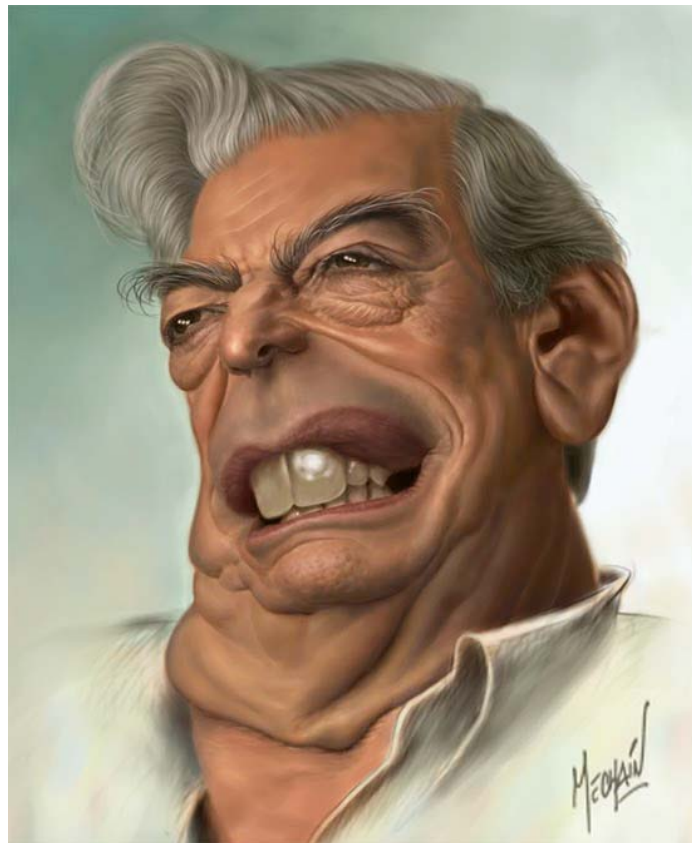


Oswaldo Páez Barrera

¿CUÁNDO SE JODIÓ VARGAS LLOSA?

Literatura del capitalismo tardío y narrativas de la multitud



Ecuador – 2011

**¿CUÁNDO SE JODIÓ VARGAS LLOSA?
Literatura del capitalismo tardío
y narrativas de la multitud**

OSWALDO PÁEZ BARRERA

**¿CUÁNDO SE JODIÓ VARGAS LLOSA?
Literatura del capitalismo tardío
y narrativas de la multitud**

Ilustración de la portada: Mechaín Doroteo (Perú): *Vargas Llosa*, 2010, 80 x 60 cmts., acrílico digital. Se publica con la autorización del autor.

Resumen:

Mario Vargas Llosa fue un autor latinoamericano izquierdista que se cambió de bando. Su actual posición política ha polarizado las opiniones sobre el político, en detrimento del análisis de sus textos literarios. Esta situación no aporta al análisis de su obra, al estudio de la literatura actual ni al desarrollo de nuevas sensibilidades y vocaciones. La revisión de ideas literarias vigentes en los tiempos del neoliberalismo a las que VLI habría aportado, puede echar luces para una mejor lectura de su novelística, en esta vía comento algunos ensayos suyos sobre la literatura. Mi crítica a sus teorías literarias se despliega desde las perspectivas constituyentes de las nuevas narrativas surgidas en la necesidad social de trascender las limitaciones que en lo literario coloca el capitalismo tardío.

I

Política, libre mercado y literatura

1.1.- La política y el autor

Política, literatura y *boom*, fue un cóctel explosivo que desde el triunfo de la Revolución Cubana causó remesones en el campo de las letras latinoamericanas. El caso Vargas Llosa (VLI) fue uno de ellos y ha vuelto a la actualidad con motivo de la entrega del Nobel. Valga por ello la ocasión para reflexionar sobre estos ingredientes y sus mezclas que, a pesar de haber perdido su peligrosidad, ojala conserven por lo menos algunas de sus cualidades pirotécnicas.

El crítico literario peruano Efraín Kristal (2001) –experto en VLI–, reseñó el nexo literatura-política partiendo de que la obra de un escritor no puede ser juzgada dependiendo de los vaivenes políticos de sus apologistas o detractores:

El caso de Mario Vargas Llosa –dijo– es particularmente sugerente: sus primeras novelas fueron elogiadas por los mismos críticos literarios que las menospreciaron cuando el comportamiento político del novelista ofendió a las autoridades de la revolución cubana. (340)

Para señalar, en la página siguiente:

El hecho de que el repudio político del individuo haya acarreado el rechazo de obras literarias que antes fueron celebradas debería inspirar alguna suspicacia sobre las posibilidades de esta corriente crítica para dar respuestas confiables a sus propias preguntas (341)

Los alineamientos políticos, en el caso que analizaremos, ciertamente que ofuscaron la valoración de esta obra literaria, lo cual dio paso a oportunismos de ciertos autores y críticos que en ese entonces no tomaron en cuenta tempranas pero fundamentadas opiniones sobre el carácter nada izquierdista de la escritura de VLI. Fue el caso –dice Kristal– de Washington Delgado¹, quien “consideraba que *En la ciudad y los perros*, había una admiración secreta por el autoritarismo militar que aparentemente critica”. Y el de Jorge Lafforgue², quien, asimismo según Kristal:

generalizó la intuición de Delgado al sostener que las novelas de Vargas Llosa son contradictorias y hasta tramposas: no ofrecen perspectivas revolucionarias, porque son fatalistas y el fatalismo es un elemento de la ideología burguesa que obstaculiza la acción revolucionaria. En el fondo, según Lafforgue, Vargas Llosa

¹ El texto de Delgado al que se refiere Kristal se tituló *Mario Vargas Llosa. La ciudad y los perros. Letras*, N° 72-73, pág. 123.

² El texto de Lafforgue que cita Kristal se titulaba *La ciudad y los perros, novela moral*. Ed. Paidós Bs. As. 1969.

comparte la ideología de la sociedad que denuncia. (342)

Es verdad que el fervor revolucionarista de críticos como Sebastián Salazar Bondy, Jean Franco, Ariel Dorfman o del mismo Mario Benedetti, les llevó a ensalzar a quien no lo merecía, pero también es cierto que el enfoque de Kristal no es del todo correcto, pues, al considerar la política aislada de la literatura, se permitió decirnos en el ensayo suyo aquí citado, que VLI siguió su curso impoluto a pesar sus avatares políticos de éste y de los críticos que han valorado su obra. Vemos entonces, por un lado, la necesidad de investigar más detenidamente la obra del autor antes de emitir una opinión crítica, y por otro la necesidad de buscar dentro de dicha obra las características políticas que sustenten una lectura política de la misma. En este sentido se ha pronunciado otro intelectual peruano, quien, ubica la imbricación entre política y literatura en VLI recordándonos que:

a pesar de lo que -incluso muchos sectores de la izquierda- han escrito y comentado tras su condecoración, la literatura, como el discurso político, está no sólo inserta en la realidad, sino que es un modo de construir, conocer y atravesar esa realidad. Por eso, no hay estilo inocuo ni estética literaria que no esté siempre ya determinada por todas las tensiones del poder: el fondo y la forma son inseparables y están abocados a producir efectos ideológicos. Mario Vargas Llosa es un escritor que siempre ha escrito a favor del poder de las clases dominantes, primero en América Latina y más tarde a nivel global. Esta adscripción al poder constituido se puede leer incluso en sus novelas a priori alejadas de la política. (Miranda, 2010).

El escritor español Javier Cercas (2010) tiene otro criterio. Él se ha referido a los ataques que las izquierdas han lanzado últimamente a VLI por su alineamiento con las fuerzas reaccionarias, haciéndoles notar a las primeras que la obra del premiado no refleja sus posiciones políticas actuales y que, más bien, representa causas que las izquierdas defienden. Consecuente con su razonamiento, Cercas habla de una confusión que lleva a los atacantes a realizar un mal negocio: regalar la obra del escritor a la derecha. Coincide en esto con la prensa oficialista empeñada en difundir el mensaje de que el autor se merece el premio, porque, repiten que es un gran literato “independientemente de sus posiciones políticas”.

De cualquier modo la dicotomía mal político/buen escritor, tiene un amplio coro. Los más inescrupulosos se aprovechan de ello para decir que “además” de pensar ahora correctamente en lo político, “también” la literatura que ha acompañado su retorno a la casa del padre, va por el camino recto que todos deben seguir y admirar (Montaner, 2010). No faltan en el coro aquellos que quieren guardar las apariencias y consideran que la división entre posiciones políticas y maestrías literarias o creativas, es la clave que permite ser reaccionario en lo primero, y “bueno” –inclusive “revolucionario”– en lo segundo, con lo cual, de una manera o de la otra, hacen una interpretación sesgada de una separación entre ideología y literatura que por más que parezca favorecer a la literatura, lo hace a las ideologías, en especial a las más conservadoras.

Como se puede apreciar, no todas las tendencias críticas citadas trasladan el tema de lo político al interior de la teoría literaria del autor, de sus técnicas, temas y, en fin, al interior de su literatura. Quiero, por lo tanto, esbozar una

investigación que analice sus obras con criterios de valoración literarios que no descarten la dimensión política que toda literatura y su crítica tienen por acción u omisión, y que, en el momento histórico actual, lo político de VLI no está solamente en sus difundidas y explícitas declaraciones, sino como algo que al igual que una “caja china” o como un “dato escondido”, anidaría dentro de sus textos literarios.

En cualquier caso la duda sobre la imbricación de la política con la literatura no la tienen las derechas y hoy, cuando su héroe ha sido premiado con el Nobel incluso confiesan de manera abierta dicho nexo:

hay otra dimensión política en la figura de Vargas Llosa que tiene que ver directamente con su literatura: la incorporación de los acontecimientos históricos a las tramas de sus novelas, al punto que la vida de sus protagonistas están más o menos ligadas a aquellos. Es lo que los otorgantes del Nobel de Literatura 2010 llamaron ‘su cartografía de las estructuras del poder y sus mordaces imágenes de la resistencia individual, la revuelta y la derrota’. (Mery, 2010).

