): "Vargas Llosa y la novela: algunas enmiendas a la totalidad." *Turia* 97-98: 233-261.
- MOLINA OLIVARES, Mario (2019): "Género y memoria en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez." *Letral* 22: 90-109.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2010): "Escritura, imagen y realidad virtual en *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldán." *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán*. Ed. Erich Fisbach. Angers: Presses de l'Université d'Angers: 133-144.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús, y Ángel ESTEBAN, eds. (2008): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MORETTI, Franco (1994): *Opere Mondo: Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2015): "En la novela-todo." *El País*. 19 dec. 2015. Última visita: 15/03/2021.

- NAVARRO, Justo (2007): “La virtud de la fábula.” *Homo Ludens: Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Coord. Guadalupe Fernández Ariza. Málaga: Ayuntamiento de Málaga: 285-294.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo (2019): “Una novela ante la prueba del tiempo.” *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima: Estación La Cultura: 13-16.
- NOBEL FOUNDATION (2010): “Mario Vargas Llosa: Facts.” *NobelPrize*. Última visita: 15/03/2021.
- NUEVA CRÓNICA, Grupo Literario (2010): “La narrativa sobre la guerra: apuntes iniciales.” *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Ed. Mark Cox. Lima: Pasacalle: 64-76.
- NÚÑEZ LEYVA, Claudia (2017): “Autoficción, autobiografía y recepción en *Missing (una investigación)* (2009) de Alberto Fuguet.” *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 14: 93-123.
- OREJUDO, Antonio, coord. (2004): *En cuarentena: Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ORTEGA, Julio (2010): “El fuego de la tribu.” *El Periódico*. 8 oct. 2010. Última visita: 15/03/2021.
- OVIEDO, José Miguel (1982): *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- OTERO, Miqui (2015): “El Jim Morrison de la salsa literaria.” *El País*. 25 ag. 2015. Última visita: 15/03/2021.
- PACHECO, José Emilio (1968): “Lectura de Vargas Llosa.” *Revista de la Universidad de México* XXII.8: 27-33.
- PADILLA, Ignacio (2004): “McOndo y el Crack: dos experiencias grupales.” *Palabra de América*. Guillermo Cabrera Infante, et al. Barcelona: Seix Barral: 136-147.
- PADURA, Leonardo (2009): *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Tusquets.
- (2019): “Mario Conde me sirve como juez.” *La República*. 3 ag. 2019. Última visita: 15/03/2021.
- PALAVERSICH, Diana (2005): *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés.
- PALMEIRO, Cecilia (2014): “La sangre de la aurora, de Claudia Salazar Jiménez.” *Desde el Sur* 6-1: 139-141.

- PARRILLA SOTOMAYOR, Eduardo (2010): “La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa” *Mario Vargas Llosa: Perspectivas Críticas*. Eds. Pol Popovic Karic, y Fidel Chávez Pérez. México: Tecnológico de Monterrey: 315-363.
- PAZ, Octavio (1990): *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (1998): *Río fugitivo*. La Paz: Alfaguara.
- (2001): *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara.
- (2002): “Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana.” *Desafíos de la ficción*. Ed. Eduardo Becerra. Alicante: Universidad de Alicante: 57-66.
- (2004a): *El delirio de Turing*. Madrid: Alfaguara.
- (2004b): “El escritor, McOndo y la tradición.” *Barcelona Review*. Última visita: 15/03/2021.
- (2005): *Imágenes del incendio*. Sevilla: Algaida.
- (2006a): *Palacio Quemado*. Miami: Alfaguara.
- (2006b): “Pasión por la literatura.” Entr. Mónica Luján. *Dochera fan club*. 18 jul. 2006. Última visita: 15/03/2021.
- (2008): “*Un millón de soles*, de Jorge Eduardo Benavides.” *Letras Libres*. 31 mar. 2008. Última visita: 15/03/2021.
- (2010): “Entre la tradición y la modernidad: un relato de la guerra.” *Tradition et modernité dans l’œuvre d’Edmundo Paz Soldán*. Ed. Erich Fisbach. Angers: Presses de l’Université d’Angers: 13-18.
- (2011a): “La literatura se consolida sobreviviendo en los márgenes de la sociedad.” Entr. Inés Martín Rodrigo. *ABC*. 1 ab. 2011. Última visita: 15/03/2021.
- (2011b): “Vargas Llosa por cuatro.” *Vargas Llosa. De cuyo Nobel quiero acordarme*. Madrid: Instituto Cervantes: 229-236.
- (2013): “Cuatro lecturas de *La ciudad y los perros*.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Última visita: 15/03/2021.
- (2014a): “En la ciencia ficción proyectamos al futuro lo que ya está en el presente.” Entr. Javier Velasco Oliaga. *Todo literatura*. 23 oct. 2014. Última visita: 15/03/2021.
- (2014b): *Iris*. Madrid: Alfaguara.