Como tampoco tiene dudas al respecto el mismo VLI, quien lo reconoció cuando dijo:

así como es quimérico pensar que un autor puede crear prescindiendo totalmente de su experiencia, no lo es menos concebir que un hombre de carne y hueso, con una vida intelectual y emocional determinada, puede, en el momento de la creación, abolir sus ideas, pasiones, instintos, obsesiones, para convertirse en una impersonalidad relatora, en una máquina comunicadora de datos. (1975: 220)

Le tomamos la palabra y, a la hora de analizar sus ensayos, sí que tendremos presentes sus ideas, pasiones, instintos y obsesiones, pero también la lente crítica que permite contrastar las tendencias literarias conservadoras de la posmodernidad, con las tendencias que buscan superarla o trascenderla. Dicho esto y para contextualizar mejor el análisis, puntualizaré algunos elementos de la actual productividad editorial y su relación con la literatura.

1.2.- Producción literaria vs. mercado

La producción literaria artística en el capitalismo tardío no podría entenderse sino en contra de éste. Antonio Negri (2000) lo explica señalando que en la posmodernidad, cuando se ha producido la subsunción real del trabajo en el capital, “es decir, el dominio en el que todas las categorías de la vida se ven reducidas a una sola forma, funcional a la reproducción capitalista de la sociedad”, el arte —dice— en tanto trabajo liberado es el primero en enfrentar esta situación de manera antagónica:

En otras épocas —explica Negri—, cuando dominio capitalista aún no se había desarrollado sobre toda la sociedad, podía haber espacios en los que la autovalorización poética se tallaba un nicho de libertad. [...] Pero cuando la subsunción real y total del capital sobre la sociedad es algo consumado, entonces la autovalorización artística se rebela. Su condición metafísica es la de la rebelión y el rechazo. (65-66)

Si la necesidad social de arte y de narrar ya no proviene más de las fuerzas que en algún momento impulsaron este sistema, esto se debe a que él mismo se ha tornado humanamente impotente y para mantenerse, requiere de la fuerza militar, la economía criminal, la simulación o la mentira, que también apuntalan el mercado.

En este marco las producciones literarias artísticas auténticas tratan de ser sustituidas entonces por la oferta y la demanda inducidas de algo a lo que se le pone el nombre de arte o de literatura. En vez de ésta última, crecen las publicaciones banales, de autoayuda, letradas algunas de ellas, pero cuyas estructuras narrativas dejan de lado su valor de uso estético y la autenticidad que caracteriza a la verdadera literatura. En las mercancías que quieren pasar por literatura prima hoy el valor de cambio y el éxito en las ventas. Su precio, por otro lado, es impuesto desde situaciones extra artísticas o extra literarias como la propaganda o la especulación. Y así, un libro cualquiera es considerado una obra maestra porque del mismo se venden millones de copias en un mes.

El arte y la literatura de calidad desencadenan por el contrario la imaginación y la creatividad, porque provienen de pulsiones libertarias auténticas que prefiguran mundos alternativos al del mercado. La oferta y demanda de lo que ha sustituido al arte y la literatura, proviene, como estamos viendo, de una necesidad del mercado, pero también de una identificación de sus mercancías con las necesidades políticas e ideológicas –o justificación de los “valores”– del sistema capitalista tardío: consumismo, extractivismo, racismo, individualismo, esteticismo, colonialismo, neofascismo, que constituyen entre otros, los contenidos de sus publicaciones estrella.

Las nociones del mundo, sus percepciones y sensibilizaciones, son para el mercado únicamente materias primas, a las cuales se puede echar mano para elaborar cualquier imitación o remedo que se venda como novedad y pasatiempo.

El mundo, para el artista y el literato auténticos es, por el contrario, un abanico de espacios y tiempos vitales en donde se entusiasma, encoleriza, entristece, goza, critica la realidad impuesta desde el poder e imagina cómo traspasarla. Se trata, como se ve, de orbes y cosmovisiones diferentes: el de la mercancía literaria busca hacer de la literatura un valor de cambio que remache lo que hay, mientras que el de la vida que emana literatura se interesa por ella como valor de uso estético libertario. El de la mercancía produce libros de persuasión en los que importa mucho “escribir bien”, textos que no creen resistencias en el amplio público previamente condicionado por los medios, historias que no cuestionen la estabilidad del sistema y temas que no generen conflictos en el lector masa. Para ello, el escritor profesional, es decir, el que produce un texto conforme estas normas de corrección político-literaria y de calidad editorial alabadas en el bazar y la bolsa, suele aplicar metódicamente fórmulas comprobadas de técnicas narrativas, susceptibles incluso de ser aprendidas y enseñadas.

Las diferencias anotadas entre mercancía literaria y literatura, han llevado a que las grandes empresas editoriales, como por ejemplo el grupo PRISA en el entorno hispanoamericano, empiecen a crear famosos o famosas, hacer *lobbys* –actividad de palanqueo profesionalmente organizada– para conseguir que sus preferidos sean premiados, pagar críticos que digan en sus periódicos o canales

que éste o aquélla son una maravilla³. Los negocios son los negocios y sus fines de lucro justifican cualquier procedimiento que favorezca las ventas. Crean ídolos mediáticos que pasan a ser una marca, una firma, quienes a cambio de un sueldo y en el mejor de los casos, dirigen equipos de escritores en la sombra, correctores de estilo, asesores, mecanógrafos, etc., en lo que ya no es más que una factoría de textos que prepara las mercancías libro que serán impresas en tirajes multimillonarios.

Difícilmente este productivismo puede difundir mensajes antisistémicos o anticapitalistas. Está determinado a reproducir los prejuicios de la ideología dominante, es decir, los "valores" sobre los cuales descansan los negocios, la guerra o el control social. Pero no lo hacen de maneras obvias sino sutiles, sin lograr las más de las veces disimular sus contenidos "apolíticos", pornos o de crónica roja "de calidad", las comedias light, las de vampiros, brujerías o textos que hablan de la reencarnación de la amante del príncipe, u otras necedades por el estilo, encabezan las listas de *best sellers* y de argumentos premiados por las academias del espectáculo.

En estos días tenebrosos cuando el mercado lo domina todo, todos estos productos simplones, religiosos o diversionistas, son un componente fundamental de la productividad más o menos calificada de los escritores del sistema. Frente a ello la literatura y el arte auténticos se han reducido a espacios no masivos, se han enclaustrado y, sus públicos desgraciadamente han pasado a ser una elite conocedora, inteligente, sensible, es decir una inmensa minoría.

Lo reseñado establece una contradicción antagónica entre el escritor y el escribidor, entre la obra literaria y el *best seller*, entre producción literaria y mercancía libro.

Los textos del mercado y para el mercado carecen de ser, de subjetividad, muchos son meros juegos de significantes en torno a significados arbitrarios, y en los cuales, se trata de evitar la presencia de nuevos objetos de arte que como tales, sean manifestación no mediatizada de ese devenir vital que amplía lo humano. Los primeros, carecen de pasión y fuerza y, en vez de estas cualidades, han aprendido a controlar los grifos de las lágrimas y de las risas pregrabadas, en lo que no es otra cosa sino teleculebrones a granel.

Esto permite a los profesionales y especialistas de esta lucrativa rama del productivismo, planificar, elaborar y diagramar muy bien un texto, enseñar a escribirlo correctamente desde la perspectiva política, estética y literaria oficial, aprovecharse de la socialización del trabajo editorial y presentar el objeto libro maravillosamente diseñado. Pero lo suyo, no obstante estas mejoras técnicas, en cuanto a contenidos gira alrededor del manejo de efectos especiales, el uso de recursos probados en la literatura del pasado, algunos son recalentados o repeticiones, pero nunca arte y literatura nueva y contemporánea. Su manejo de habilidades retóricas, profesionalismos y especialidades de la escritura, así como su edición, por sí mismas, no pueden sustituir los valores artísticos y trascendencias estéticas que solo asoman en los textos verdaderamente nuevos, de ruptura con lo establecido, o constituyentes de nuevas fuerzas sociales.

³ Esto se deduce de los artículos: "*La disputa por la hegemonía cultural latinoamericana*", de Luís Hernández Navarro (23-01-2008); "*Sobre escritores, lectores y premios literarios*", de Jesús Aller (04.12-2007); o, "*La cólera de Aquiles, las cloacas literarias y los premios literarios*", de Constantino Bértolo (03-10-2007), publicados en www.rebellion.org

No obstante ser ésta la regla, los escritores más reputados del sistema, aquellos que forman su flor y nata, supuestamente escapan de las banalidades y vulgaridades, siendo los encargados de producir literatura culta y de calidad. Mas, como si de una maldición gitana se tratara, tampoco lo suyo escapa de las determinaciones del productivismo librero y editorial capitalista tardío, en tanto, están condenados a escribir significados en defensa de lo indefendible, a divertir en vez de alumbrar, a embrutecer en vez de ilustrar y a engañar en vez de liberar. En otras palabras a escribir en contra de la literatura.

El compromiso del intelectual que tiene consciencia de la magnitud espantosa del dominio capitalista actual, es presentir, prefigurar los acontecimientos que rompan los sangrientos círculos del mercado y, desplegando su imaginación, tratar de manejar y dar forma a la excedencia de ser que es el arte literario. De lo que se trataría es de leer el futuro como imaginación en acto, como presencia, juntando los acontecimientos con la historia, que en palabras de Negri (2000) sería:

un construirse de la historia en coincidencia con el acontecimiento y un consiguiente desplegarse del acontecimiento en relato [porque] La crisis del acontecimiento revolucionario está ligada a la caída del relato revolucionario y solo un nuevo relato logrará determinar no un acontecimiento revolucionario sino su pensabilidad. (69)

No es nuestro afán prescribir normas literarias como veremos que sí lo hace VLI, porque y asimismo de acuerdo con Negri:

La atracción del acontecimiento hacia el relato y el concluirse del relato es el nuevo acontecimiento, tan esperado como inesperado, este desplegarse hacia el futuro no está prefigurado, ni es pefigurable, antes bien, es el proceso mismo de la liberación.(69)

Aquí examinaremos entonces, dentro de la *pensabilidad* del proceso liberador, por qué VLI y las tendencias de pensamiento que comparten sus puntos de vista, intuyen esta emergencia y tratan de oponerse a ella levantando una barrera de ilusionismo literario.

1.3.- Un procedimiento para una lectura crítica de la narrativa de VLI

Investigar la relación entre la producción novelística del autor y las posiciones políticas neoliberales que profesa y defiende, requiere tener presentes las condiciones anotadas en el numeral anterior para revisar en qué grado su actitud se acopla o no a dichas condiciones. En esta dirección, considero que es posible avanzar, revisando lo que está a medio camino entre sus producciones novelísticas y las declaraciones políticas que lo han hecho famoso, esto es, en aquello que está entre estos dos extremos, a mi juicio: los ensayos suyos sobre la (su) literatura.

En dichos ensayos y a diferencia de sus novelas u obras dramáticas, VLI se ha sentido obligado a explicar de manera denotativa su cosmovisión e ideas sobre la literatura y justificar, a su modo, su producción novelística. Concediéndole al autor la coherencia intelectual para el conjunto de su trabajo,

es lícito entender que su liberalismo debería manifestarse asimismo en sus ensayos especializados, los mismos que, como veremos más adelante, comenzó a producirlos luego de que Ángel Rama criticara su Tesis Doctoral a inicios de los setentas del siglo pasado.

La discusión en torno a esos ensayos suyos de reflexión teórico literaria, enriquecería un debate apoyado más en análisis o razonamientos, y menos en opiniones, adjetivos o especulaciones, es decir, ayudaría a verificar su consecuencia ideológico-política en relación con su preceptiva literaria y, a comprender en su producción mayor, esto es en sus novelas, la relación existencial con aquellos puntos de vista concientemente expresados.

Puesto que en sus ensayos más difundidos sobre la literatura sus afirmaciones o propuestas no pueden ser tomadas como lenguaje figurado ni ficticio, sino como exposiciones con intenciones teoréticas, en consecuencia, analizables más acá de las preferencias o percepciones individuales dictadas por lo que él llama "sus demonios", parto de que la llamada ideología del autor y la ideología de sus obras, en su caso no están divorciadas, sino por el contrario, en mayor o menor medida imbricadas.

A partir de esta presunción metodológica, propongo que la obra de un literato es un conjunto de *vasos comunicantes* en los que no solamente el incremento o decremento de líquido unifica sus niveles, sino que las sales diluidas en uno de ellos pasan inevitablemente a los demás.

De esta forma el empeño de VLI de explicar su literatura y recursos –algo no común en los grandes creadores literarios–, ha confirmado aquello de que no hay mal que por bien no venga: su prolífica escritura ayudaría a confirmar dos cosas más: que el hablador que mucho habla mucho yerra, y que el pez, por confiado que vaya en sus aguas, por su propia boca perece.⁴

El estudio de los elementos teóricos con los que VLI pretende cualificar sus novelas, no busca ni debe quedarse en la descripción de ninguna en particular, trata, más bien, de encontrar los elementos genéricos que estarían presentes en todas ellas y a partir de allí buscar si dicha teoría se relaciona con las tendencias políticas explícitas del autor.

En consecuencia, la intención del presente ejercicio analítico es ampliar las posibilidades creativas y expresivas de las fuerzas sociales emergentes, puesto que al relacionar los criterios sobre la creación literaria que VLI expone en dichos registros, con el recetario neoliberal que predica, permitirían construir modelos interpretativos y de lectura que entreguen argumentos y criterios desmitificadores, no solo para la valoración de su novelística, sino de la literatura que en los tiempos del "capitalismo cognitivo"⁵ adopta formas muy sofisticadas para controlar los nervios, el cerebro y la sensibilidad sociales.

⁴ A propósito no he incluido en el presente estudio su libro autobiográfico *El pez en el agua* (1993), pues en él relata cosas tan prosaicas como su reclamo a Fujimori por adueñarse de su derechista programa de gobierno (p. 532 y ss.) o lo que dice en las págs. 323 y ss. sobre los amoríos con su tía Julia.

⁵ Al respecto se puede consultar la entrevista al profesor de economía política de la Universidad de Pavía, Andrea Fumagalli, (2011), "*La salida del capital a la crisis es la privatización total de la vida*".

<http://www.diagonalperiodico.net/La-salida-del-capital-a-la-tesis.html>

Pero también a quienes hacen muy oportunas observaciones a esta categorización del capitalismo. Por ejemplo Carlos París en *La sociedad del conocimiento*. En *Público*, 23-02-2011

II

Los ensayos de VLI sobre la novela. Comentarios

2.1.- *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971)

Ángel Rama, uno de los mejores críticos literarios latinoamericanos del s. XX, alabó *La ciudad y los perros*, (1962), no sin antes comentar que su autor "tiene una cosmovisión mucho más impregnada, de lo que él pudiera creer, de una soterrada sensibilidad cristiana", más, cuando VLI publicó su tesis doctoral, *García Márquez: lengua y estructura de su obra narrativa*, (Universidad Complutense de Madrid, 1971), publicada luego bajo el título de *García Márquez: Historia de un deicidio*, (1971), Rama se burló del estudio señalándolo como una indagación egocéntrica que buscaba justificar su propia condición de novelista, por lo cual, su título no debía ser aquel, sino: "*Vargas Llosa: historia de un deicidio.*"

Rama le echó en cara sus errores de información y desconocimiento de mucha de la obra de García Márquez. Le acusó también por subestimar lo social en la creación y por oponerse al cambio social y al progreso en América Latina. Finalmente, le dijo que la forma decimonónica de su trabajo académico transformaba su tesis en arcaica. Estas críticas aparecieron en *Marcha*, la revista uruguaya, números 1137, 1194, 1316, 11591 y 1603.⁶

El tiempo ratificó lo dicho por Rama. Lo hizo en la medida en que las teorías de VLI sobre la creación literaria y la novela, mientras él más se ha empeñado en explicarlas, más inconsistentes se han mostrado y, lo que es peor, terminaron por afectar su propia escritura.

Hubo sin embargo críticos de la talla de José Miguel Oviedo —una autoridad en VLI⁷— que trataron de amortiguar el análisis de Ángel Rama, pero ya la piedra había sido lanzada por éste y había dado en el blanco. Oviedo, reconoció que, en efecto, las ideas que sobre la novela había aventurado VLI no tenían mayor validez teórica, pero, no obstante, servían para entender la actividad literaria del criticado. Esta observación la recogió Kristal en el ensayo suyo aquí citado. (348).

VLI no ha dejado desde entonces de defenderse de los lapidarios juicios de Rama, sin que sus réplicas y explicaciones hayan podido desvirtuar lo expresado por el fundamental crítico uruguayo. Pero, en esencia, ¿qué fue lo que sostuvo VLI y que motivó las impugnaciones de Rama?

Una de las cuestiones que resalta en el libro, publicado en 1971 por Barral

⁶ En 1972 las críticas Rama y las dos respuestas de VLL, aparecieron editadas en el libro *García Márquez y la problemática de la novela*.

⁷ José Miguel Oviedo es un crítico literario peruano cuyos estudios sobre la obra de VLI se encuentran publicados en *El dossier Vargas Llosa* (2007), y en *La invención de una realidad* (1970).

Editores, es la suplantación de Dios por parte del escritor. Vargas Llosa sostiene que escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Afirma que es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real y de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. El escritor 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. (Garriga, 2009).

Como se puede colegir de la cita anterior, Rama llevaba razón al acusar a VLI de *teísta*, porque “la realidad” desde la perspectiva materialista del crítico no es creación de Dios sino del hombre. Por tanto, hablar de una “rebelión contra la creación de Dios” por parte del escritor es algo así como plantear el problema de la reflexión y la creación humanas como una versión de las demoníacas empresas de las que nos hablan los Testigos de Jehová cuando les dejamos entrar a casa. Y peor aún si esa “rebelión” se produce en una realidad ficticia. Desde esta perspectiva racional, VLI está dejado de la mano de Dios, o disparatado, pues, de lo que se trataría justamente con la literatura sería de crear una realidad humana, libre, desalienada y en contra de la realidad ficticia y espectacular que el dominio —y las teologías— han montado para oprimir y explotar a las sociedades. (Por lo demás, conviene tener en cuenta que muchas de las ideas “deicidas” que VLI expone en el libro sobre el cual estoy opinando, ya se encuentran contenidas en *Novela y rebeldía*, de Albert Camus.)

Otra de las ideas irracionalistas con las cuales VLI pretendió explicar la creación literaria de García Márquez —y a partir de allí extenderla a la creación literaria en general—, fue aquella de los “demonios interiores” que atormentarían al escritor.

Dichos “demonios”, en su criterio, serían aquellas situaciones que marcaron la vida del literato de una u otra forma y que, para ser exorcizados, éste los convierte en temas de su obra. De este modo los más recónditos contenidos subjetivos de su personalidad, mediante el lenguaje, serían convertidos en las narraciones noveladas que entrega para la lectura.

Este origen de la creación literaria según VLI, trata de ser encontrado en el inconciente individual, no así en sus determinaciones sociales e históricas. La formación de la personalidad en el ámbito familiar o social inmediato, si bien tiene un peso muy importante también para ciertos escritores, mayor importancia tienen en el conjunto de ellos las relaciones sociales y clasistas, la formación intelectual, la capacidad reflexiva, crítica, la inteligencia del escritor. De no ser así estaríamos condenados a pensar, escribir y dar vueltas y vueltas, solo sobre aquellas fijaciones infantiles enraizadas en nuestro inconciente, asunto que obviamente la experiencia niega.