- (2014c): “Novela monumental sin monumento.” *Letras Libres*. 9 feb. 2014. Última visita: 15/03/2021.
- (2015): *Segundas oportunidades*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- (2017): *Los días de la peste*. Barcelona: Malpaso.
- (2018): *Desencuentros*. Madrid: Páginas de Espuma.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, y Debra Ann CASTILLO, eds. (2000): *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, y Gustavo FAVERÓN PATRIAU, eds. (2013): *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, y Alberto FUGUET, eds. (2000): *Se habla español*. Miami: Alfaguara.
- PERROMAT, Kevin (2012): “Cómo se aprende a escribir: mala literatura, escritores y plagiarios en la obra de Mario Vargas Llosa y Edmundo Paz Soldán.” *Graffylia*: 40-48.
- PIN, Mao (2010): *La parodia en la narrativa de Mario Vargas Llosa: La tía Julia y el escritor y El hablador*. Tesis Universidad Autónoma de Madrid.
- PINILLA, Carmen María (2014): “Los ‘demonios’ de Arguedas en las perspectivas críticas de Mario Vargas Llosa.” *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú: 103-116.
- PLANAS, Enrique (2019): “Conversación en La Catedral: Medio siglo de una pregunta álgida.” *El Comercio*. 29 jun. 2019. Última visita: 15/03/2021.
- POBLETE ALDAY, Patricia (2014): “Las narrativas del Yo en la crónica contemporánea.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 43: 241-254.
- PRADO ALVARADO, Agustín (2019): “La ciudad y los perros: una ciudad para la cultura de masas.” *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima: Estación La Cultura: 63-78.
- (2019): “Mario Vargas Llosa, lector de la novela española contemporánea.” *El mar no es ancho ni ajeno: Complicidades transatlánticas entre Perú y España*. Eds. Ángel Esteban, y Agustín Prado Alvarado. Madrid: Iberoamericana Vervuert: 167-181.
- PRADO ALVARADO, Agustín, y Sandro CHIRI JAIME, coords. (2014): *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- (2019): *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano*. Lima: Estación La Cultura.
- RABÍ DO CARMO, Alonso (2014): “*La tía Julia y el escritor y El pez en el agua*: dos versiones de la autobiografía y la vocación.” *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú: 161-186.
- RAMA, Ángel (1984): “El ‘boom’ en perspectiva”. *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones: 51-110.
- RAMA, Ángel, y Mario VARGAS LLOSA (1973): *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor.
- REVIEJO, Isabel (2016): “McOndo, la ruptura literaria de la que 20 años después solo queda ‘el ADN’.” *La Vanguardia*. 30 nov. 2016. Última visita: 15/03/2021.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1976): *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.
- ROJO, Grínor (2011): “‘Mala onda’, ‘lata’ e ‘ironía’ en *Mala onda* de Alberto Fuguet.” *América sin Nombre* 16: 181-192.
- RONCAGLIOLO, Santiago (2016): *La noche de los alfileres*. Barcelona: Alfaguara.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2003): “Benavides recrea en su segunda novela los años ochenta en Lima.” *El País*. 24 en. 2003. Última visita: 15/03/2021.
- (2005): “Benavides alterna política y fantasía en *La noche de Morgana*.” *El País*. 4 jun. 2005. Última visita: 15/03/2021.
- RUIZ-ORTEGA, Gabriel (2011): “*La noche de Morgana*, de Jorge Eduardo Benavides.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Última visita: 15/03/2021.
- RUSHDIE, Salman (1991): *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Londres : Granta Books.
- RUZ, Robert (2005): *Contemporary Peruvian Narrative and Popular Culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1974): *Lima la horrible*. Lima: Peisa.
- SALAZAR JIMÉNEZ, Claudia (2013): “Quería entender cómo permitimos tanta violencia.” Entr. Jaime Cabrera Junco. *Lee por gusto*. 7 oct. 2013. Última visita: 15/03/2021.
- (2014a): “Claudia Salazar, docente y escritora peruana hace patria lejos.” Entr. Héctor Velarde. *Dosis*. En. 2014. Última visita: 15/03/2021.
- (2014b): *Escribir en Nueva York: Antología de narradores hispanoamericanos*. Lima: Caja Negra.