Dadas las necesidades ideológicas del neoliberalismo, en cuya cosmovisión el individuo es lo único que existe, la teoría de “los demonios interiores” que VLI difunde es muy funcional: con ella en la mano, el tradicionalismo literario argumenta que las creación artística y literaria se originan en el seno materno y no en el fragor de la lucha de clases.

En *Historia de un deicidio*, VLI se afanó también con su particular lectura e interpretación de la obra maestra de García Márquez en algo que ha venido defendiendo como el valor más alto de la creación novelística: la ficción. Con el paso de los años, esa particular idea suya de la ficción que ha ido entregando y que reiteró en su discurso de agradecimiento por la entrega del Nobel, ha mostrado sus carencias, porque, al ser entendida por él como “protesta”, o “rebelión contra el mundo”, desde la ilusión, dichas actitudes quedan reducidas al limbo de lo ficticio, a una rebeldía de ficción, o rebeldía de mentirita.

Esto lo hizo notar inclusive un articulista conservador como es Jorge H. Zalles (2011), quien comentó sobre este detalle:

No me resulta suficiente protestar contra las insuficiencias de la vida, sea leyendo o escribiendo. La protesta que es solo oposición paralizante, que no llega a la activa búsqueda de soluciones –no de parches ni de paliativos sino de soluciones reales, efectivas, de fondo– es algo así como un aplauso de una sola mano.

Nada más lejos de mí que oponerme a la ficción como el campo por antonomasia de la novelística. Pero hay ficciones y ficciones, de tal modo que no conviene meter en el mismo saco a *Don Quijote de la Mancha* y a las novelas de caballerías, o a las ficciones diversionistas como *La hora del vampiro*, de Stephen King, con las ficciones de *Cien años de soledad*.

Quién sabe si para evitarse más puyas y puntazos, VLI no había autorizado la reedición de *Historia de un deicidio*, aunque últimamente y dentro del volumen dedicado a sus ensayos, el *Círculo de lectores*, de Barcelona, viene incluido.

2.2.- *La orgía perpetua* (1975)

1.- Preferencias literarias de VLI

Dormido con el libro de Flaubert sobre su pecho, VII sueña que el estudio del autor francés le permitirá justificar sus ideas sobre la creación literaria y hasta sostener su novelística. De pronto, abre los ojos:

Cuando desperté, para retomar la lectura, es imposible que no haya tenido dos certidumbres como dos relámpagos: que ya sabía qué escritor me hubiera gustado ser y que desde entonces y hasta la muerte viviría enamorado de Emma Bovary.” (18)

[...]

La primera razón es, seguramente, esa propensión que me ha hecho preferir desde niño las obras construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y con fin, que se cierran sobre sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado, sobre aquellas, abiertas, que deliberadamente sugieren lo indeterminado y lo vago, lo en proceso, lo a medio hacer. Es posible que estas últimas sean imágenes más fieles de la realidad y de la vida, inacabadas siempre y siempre a medio hacer, pero, justamente, lo que sin duda he buscado por instinto y me ha gustado encontrar en los libros, las películas, los cuadros, no ha sido un reflejo de esta parcialidad infinita, de este inconmensurable fluir, sino, más bien, lo contrario: totalizaciones, conjuntos que gracias a una estructura audaz, arbitraria pero convincente, dieran la ilusión de sintetizar lo real, de resumir la vida. (18-19).

[...]

Entre la descripción de la vida objetiva y la vida subjetiva, de la acción y de la reflexión, me seduce más la primera que la segunda, y siempre me pareció hazaña

mayor la descripción de la segunda a través de la primera que lo inverso (prefiero a Tolstoi que a Dostoyevski, la invención realista a la fantástica, y entre irrealidades la que está más cerca de lo concreto que de lo abstracto, por ejemplo la pornografía a la ciencia-ficción, la literatura rosa a los cuentos de terror). (19).

A pesar de haberlo dicho apenas se despertó, es claro que se trata de preferencias literarias decidoras que se inclinan hacia el naturalismo francés de la primera mitad del s. XIX, correlato, en la literatura, también de la necesidad ideológica de potenciar la objetividad como base de los valores simbólicos y fetichistas de la mercancía. Y como correlato estético filosófico, asimismo, de una visión totalizadora del mundo, preferencias, las dos, que estuvieron en la base de la sociedad burguesa en expansión, allá en Francia a mediados del s. XIX.⁸

2.- ¿Por qué Flaubert?

La estética posmoderna rescató a Flaubert porque este maestro presentaba cualidades que en su momento fueron novedad, pero que con el paso del tiempo se convertirían en recursos utilitarios para discrepar de las novedades de la escritura literaria del siglo XX.

El esteticismo formalista centrado en el culto sofista a la expresión, la obsesión descriptiva que en muchos casos sustituye la representación por la *mostración* (Virilio, 2001), o la autonomía del texto que llega a extremos de independizar los referentes, como propuso Raymond Roussel (1973) a comienzos del pasado siglo –como recurso, no como fin en sí–, sirven, más que a los escritores de éxito, a la promoción de un arte literario evasivo con respecto a temas o sentimientos trascendentales de nuestro tiempo.

Con estas intenciones Flaubert fue rescatado como “el precursor de la novela moderna”, pero cuando la modernidad ya era cuestionada y se preparaban las vísperas del auge neoliberal. De este movimiento flaubertiano que en Francia lo impulsaron Geneviève Bollème (1964) y Natalie Sarraute (1965) a VLI le parece oportuno citar, de la última, lo siguiente: “libros sobre nada, casi sin tema, liberados de personajes, de intrigas y de todos los viejos accesorios, reducidos a un puro movimiento que los emparenta con el arte abstracto”. (1975: 50-51). Porque describir, no relatar, sería uno de los valores flaubertianos que más entusiasman a VLL. Seguramente porque describir disimula mejor las preferencias de quien lo hace, más todavía si la descripción se queda en el mismo nivel de lo descrito y trata de ser algo así como un molde

⁸ Debemos recordar que en ese período se desarrollaron los puntos de vista neocolonialistas e imperialistas sobre los pueblos no europeos que terminarían construyendo, entre otras aberraciones la que Edward Said definió como *el orientalismo*, una de las formas ideológicas donde el eurocentrismo presenta una de sus formas más depuradas que sirve para justificar la interminable lista de horrores contra los pueblos no europeos. Este sesgo está presente en la obra de algunos escritores burgueses realistas del romanticismo y del post romanticismo, uno de cuyos exponentes fue Flaubert y quien, como parte de su formación sentimental, recordemos que viajó “a oriente”, a cuya construcción ideológica aportó.

Pues bien, dicha ideología junto con las anteriores preferencias, asoma ya muy interiorizada por VLI cuando publicó las crónicas sobre Iraq luego de la última invasión gringa. Estos artículos fueron criticados por el pensador Santiago Alba Rico en su libro *Crímenes de Guerra*, publicado en Madrid, el 2003. La adscripción de VLI al eurocentrismo es también notoria en sus opiniones sobre el factor indígena, como óbice para el desarrollo de “la civilización” en el Perú, Ecuador y Bolivia.

en letras del hecho o la cosa descrita. Narrar, en cambio, exige un esfuerzo interpretativo, un juicio crítico, una opinión, una posición ética y política sobre asuntos en los que al tratarlos en profundidad afectamos a alguien y, por tanto, nos jugamos el pellejo. Es decir, quien narra se obliga a dar la cara, asunto peliagudo y peligroso para el arribista y el comodín que en aras de su éxito no vacilan en repetir la historia, aunque para ello acepten sucumbir a la fatalidad de que lo suyo ya no sea nunca una tragedia sino y con la mejor de las suertes, una comedia.

El precio que el sistema le cobró a VLI por el Nobel y por los otros premios, agasajos y emolumentos fue la renuncia a ser literato y su conversión en malabarista de la escritura, diestro, indudablemente, como lo son todos aquellos artistas del espectáculo que nos maravillan con sus números y cabriolas. Él sabía cómo hacerlo y, como vemos, empezó poniendo sus picillos sobre las huellas profundas que dejó Flaubert.

En dicho caminar VLI dice entender la objetividad narrativa como algo no referido al mundo exterior, sino a los valores intrínsecos de la obra:

Todo en una novela, su verdad y su mentira, su seriedad o banalidad, está dado por la forma en que se materializa" [...] "la necesidad de que una novela sea persuasiva por sus propios medios, es decir por la palabra y la técnica (el montaje de la historia) y no por su fidelidad al mundo exterior. (1975: 51)

Pero éstas son solo declaraciones con la cuales trata de conciliar lo suyo con la novelística del siglo XX, cuya objetividad narrativa —él, también lo sabe— no está dada por recrear literariamente situaciones históricas en universos simbólicos que les correspondan, (el "¿qué significas?"), sino por crear expresiones, cosas textuales emergentes y correspondientes a sensibilidades distintas que, en el imparable devenir constituyente y libertario de lo social, asumen otras formas: el "¿qué eres?"⁹

La condición humana, Cien años de soledad, Ulises, o Los ríos profundos, son entre otras, obras maestras de la modernidad porque son formas literarias nuevas que solo podían ser paridas desde condiciones sociales, existenciales y sensibilidades nuevas. Su condición de obras maestras no viene dada porque sean composiciones en las que se recrean maneras de escribir viejas, que por viejas son conocidas y por ello mismo mejor manejadas que en sus expresiones originales. Su filiación del tiempo no viene dada tampoco porque lo nombren, cuanto porque son, al igual que ciertos hijos, el vivo retrato de sus padres, en su caso, de su tiempo. Como se podrá apreciar, lo de VLI es una persuasión por truco, lo otro es una persuasión por inédita evidencia.

La forma literaria que busca VLI parte de la cuidada identificación con los modelos. La otra forma, la de la literatura auténtica, sale como emanación y fatalidad de nuestra condición humana, siempre histórica y social, que no puede ser —hoy como siempre— sino en la búsqueda de la libertad, de tal modo que la verdad de la palabra literaria no está en su condición sofista, sino en esa

⁹ El arte y la literatura modernos no están desligados de la historia moderna. Blanchot, decía que el gesto básico de la escritura literaria moderna se caracteriza por un romper la referencia que liga el lenguaje al mundo. Así, en su lógica, no cabría hoy preguntarle a la obra "¿Tú qué significas?", sino, "Tú, ¿qué eres?"

presencia que afirma y crea mundo. Por esto, ejercicios de redacción con cierta dosis de perversidad sexual como *Los cuadernos de Don Rigoberto* (1997), son hechos textuales ilusorios, composiciones literarias bien redactadas y estructuradas, pero que están muy lejos de ser novelas trascendentales. Quiero decir: no aportan al conocimiento narrativo y constituyente de lo social y sus contingencias. En consecuencia, dejan de aportar al fortalecimiento de nuestra autonomía, dejan de ganarle espacios y tiempo a la nada –que todo lo rodea, como anotaba Nietzsche–, dejándola avanzar y derrotarnos precisamente en donde debemos resistir sus embates y crecernos en ese hacerse de la libertad: en la subjetividad, en la producción de sujeto, sobre todo hoy cuando el dominio busca poner sus huevos dentro de los cerebros y los nervios de la sociedad mundializada. Con lo anotado quiero señalar el carácter insidioso de la literatura comercial del capitalismo tardío, en cuya teoría y práctica VLI ha resultado ser un instrumento informado, mañoso y eficaz.

Flaubert no fue un revolucionario en el sentido que el término tenía en la Francia de 1850. Fue un escritor salido del romanticismo que anunció el naturalismo. Su gran novela, *Madame Bovary*, corresponde al ascenso de la burguesía industrial, de ahí su marcado fetichismo que por instantes se convierte en una “poética” de los objetos, sobre los cuales, es cierto que despliega una perfeccionista descripción. Lo revolucionario de sus formas literarias vino dado por haber correspondido a la emergencia de una clase y a su modo de producción nuevo. Rescatarlo ahora de la manera como lo hace VLI es un gesto posmoderno para oponerse a lo nuevo de hoy. Aún cuando se trate de un *revival*, el hecho es que gracias a la promoción y la algarabía mediática, se pretende convertirlo en fundamento de una teoría literaria exitosa que como tal, aspira a prescribir una interesada línea de la producción narrativa oficial y correcta.

VLI ha hecho una disección de *Madame Bovary* tan exhaustiva que poco faltó para que contara y clasificara el número de adjetivos en cuadros estadísticos. Con objetividad de usurero se detiene en el inventario del texto buscando encontrar pistas para una creación literaria eficaz. No desarrolla lo interpretativo simbólico-social ni le interesa la historicidad crítica de la escritura, se enreda en el registro pormenorizado y enumerativo de los elementos con los que Flaubert arma la redacción reiterando los aspectos formalistas de aquella. Sin tanta morosidad, otros críticos literarios ya se dieron cuenta de que el estilo de aquel escritor era una forma de realismo burgués, con la cual, produjo una novelística correspondiente a la pura y dura realidad de las relaciones capitalistas industriales francesas de su tiempo.

VLI se ha fijado en este caso emblemático del arte literario occidental para reciclarlo porque, la realidad que él rescata, no es, ni de lejos, aquella que latía en las nacientes fuerzas del capitalismo industrial, peor en las del socialismo, su antagónico. En consecuencia, el realismo de VLI ya no sería un estilo sino un procedimiento eficiente –no porque sea nuevo–, sino por apoyarse en formas probadas que por esta misma razón, tienen su contrapartida en las sensibilidades conservadoras de los públicos más manipulados e inconscientes.

No es casual que esta recuperación de Flaubert se haya producido también desde las filas de la burocracia soviética. Sus escritores, en efecto, lo calificaron a mediados de los años cincuentas como el padre del realismo crítico. Lo cita el mismo VLL en el ensayo que estamos comentando (1975: 53). Caso curioso es sin embargo el de Sartre, quien, en *L'Idiot de la familia* dedicó más de tres mil páginas a estudiar a Flaubert en un esfuerzo titánico que, al dispersarse, quizás le sirvió para convencerse de que el agua que vemos pasar bajo el puente ya no regresará nunca más.

3.- La manipulación de la memoria literaria

Usar la memoria de la literatura, no es lo mismo que usar las obras literarias del pasado para convertirlas en fáciles soluciones comerciales. La memoria literaria permite avanzar en su tradición productiva constituyente con nuevas producciones, mientras que su trata o tráfico, no es más que un aprovecharse del trabajo de otros escritores para hacer dinero. De esta forma, el plagio, en cualesquiera de sus variantes y grados es consustancial a esta actitud utilitarista hacia el pasado de la literatura. Así en algunos casos el plagiar asome disfrazado de un copiar ilustrado.

Cuando publicó *La fiesta del chivo* (2000) esta práctica deshonesto se hizo pública el mismo día del lanzamiento de la obra: Bernard Diederich (2000), corresponsal de la revista *Time*, denunció que VLI le había copiado datos que solo podían salir de su investigación, "y hasta errores históricos" que solo pudieron haber salido de su libro *Trujillo: la muerte del chivo*, escrito en 1978.

No solo Diederich le reprochó en esa ocasión.¹⁰ También lo hizo Felipe Collado, escritor y periodista dominicano, quien acusó a VLI de usar deshonestamente uno de los capítulos de su novela *Después del viento* para escribir la suya.

En su descargo VLI dijo que sí se inspiró en el libro de Diederich, pero que su libro era una novela histórica y no un libro histórico.

Puede que sea como él dijo, pero cuando Carlos Angulo Rivas (2010) le acusó de "saquear" las obras de Joao Guimaraes Rosas y de Euclides Da Cunha para escribir *La guerra del fin del mundo* (1981) y, cuando el mismo VLI dijo en Chile con motivo de la promoción de su novela sobre Trujillo: "me gusta plagiar a todos los escritores que admiro", enumerando a Flaubert, Tolstoi, Malraux...,¹¹ entonces me surgen dudas acerca de su condición de escritor original.

A pesar de estas acusaciones no me siento inclinado a ver sus textos como refritos bien sazonados, pero sí a entender que se trata de un recurso que se justifica en su adscripción plena a las ideologías reaccionarias del capitalismo tardío. Digamos: algo así como un correlato de la *acumulación por desposesión*, esto es, una especie de retorno a las formas primitivas de acumulación entre las cuales destacó la piratería.

¹⁰ Diederich volvió a acusarlo de haber plagiado su libro *They killed the goat* (*Mataron al chivo*, o *Trujillo: la muerte de chivo*, en otras ediciones) en un acto organizado por LA SOCIEDAD DOMINICANA DE BIBLIÓFILOS. Lo reseñó La República, Santo Domingo. Edición del 06-02-2011.

¹¹ Santiago, Germán: "De plagios y escribas de Tronio en la literatura dominicana". Mi diario digital, República Dominicana.

Mas, ¿qué dice él sobre el asunto?:

la imitación en literatura no es un problema moral sino artístico: todos los escritores utilizan, en grados diversos, formas ya usadas, pero sólo los incapaces de transformar esos hurtos en algo personal merecen llamarse imitadores. La originalidad no sólo consiste en inventar procedimientos; también en dar un uso propio, enriquecedor, a los ya inventados. (1975: 259)

Es su opinión, pero por lo poco que yo he leído, los escritores fundamentales lo son precisamente porque suelen ser nuevos y originales en su capacidad de dar forma a esos tiempos inéditos que el devenir trae, mas no a pintar de negro la vaca robada al vecino y vendérsela a él mismo para que el ternero no se quede sin la leche. No le reprocho su proceder desde una perspectiva moralista, pues en los marcos conceptuales de mi análisis se trata más bien de una actitud que correspondería a una visión formalista y quietista que en la narrativa, representa al capitalismo tardío, el cual, empeñado en eternizar su presente, ya no se siente impulsado a proyectar ninguna utopía, sino a marchar sobre su propio terreno. Con otras palabras diríamos que se trata de un síntoma más de la sequía creativa que afecta estructuralmente a este sistema.

Las influencias en el arte y la literatura son necesarias e inevitables. Gracias a ellas se crean las corrientes, las tendencias y las escuelas, más todavía en un mundo en donde todo tiende a mestizarse y socializarse. No reclamo entonces por las influencias, sino por la presentación, como si fueran propios, de trabajos, pensamientos o ideas de otros autores.

VLL afirma que hubiera querido ser como Flaubert (18), además de que, el autor francés "ha sido en muchos casos el termómetro que me ha servido para medir a otros autores, el factor que decidió mi entusiasmo o mi rechazo." (47).

Es verdad que cada escritor puede tener las preferencias literarias que le plazcan, pero cuando sus obras son parte de lo público, los lectores, los historiadores y la crítica valoran su producción, la juzgan y emiten sus opiniones, todo lo cual es parte de *la literatura* como fenómeno social. En este proceso y en la sociedad capitalista tardía, las obras literarias ni son neutrales en sí, ni sus lecturas dejan de lado la posición clasista del lector ni del crítico, convirtiéndose, dichas obras, en espacios de confrontación de intereses que no pueden dejar de eludir también lecturas políticas.

En vista de que aquí trato de establecer elementos para juzgar la contemporaneidad política de una obra literaria, debo decir que la misma está dada por el distanciamiento crítico de su tiempo, más no por su identificación con el mismo. De este modo empezando por Cervantes y siguiendo con Arguedas, Brecht, Kafka, Kundera, Mariátegui, Orwell, Rulfo, Vallejo y otros más, son o fueron contemporáneos, y por ello mismo la forma de su escritura fue o es nueva. Podría suceder que con éste propósito un autor echara mano a estilos, géneros o estructuras literarias del pasado para escribir críticamente sobre su tiempo, pero, sucede también que otro escritor, a tono con la sensibilidad posmoderna, los recreara con ligereza e irresponsabilidad, de tal forma que dichos estilos pasados fueran usados ya no para criticar nada, sino como objetos de su culto y nostalgia a favor de un tiempo que lo quisieran eterno.