- (2014c): *La sangre de la aurora*. Lima: Animal de Invierno.
- (2014d): “Las reconciliaciones son un espacio de desacuerdo.” *El País*. 4 nov. 2014. Última visita: 15/03/2021.
- (2014e): “No me genera problemas ser crítica y a la vez escritora.” Entr. Manuel Angelo Prado. *LaMula*. 2 ag. 2014. Última visita: 15/03/2021.
- (2015): “En el Perú se respeta poco el cuerpo de las mujeres.” Entr. Roy Vega Jácome. *Biblioteca verde*. 31 mayo 2015: 74-76.
- (2016a): *1814: año de la independencia*. Lima: Arsam.
- (2016b): *Coordenadas temporales*. Lima: Animal de Invierno.
- (2016c): “Los cuentos son para mí una cuestión muy lúdica.” Entr. José Miguel Silva. *El Comercio*. 2 ag. 2016. Última visita: 15/03/2021.
- (2016d): “Trabajar el lenguaje a partir de la urgencia.” Entr. Manuel Angelo Prado. *LaMula*. 23 jul. 2016. Última visita: 15/03/2021.
- (2017): “Prefiero decir ‘literatura escrita por mujeres’ que ‘escritura femenina’.” Entr. Bárbara Ayuso. *Jotdown*. Dec. 2017. Última visita: 15/03/2021.
- (2019a): “La potencia de la escritura radica en su capacidad de aproximarse a lo ‘inenarrable’.” Entr. Nicol Gutierrez, y José Reyes. *Red Literaria Peruana*. 28 mayo 2019. Última visita: 15/03/2021.
- (2019b): “Un paraíso perdido.” *Mario y los escritores. 27 relatos sobre el universo vargasllosiano*. Comp. José Donayre. Lima: Altazor.
- (2020): “El feminismo no es antihombre. Es antimachismo.” Entr. Esther Vargas. *Perú21*. 24 ag. 2020. Última visita: 15/03/2021.

SALAZAR JIMÉNEZ, Claudia, y Melissa GHEZZI (2011): *Voces para Lilith: Literatura contemporánea de temática lésbica en Sudamérica*. Lima: Aerolíneas.

SÁNCHEZ, Pablo (2019): “La España literaria que Vargas Llosa ayudó a cambiar.” *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima : Estación La Cultura: 79-90.

SÁNCHEZ, Yvette (2011): “*La fiesta del Chivo*: el dictador dominicano como pantalla de proyecciones peruanas.” *Escribir después de la dictadura: La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Ed. Janett Reinstädler. Madrid: Iberoamericana Vervuert: 317-326.

SANZ VILLANUEVA, Santos (2019): “*Tiempos recios*.” *El Cultural*. 14 oct. 2019. Última visita: 15/03/2021.

- SAXTON-RUIZ, Gabriel T. (2018): “El amor viajero en tiempos de terror: *Un asunto sentimental* de Jorge Eduardo Benavides.” *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Eds. César Ferreira, y Gabriel T. Saxton-Ruiz. Lima: Universidad Ricardo Palma: 111-128.
- SEGRE, Cesare (1969): “Il tempo curvo di García Márquez.” *I segni e la critica: Fra strutturalismo e semiologia*. Torino: Einaudi: 251-295.
- SERNA ARNAIZ, Mercedes (2014): “La ambigüedad de la condición humana en *El sueño del celta*.” *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa*. Coords. Agustín Prado Alvarado, y Sandro Chiri Jaime. Lima : Fondo Editorial del Congreso del Perú: 77-92.
- SKÁRMETA, Antonio (1983): “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada autor tiene para echar mano.” *Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta*. Ed. Raúl Silva Cáceres. Madrid: Lar: 131-147.
- SKLODOWSKA, Elżbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V..
- SOBREVILLA, David (1991): “La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 496: 59-71.
- SOLER, Antonio (2007): “Vargas Llosa.” *Homo Ludens: Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Coord. Guadalupe Fernández Ariza. Málaga: Ayuntamiento de Málaga: 295-302.
- STEINER, George (2002): *Extraterritorial: Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid : Siruela.
- SZYSZLO, Fernando de (2008): “Carta de elogio de Mario Vargas Llosa.” *Mario Vargas Llosa: La Libertad y la Vida*. Sergio Vilela, et al. Lima: Planeta Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú: 55-56.
- TAYLOR, Claire (2010): “Paz Soldán en el contexto de la cibercultura latinoamericana.” *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán*. Ed. Erich Fisbach. Angers: Presses de l'Université d'Angers: 19-36.
- THAYS, Iván (2003): “El éxito de Vargas Llosa y Bryce silenció una generación.” Entr. Fietta Jarque. *El País*. 8 nov. 2003. Última visita: 15/03/2021.
- (2004): “Andreas no duerme.” *Palabra de América*. Guillermo Cabrera Infante, et al. Barcelona: Seix Barral: 180-205.
- UBERO, Antonio (2014): “La épica de lo cotidiano.” *La opinión de Murcia*. 13 oct. 2014: 5.

- UBILLA ESPINOZA, Lorena (2010) “Identidades juveniles en *Mala Onda* de Alberto Fuguet: la colonización del imaginario político por el consumo”. *Revista de Humanidades* 22: 141-164.
- URRELO ZÁRATE, Wilmer (2007): *Fantasma asesinos*. La Paz: Alfaguara.
- VALERO JUAN, Eva María (2003): *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.
- (2007): “Trayectorias literarias para la construcción de la Lima mestiza.” *Hipertexto* 5: 20-34.
- (2011): “Jorge Eduardo Benavides. El autor: apunte biobibliográfico.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Última visita: 15/03/2021.
- (2018): “Jorge Eduardo Benavides, entre lo fantástico y lo real: los cuentos de *La noche de Morgana*.” *La narrativa de Jorge Eduardo Benavides: Textos críticos*. Eds. César Ferreira, y Gabriel T. Saxton-Ruiz. Lima : Universidad Ricardo Palma: 169-190.
- VARGAS LLOSA, Mario (1966): *Los jefes*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor.
- (1967a): “Aquí Vargas Llosa en la intimidad.” Entr. Leonard Kirschen. *Correo*, suplemento *Suceso*. 7 mayo 1967: 3.
- (1967b): *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.
- (1969): “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*.” Prólogo. *Tirant lo Blanc*. Joanot Martorell. Madrid : Alianza: 7-41.
- (1971a): *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barrales Editores.
- (1971b): *Historia secreta de una novela*. Barcelona : Tusquets.
- (1972): “Martorell y el ‘elemento añadido’ en *Tirant lo Blanc*.” Martín de Riquer, y Mario Vargas Llosa. *El combate imaginario: Las Cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona: Barral: 7-28.
- (1974a): *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral.
- (1974b): *La Casa Verde*. Barcelona: Seix Barral.
- (1975): *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral.
- (1977): *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.
- (1985): *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral.