En esta línea cabría recordarle a VLI que las dos guerras mundiales, las varias revoluciones y los movimientos anticolonialistas han cambiado las expresiones literarias y artísticas, y que el naturalismo francés que devino en esa literaturilla folletinesca del s. XIX, representativa, lineal, llena de realismos obvios, cerrada sobre sí misma, abusadora del estilo indirecto libre, con finales catárticos y susceptible de ser publicada por entregas, ya no tiene valor artístico ejemplar, por gastada, vulgar y servil de una realidad no menos declinante.

La historia de Mayta (1984) por ejemplo, adolece de estas características, además de que ha sido planificada para diez entregas con una extensión promedio de veintiocho páginas cada una, y en donde, la primera tiene veintiséis páginas y la última también. La literatura de VLI fue derivando hacia estas fórmulas comerciales que junto a la conveniente propaganda que se le hizo desde los medios, contribuyeron a que las ventas masivas de libros como *La fiesta del chivo* (2000), sea más difundida y conocida que *Conversación en la catedral* (1969). O que sus *Cuadernos de don Rigoberto*, seguramente cuenten con más ediciones vendidas que *La ciudad y los perros* (1962) o *La casa verde* (1966).

4.- Digresión: tacones rojos sobre almohadones de satín

Consecuente con sus puntos de vista políticos e ideológicos, VLI se deslumbra por el objeto (mercancía), sucumbe ante su fetichismo y llega al extremo de conferirle estatutos humanos: "Los objetos constituyen [...] una sociedad paralela: reflejan clases e intereses, niveles de fortuna, el grado de refinamiento de los grupos, y las familias." (152).

De esto, es posible que él deduzca opciones narrativas que podrían terminar en una apología literaria del mundo cosificado del mercado. Amplios segmentos del mundo novelesco de VLI podrían entonces verse afectados por este fetichismo, porque, en los mismos –nos lo acaba de decir– se equiparan las gentes y las cosas. Lo curioso es que él se da cuenta de lo que implican sus conclusiones, pero las asume como una determinación en lo que trata de ser uno de los fundamentos de su literatura, en detrimento, obviamente, de la crítica y de la condena ética laica a la realidad cosificante y consumista del capitalismo tardío. "Practico el fetichismo literario" (45), lo afirma porque en su afán de usar las maneras de la literatura realista burguesa del s. XIX, no resultaría extraño que se haya identificado también con las fijaciones que adornaban a aquella novelística.

En *La orgía perpetua* dedica muchas páginas a destacar cómo Flaubert trasladó a sus textos su fascinación por los zapatos y los pies femeninos. El escritor bretón sentía, como se sabe, un embeleco por esas partes del cuerpo y por los objetos a ellas ligados. Se trataba –en él y en aquellos tiempos– de una inofensiva perversión, la misma que en términos estadísticos no ha dejado de potenciarse con el desarrollo capitalista, al punto que sus mercancías se han ido cargando de valores metafísicos para hacerse deseables. El paciente fetichista "asocia sus sensaciones eróticas con una sola parte del cuerpo de la persona amada" (Chiriboga, 1997). Pueden, dice el psiquiatra citado, ser partes corporales pero también objetos de su vestido. Así, cuando se trata de fetichismo de la ropa y las telas, el vestido o alguno de sus elementos adquiere importancia en el juego sexual. Nada nuevo: Ovidio, en *El arte de amar*

recomendaba el uso intencional de partes del cuerpo y de objetos de uso corporal como prolegómenos amorios. Lamentablemente en el capitalismo la seducción clásica ha ido decayendo –o mejor dicho prostituyéndose cuando confundió el valor con el precio– y el capital –que se realiza en la venta de las mercancías, incluida la corporal–, atizó el fetichismo como ingrediente de su necesidad cosificadora de todo, no solo para incentivar el consumo manipulando los deseos sexuales mediante objetos inanimados, sino para inducir y fomentar la creencia de que sus mercancías contienen hasta valores afrodisíacos intrínsecos susceptibles de ser comprados.

Desde aquí solo media un paso hacia lo que algunos podrían creer en el sentido de que, si dan a sus escritos connotaciones y características fetichistas, sus páginas trasuntarán artisticidad y erotismo¹². Cabe entonces diferenciar entre la servidumbre fetichista a los objetos resultante de la alienación mercantil, y la gozosa libertad de simbolización que, en la pintura, el cine de arte, o en la literatura verdadera, permiten cargar a las imágenes que los aluden de significados, a fin de humanizar alegóricamente nuestros tiempos y espacios y metaforizar los mensajes contenidos en gráficos artísticos, películas o textos expresivos.

La liviana apreciación de estos temas le habría llevado a VLI a concebir la linda idea de que en las vitrinas de las librerías se anunciara el libro suyo sobre Flaubert, acompañado de un zapato de tacón alto sobre un almohadón de satén. No descarto la posibilidad de que, sin este curioso reclamo erótico, como él mismo lo ha dicho, su literatura no fuera tal.



Fotografía: Diario El País, Madrid.

¹² Nunca está por demás revisar *“El fetichismo de la mercancía y su secreto”*, de Marx. Está en el tomo I de *El capital*, concluyendo el primer capítulo: “A primera vista, parece como si las mercancías fuesen objetos evidentes y triviales. Pero, analizándolas, vemos, que son objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y resabios teológicos.”

5.- Talento y genio

Para entender mejor los recursos del dominio en los terrenos de las artes y la literatura actuales, conviene precisar que el capitalismo tardío se caracteriza por haber terminado imponiendo al trabajo sus propias condiciones. El control capitalista de la producción jamás ha sido tan absoluto y, en correspondencia, nunca como ahora las formas literarias y artísticas se han visto afectadas por este giro por demás notorio en las artes contemporáneas impulsadas desde las ideologías del dominio. De manera paralela, el dominio de lo que también se acostumbra llamar "capitalismo cognitivo", pasa hoy por el control cada vez más intenso de la subjetividad. Es una guerra emprendida por el poder, para cubrir todos los espacios y tiempos de los sentidos y la sensibilidad sociales.

El control sobre la producción artística es ahora brutal e indispensable. Por ello no deja de ser sintomático que se trate de imponer el talento en lugar del genio, el oficio en lugar de la audacia, la artesanía industrial en lugar de la iniciativa artística autónoma, el exhibicionismo en lugar de la mirada y, la teatralidad, en lugar de la profundidad humana (González, 2008).

El capital sabe que el genio, al ser impredecible, es peligroso y subversivo, mientras que lo otro, el profesionalismo, al ser planificable es controlable. Esto ha llevado al desarrollo de métodos creativos susceptibles de planificación, en consecuencia, a la revitalización de corrientes literarias funcionales a estos objetivos antiartísticos.¹³

En este proceso la banalidad y lo específico del tema se torna fundamental: deben ser hechos concretos y aislados de sus contextos para facilitar la evasión de las temáticas generales, evitar las totalizaciones o las generalizaciones, o excluir las visiones amplias y las preocupaciones fundamentales del imaginario de la sociedad. El culto de formas discursivas mínimas alejadas de las contingencias masivas y del devenir mundo, viene encubierto por la utilización arbitraria de hechos y situaciones sucedidas para darle al texto un aparente espesor y objetividad. La codificación de los recursos gramaticales y fonéticos es parte de las condiciones que debe cumplir la composición. Los grandes diarios tienen incluso sus "libros de estilo", elementos, todos éstos, con los cuales juegan las teorías de la narrativa neoliberal y que, al haber sistematizado sus detalles llegan en el momento preciso para cumplir los requerimientos del espectáculo de la simulación literaria, el mismo que con sus aspiraciones simples, no puede entenderse sino como un insulto a la inteligencia del público lector.

Veamos cómo.

El estudio obsesivo que VLI hizo de *Madame Bobary* estuvo encaminado a codificar lo que él supuso que era un método creativo. Lo hizo con el fin de aplicarlo en sus propias novelas, pero, sobre todo, para insinuar el absurdo de que es posible hacer literatura con fórmulas supuestamente perpetuas. Es en

¹³ Ha comenzado la segunda década del s. XXI y el Estado neoliberal exige a los artistas que le solicitan auspicios, que le presenten *proyectos*. Esto es especialmente dramático en las artes visuales del oficialismo, en donde la figura del *curador* ha adquirido inédita importancia como burócrata censor e inquisitorial. Por eso el más reciente *ismo*, es el *curadurismo*.

este momento cuando yo imagino a Emma Bovary echar por la ventana del coche al impostor, y otra vez veo:

aparecer por entre las cortinas de tela amarilla una mano desnuda que deja caer unos pedacitos de papel roto que se diseminan al viento, volando lejos hasta posarse como mariposas blancas, sobre un campo de tréboles rojos en flor. (Flaubert, 1856: 286).

Me inclino, los recojo y constato que son los escritos utilitarios que VLI se permitió hacer sobre ella, sus amantes y su autor.

Replicando el pensamiento neoliberal en la literatura, VLI cree que unas cuantas recetas técnicas sobre lo que para él significa escritura correcta, pueden soslayar la creación y la imaginación literarias, evitar su emergencia vital y privar a la sociedad de este recurso indispensable para la reflexión en torno al tiempo humano y sus preocupaciones esenciales que no tienen otra manera de ser, y de ser conscientes, de ser sujeto, sino en el devenir constituyente de su trágica lucha por la libertad.

Como vemos, todas la palabrería, notas y justificaciones flaubertianas de VLI expresadas en sus recomendaciones tácitas para escribir, traen implícito el veneno político del presente. De este modo el VLI neoliberal no lo es solo en sus desafortunadas declaraciones y artículos a favor del sistema dominante, sino en sus ideas sobre la literatura, en cuyas intencionalidades, estructuras internas y maneras, se resume también, aunque quizás mejor destilado, el mismo bebedizo rancio.

Normal resulta entonces que malinterprete esa frase que Flaubert escribió a su amigo Louis Boullet: "Ce livre indique beaucoup plus de patience que de genie, bien plus de travail que de talent"), para, en su traducción arbitraria, decir que: "su genio está hecho de paciencia, [y que] su talento es obra sólo de trabajo." Frase ésta con la cual VLI cierra su pacioso trabajo, distante, él sí, del talento y del genio.