- (1986): *Contra viento y marea (I)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1990): *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral.
- (1991): “Mario Vargas Llosa.” *Los novelistas como críticos*. Eds. Norma Klahn, y Wilfrido H. Corral. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica: 341-405.
- (1993): *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
- (2000): “Loco por Lana Turner.” *Letras Libres*. 31 ag. 2000. Última visita: 15/03/2021.
- (2001a): *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (2001b): “El sueño de los héroes” *El País*. 3 sept. 2001. Última visita: 15/03/2021.
- (2007): *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*. Madrid: Punto de Lectura.
- (2008): *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara.
- (2010): *Elogio de la lectura y la ficción*. Madrid: Alfaguara.
- (2011a): *Desafíos a la libertad*. Barcelona: Alfaguara.
- (2011b): *La fiesta del Chivo*. Madrid: Alfaguara.
- (2011c): *Sables y utopías*. Madrid: Alfaguara.
- (2012): *Obras completas*. Vol. XI: “Piedra de toque III (2000-2012)”. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- (2015a): *Carta de batalla por Tirant lo blanc*. Barcelona: Penguin Random House.
- (2015b): *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Barcelona: Penguin Random House.
- (2015c): “No tengo talento natural. Me cuesta escribir.” Entr. Juan Cruz. *Babelia*. 24 oct. 2015. Última visita: 15/03/2021.
- (2017): *Conversación en Princeton con Rubén Gallo*. Madrid: Alfaguara.
- (2018): “Nuevas inquisiciones.” *El País*. 18 mar. 2018. Última visita: 15/03/2021.
- (2019a): “Nuevas inquisiciones (II).” *El País*. 16 jun. 2019. Última visita: 15/03/2021.

--- (2019b): *Tiempos recios*. Madrid: Alfaguara.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2009): *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara.

--- (2010): “El malentendido Vargas Llosa.” *El País*. 8 oct. 2010. Última visita: 15/03/2021.

--- (2011a): “El asunto de Vargas Llosa.” *Vargas Llosa. De cuyo Nobel quiero acordarme*. Madrid: Instituto Cervantes: 109-118.

--- (2011b): *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara.

--- (2011c): “Entrevista exclusiva al Premio Alfaguara de novela.” Entr. María Espinoza. *La otra esquina de las palabras*. 20 dic. 2011. Última visita: 15/03/2021.

--- (2013): *Las reputaciones*. Madrid: Alfaguara.

--- (2016a): *Historia secreta de Costaguana*. Madrid: Alfaguara.

--- (2016b): *La forma de las ruinas*. Madrid: Alfaguara.

--- (2016c): “La novela que nació de un hueso perforado.” Entr. Alonso Rabí. *Ojo Público*. 14 feb. 2016. Última visita: 15/03/2021.

--- (2016d): “La otra herencia de Vargas Llosa.” *El País*. 4 marzo 2016. Última visita: 15/03/2021.

--- (2016e): *Los informantes*. Madrid: Alfaguara.

--- (2017): “Escribir es abrirse paso a machetazos en la selva: charla con Juan Gabriel Vásquez.” Entr. Carlos Tous. *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent*. Coord. Karim Benmiloud. Rennes: Presses Universitaires de Rennes: 337-347.

--- (2018): *Viajes con un mapa en blanco*. Madrid: Alfaguara.

--- (2019a): *Canciones para el incendio*. Madrid: Alfaguara.

--- (2019b): “La solución de Venezuela va a pasar por un baño de sangre.” Entr. Bruno Pardo Porto. *ABC*. 16 mayo 2019. Última visita: 15/03/2021.

VERAEKE, Jasper (2017): “Los caminos secretos a Costaguana: Juan Gabriel Vásquez y la influencia conradiana.” *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent*. Coord. Karim Benmiloud. Rennes: Presses Universitaires de Rennes: 135-147.

VICH, Victor (2002): *El caníbal es el Otro*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- VILLASANTE CERVELLO, Mariella (2016): *Violence politique au Perou 1980-2000. Sentier Lumineux contre l'Etat et la société*. París: L'harmattan.
- VILLORO, Juan (2010): "El triunfo del escritor." *El Periódico*. 8 oct. 2010. Última visita: 15/03/2021.
- VOLPI, Jorge (2013): "Bolaño, epidemia." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán, y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya: 187-203.
- WATT, Ian (1981): *Conrad in the nineteenth century*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- WEHR, Christian (2017): "Memoria e identidad en *Los informantes* de Juan Gabriel Vásquez." *Juan Gabriel Vásquez: une archéologie du passé colombien récent*. Coord. Karim Benmiloud. Rennes: Presses Universitaires de Rennes: 99-110.
- YRIGOYEN, José Carlos (2018): "Misterios sin sorpresa." *El Comercio*. 3 jun. 2018. Última visita: 15/03/2021.
- ZEVALLOS-AGUILAR, Ulises Juan (2009): "Pensamiento crítico y necropolítica en el Movimiento Kloaka." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1: 135-149.