6.- Método y arte

En el libro que compuso sobre Flaubert, VLI nos explica cómo él mismo escribe. Allí dice que en las relaciones entre ficción y realidad que asoman en la creación novelesca:

el punto de partida es la realidad real [...] la vida en su más ancha acepción [...] pero, este material nunca es narrado 'exacto', es siempre 'transfigurado', 'bordado'. El novelista añade algo a la realidad que ha convertido en material de trabajo, y ese *elemento añadido* es la originalidad de su obra, lo que da autonomía a la realidad ficticia, lo que la distingue de la real. (147).

Está en su derecho elegir la manera de escribir que más se acomode a su gusto, pero yo, como lector, estoy en el mío cuando luego de analizar su propuesta discrepo de su método. La razón es la siguiente: para mí, el individuo escritor no es ahistórico, o no social. Quien así lo cree, sí que podría mirar al

mundo y desde luego, tomar del mundo “el material” para transformarlo literariamente conforme su demiúrgico parecer.

En dicha línea el novelista ideal de VLI sería un individualista irresponsable y sin memorias, autorizado por sí mismo para el saqueo de la realidad a la cual considera secundaria en su trabajo “creador” y “deicida”. Bien es cierto que Borges habría justificado éste proceder al decir que el escritor tiene derecho a apropiarse de todo aquello que su sensibilidad le permita. Mas, como todas sus geniales y ambiguas visiones de ciego, no dijo a qué sensibilidad se refería. Flaubert, en quien VLI cree encontrar el origen de dicha idea, quizás la tuvo, pero no olvidemos en qué tiempo y lugar: cuando la burguesía era aún una clase pujante y sus triunfos le habían llevado a tener un poder fáustico, con capacidades omnímodas para crear un mundo a su imagen y semejanza, sin importarle cómo.

Dicho método ha devenido –por desgaste– en una roída manga de mago en la que cabrían muchas sorpresas: el desentendimiento de las memorias, las presencias y los deseos sociales, o el alejamiento cómodo y pragmático de la vida por el camino de la ilusión y la virtualidad. En literatura esto conduce a la producción de textos entretenidos, a simulaciones propias de los juegos electrónicos o a las apropiaciones del trabajo intelectual de otros escritores. En consecuencia, un método de escritura que nada tiene que ver con el arte que es emergencia, producción de subjetividad, invención de sí, resistencia o lucha por colocar en el mundo nuevas presencias autónomas: las de los individuos o singularidades diferentes que van dando con su narración, espesor ontológico al vivir alternativo y disfuncional al alucinante espectáculo capitalista.

No hay nada más opuesto al arte que el método. Éste último es un procedimiento probado que permite obtener siempre los mismos resultados, por lo cual se coloca en el otro extremo de lo que es la creación de lo nuevo e inédito, que son características de todo arte auténtico.

VLI explicó su método literario en *La orgía perpetua*, por lo cual puedo afirmar que desde mucho antes de 1975, ya lo tenía como el credo que guiaba su pluma. Como lo veremos más adelante, dicho método lo ratificó también en *La verdad de las mentiras*, por tanto, puedo decir sin temor a tergiversarlo que sus ideas estéticas y poéticas van por el derrotero metódico, del cual, creo oportuno destacar lo siguiente:

El punto de partida de la interpretación que VLI hace de Flaubert es colocar al escritor en una torre de marfil, desde cuyas alturas éste podría tomar lo que sería la materia prima de su creación literaria. El producto resultante, en su criterio, no es una obra periodística ni de información, sino una obra de creación, por tanto, no es una copia de lo que dicho escritor ha visto o creído ver, sino una transfiguración de lo que ha percibido. Dicha transformación alcanzaría niveles artísticos en tanto ese escritor agregue elementos traídos de las fantasías que le proporcionan, las alturas de la torre.

La noción de un individuo escritor indiferente ante lo social y muy pagado de sí mismo no es nueva. Ha sido caballo de batalla en la defensa del esnobismo, individualismo, banalidad y “libertad” del literato burgués, tanto, que permitió hasta hablar del “compromiso del escritor” como un asunto optativo de este ser demiúrgico. Dentro de esta lógica es lícito que este demiurgo agregue y modele el material acopiado para escribir sus novelas con

los elementos que crea oportunos y, los ordene, escriba y publique de las maneras que considere adecuadas. Este método *demiúrgico* de escribir no tiene nada que ver con la escritura emergente o del devenir, la misma que es el resultado inédito de pulsiones sociales en su lucha por darse forma en el lenguaje, es decir, por alcanzar una entidad en un esforzarse liberador con las palabras, para expresar lo que no se ha visto ni leído antes, porque simplemente, no existía el sujeto histórico llamado a decir tales cosas de tales modos. Curiosamente el método demiúrgico de VLI se parece en su base al seguido en el proceso industrial taylorista de producción de mercancías, cuando el capital decidía sobre qué materias primas actuar para transfigurarlas mediante el beneficio del trabajo (ajeno), el mismo que confería a dicha materia los valores agregados con los cuales, y como mercancía, salía al mercado a buscar su realización. Digo *en su base*, porque hoy, al haber caído esa manera de valorar la producción y al ser el capital quien decide lo que vale y lo que no, es la prepotencia la que también en el arte contemporáneo quiere imponer su criterio (Pataud, 2008).

De este modo los discursos literarios demiúrgicos del poder capitalista se muestran cada vez más impotentes, flojos y menos persuasivos, pues, lo literariamente nuevo solo puede asomar como atributo de la multitud vital, que en sus actos de presencia afirma el valor de uso de la vida, frente a un valor de cambio nominal que por más cobertura mediática que tenga carece de materialidad viva y pujante.

7.- La rebeldía como ficción...

El "deicidio" en VLI no sería más que el derecho que se abroga el sistema a través del escritor de éxito para recrear el mundo a su imagen y semejanza. O como lo explica él mismo: "Cada novelista recrea el mundo a su imagen y semejanza, corrige la realidad en función de sus demonios: ese materialismo subjetivo de Flaubert es en la realidad ficticia un hecho objetivo." (148).

Si consideramos que los hechos objetivos en el arte son aquellos que aportan algo ontológicamente nuevo, es decir, que amplían lo humano, cabría revisar si las novedades mercantiles y contrabandos simbólicos son cosas nuevas. Tengo para mí que ni el último modelo de un coche japonés, ni los cambios de presidentes en el sistema de democracia representativa, como tampoco los textos bobos que sirven de pasatiempo para que no pase nada, son hechos objetivos nuevos. Se trata solamente de hechos objetivos con etiquetas, caretas o carátulas novedosas detrás de las cuales se esconde la blanca y fría faz de la muerte, o de la nada. Una idea es nueva cuando cambia el mundo, una obra de arte o de literatura es nueva cuando muestra nuevas dimensiones y potencias del ser social que por sus condiciones es factor cambiante de la historia. Flaubert fue nuevo en su momento, pero pretender que lo siga siendo es un despropósito de quien históricamente ya no puede aspirar a la novedad. Creer que de su obra escrita a mediados del s. XIX pueden salir lineamientos para la literatura de hoy, no se acopla al progreso en la literatura ni al de la sociedad. Si VLI lo ha hecho, eso demuestra que él mismo ha renunciado a ser un escritor contemporáneo y que, por haber acomodado su pluma a una escritura arcaica, ha llamado la atención de la ultraderecha que representan los

Borbones, quienes reconociendo sus servicios prestados acaban de concederle el título de marqués.



Fotografía: Diario El País, Madrid.

Pero como así son las cosas en el alegre mundo del libre mercado y la alternabilidad democrática, VLI quiere pasar por innovador y revolucionario en literatura y nos habla de deshacer la realidad y rehacerla distinta en lo que no sería una mera duplicación de lo real sino una transfiguración de la misma. Palabras huecas incluso en su cosmovisión, puesto que su ejercicio literario no transforma nada porque la ilusión y la fantasía, tal como él las comprende, no proyectan sobre el mundo ninguna imaginación de lo genuinamente nuevo, no incitan a cambiar, ni cambian la realidad. Para ilusiones y fantasías ya tenemos las ficciones y las comedias de *Hollywood*, que lejos de transformar el mundo crean condiciones mentales para que el mundo del capital se mantenga estable.

El enredo que VLI hace de lo que es la ficción literaria le lleva a mostrarla solo como sueño o fantasía, mas no como el espacio y tiempo culturales, simbólicos por excelencia, en los cuales se discuten metafóricamente la subjetividad y la objetividad de las clases en lucha. Así, cuando él decidió abrazar las causas de la burguesía transnacional en los tiempos de la globalización neoliberal, sus "teorías" sobre la novela apuntan a sostener dicha mentira contra la literatura.

La sociedad del espectáculo, que no ha hecho sino perfeccionarse en el capitalismo tardío, no puede, en efecto, sino presentar, como dijo Guy Debord, las mentiras por verdades. La creciente necesidad de sostener sus engaños, cuando el *general intellect*¹⁴ es cada día más potente, lleva a la ideología

¹⁴ Este concepto se refiere "a un cambio en la naturaleza del trabajo que tiende a convertirse en 'inmaterial', intelectual, cognitivo, tecno-científico, y que deriva de una nueva condición histórica el desarrollo de una fuerte capacidad de proliferación y multiplicación de las formas de vida, un exceso subjetivo o social imprevisto y no planificado por el capital. Estas mutaciones han dado lugar a cambios en el proceso de trabajo que se caracterizan por el subimiento de una red cada vez más densa de cooperación de distinta índole, por una integración del trabajo de apoyo en todos los niveles así como por una interrelación informatizada de todos ellos. Marx

dominante a empeñarse y buscar con fuerza convencer a la sociedad acerca de las conveniencias de esta forma de capitalismo, para lo cual crea a sus héroes y difunde estas falacias teóricas en su lucha por el control de las formas simbólicas.

En este tiempo, nada hay más objetivo que la subjetividad, pues en ella es en donde se definen los comportamientos y las decisiones. La voluntad es hoy un factor determinante para la acción, y en la lucha del poder contra la voluntad social, aquel recurre a todos los medios, porque, al estar en marcha las fuerzas constituyentes de los nuevos sujetos históricos, el poder constituido siente que su fin se acerca, de este modo, desata en los terrenos de lo simbólico engaños cada vez más sofisticados.

En este contexto el imperio tecnofascista ha montado el CIBERCOM para librar la guerra en esas prótesis del *"general intellect"* que son algunos segmentos del Internet y en los nuevos recursos para las comunicaciones entre personas. Asimismo perfecciona los mecanismos electrónicos de vigilancia y control policial. Afina sus recursos para la guerra psicológica antisocial y se consolida en los medios. O en las afirmaciones "teóricas" de personas como VLI para quienes la literatura es solo ficción y por tanto afirman que la calidad artística de los textos literarios viene dada por la potencia de su "mentira", o de que, la verdad de esa mentira solo puede ser valorada en los marcos estrictos de la fantasía.

VLI se entusiasma con la realidad ficticia que crea el género novelesco, mas, no toda realidad que en sus páginas se construye con palabras, por bien construida que literariamente esté, alcanza el estatuto de la tangibilidad. Sin embargo, y en la mejor tradición del pienso luego existo, parece que VLI finca muchas esperanzas en que eso sea por lo menos un sustituto tan creíble como la realidad virtual pueda serlo y así, pone mucho énfasis en la perfección sintáctica y gramatical, lo cual si bien es loable, en su caso se convierte en la confesión más clara de que sus maneras, técnicas narrativas y compositivas, no solo que se inclinan por lo correcto y probado, sino que abandonaron la exploración de nuevas maneras expresivas. La forma correcta, en su teoría, es entonces el dulce texto que disimula cualquier amargor que podrían causarle los ecos vitales de sus contextos socio-históricos, es la escritura letrada que supuestamente domina el azar y la emergencia, porque cree que mediante este decir angelical, doma los aullidos y los reduce a la intrascendencia. Con esto, VLI evoca el triunfo Dios, el exorcismo de los demonios y el alejamiento del terrorismo (y de los emigrantes) de las catedrales del bienestar donde él tiene no pocas inversiones.

En la oposición forma-tema VLI opta por la primera, dejando el tema como un asunto secundario o incluso banal. Literariamente, dice, se puede alcanzar la excelencia artística gracias al cuidado de la forma. Pero, cuando vemos que en VLI "la forma" se reduce a las maneras y a las habilidades retóricas de los clásicos franceses del s. XIX, como le gusta recordarnos cuando toca el asunto, percibimos que su elección cae en un esteticismo. El problema de la forma es bien diferente al mero oficio preciosista: la forma es la formalización de

llamó a este tipo de trabajo *General Intellect*. Debe quedar claro que si bien el trabajo tiene a la producción inmaterial no es menos físico que intelectual." Mario Domínguez Sánchez, *Trabajo material e inmaterial. Polémicas y conceptos inestables, marco teórico y estado de la cuestión*, Youkali, revista crítica de las artes y el pensamiento. N° 5, pág. 8.

potencias que ya burbujan y se agitan en las superficies del mundo, esto es, floraciones desde las nuevas subjetividades histórico-sociales en curso, por eso, la genuina novedad formal, contraría el canon establecido y sus formas estables. Tomemos el caso de la pintura. Si por “belleza” entendemos lo que pintaron Millet o Manet –por citar a dos contemporáneos de Flaubert–, la “belleza” se hubiera quedado estancada y no valoraríamos como bellas las obras de los impresionistas o de las vanguardias posteriores que abrieron los ojos del s. XX. ¿Qué pasó? Pues que los pintores franceses importantes de la segunda mitad del s. XIX dejaron emerger y formalizarse otras potencias subjetivas. Igual pasó con Pollock o con el Indigenismo latinoamericano en la primera mitad del s. XX: son la floración de esas nuevas subjetividades históricas, de esa inacabable constitución ontológica que no tiene otro horizonte que la libertad, pero no como llegada sino como los destellos que guían su camino en el sentir, el pensar y el hacer. De este modo, su fuerza y novedad atraen siempre otras bellezas, bellezas otras, diferentes a las modélicas que pretendieron imponer las academias eurocentristas o que pretenden las neoliberales.

Igual cosa sucede en la literatura: la belleza de las formas no eurocéntricas y postcoloniales, con sus otredades y mestizajes, nos llevan a ver en estos tiempos globalizados bellezas más cercanas a nosotros. Multitud de bellezas y narrativas bellas. Tantas cuantas singularidades haya. Por tanto, el formalismo de VLI no es más que un formulismo teóricamente quietista y políticamente colonialista.

Su análisis de *Madame Bovary* es, por lo que se va viendo, unilateral e interesado: no puede, por más que se haya empeñado en ser exhaustivo, entender o tratar su dimensión histórica y política: creyendo ver su carácter revolucionario solamente en su manifestación formal literaria externa, no alcanza a explicarse la trascendencia simbólica y clasista de su texto.

No es extraño que las formas narrativas del postromanticismo y del naturalismo surgieran en Francia a mediados del s. XIX, cuando el país era teatro de la expansión industrial burguesa, pero, a la vez, escenario del surgimiento del comunismo. Si *Madame Bovary* vio la luz en 1856, el *Manifiesto Comunista* lo hizo ocho años antes, iniciándose quizás dos líneas antagónicas que en lo estético literario, siguieron presentes hasta finales de la modernidad industrial, cuando una y otra habrían sido modificadas.¹⁵

No sorprende tampoco que VLI, en los comienzos del capitalismo llamado también “informativo”, haya rescatado y adecuado los procedimientos literarios de Flaubert, no para inscribirse en su tendencia –anticuada desde luego–, sino para convertirlos en método o preceptiva literaria, dentro del conjunto de revivals que, en todas las artes promovidas desde el oficialismo neoliberal, retornaron, no al pasado, sino a una idea que del mismo quiere vendernos la derecha en su loca pretensión de fijar el presente del capital. Lo reaccionario de semejante sueño de perro radica en su falta de distanciamiento crítico respecto a este medio día perpetuo, a este ambiente de centro comercial en donde, como dice el filósofo Giorgio Agamben (2009), el tiempo parece haberse congelado por efecto de las luces deslumbrantes que impiden ver sus sombras. Quien es fascinado por este deslumbramiento está

¹⁵ Sobre este punto es oportuno consultar ese brillante texto de Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

impedido de ser contemporáneo, lo que en literatura se convierte en una actitud que niega una condición básica de lo artístico, cuál es, la de su novedad crítica que se caracteriza por la penetrante, desmitificadora y fresca mirada de lo que no deja de venir.

El mismo Flaubert decía en una de sus cartas a Louise Colet, que el arte es grande porque nos engrandece, es decir, porque amplía esa frontera de lo humano a costa de lo que no es. De tal manera y por lo que llevo dicho, no puedo sino discrepar con la normativa de retórica y poética de VLI y su cuestionable apología del escritor ideal, quien al seguir sus formulismos pasadistas, solo abonaría a la ideología del eterno presente del capitalismo tardío.

La preceptiva literaria que vengo analizando impide romper con la tradición y, a la vez continuarla, construyéndola con aportes signados por la historicidad en la cual actuamos. Como se podrá ver, las versiones conservadoras de la posmodernidad no buscan la expresión de nuevas manifestaciones humanas para ampliar su ser, sino para aherrojar sus potencialidades en sus infernales círculos viciosos y quietistas:

Recuerdo la sonrisa satisfecha con la que un compatriota del exilio me mostró la reseña de un libro suyo en la que se le llamaba nada menos que “el Balzac español”. Elogio mortal, en la medida en que el arte –y la novela lo es– no admite reiteración. Escribir como Hugo o Galdós al alba del tercer milenio es condenarse a la insignificancia, puesto que lo así creado no añade nada nuevo al árbol de la literatura, a la evolución de un género narrativo inventado por Ravelais y Cervantes. (Goytisolo, 2005).

8.- La rebeldía de la imaginación

El escritor contemporáneo está condenado a buscar su autenticidad. Ciento cincuenta años después de *Madame Bovary*, dicha autenticidad es posible gracias a los cambios tecnológicos operados en el capitalismo tardío, cognitivo o informacional. Se han abandonado viejas formas de producción industrial y de simbolización literaria y se han abierto otras formas de producir más socializadas, de bienes y de símbolos, de tal modo que la lucha de los explotados contra los explotadores continúa en la producción y en la palabra, pero con maneras y contenidos nuevos. Estas nuevas formas de producir, de hacer la guerra y de representar, condicionan la producción de subjetividad –de sujeto, ontológica– patente en los cuerpos trabajadores, y cuya novedad viene dada por su imbricación con el conocimiento y las nuevas tecnologías desde donde salen las formas simbólicas entre ellas la literatura. Pero hay algo más: la literatura cuando es tal, es decir cuando alcanza niveles artísticos, es la palabra del trabajo liberado, de aquel que escapa a las determinaciones del mercado y del mando y, por tanto, se convierte en relato constituyente del devenir de lo nuevo. Hablando a partir de los estudios de Antonio Negri¹⁶, dichas nuevas formas

¹⁶ Con motivo de la revolución en Túnez, Negri escribió *Carta a un amigo tunecino* (Véase uninomade.org 31-01-2011), en la cual señala que el nuevo sujeto histórico se manifestó en esa juventud poseedora de un alto grado de conocimientos y que ocupó el centro de las movilizaciones. Señala también en dicha carta, la importancia que tuvieron en este movimiento las nuevas tecnologías de la comunicación. Por su lado, el periodista Raúl Zibechi, analizando la

señalarían la presencia de un nuevo sujeto histórico, el obrero social, quien a diferencia del obrero industrial emerge como una multitud de singularidades desconstituyentes de todas las formas constituidas –como aquellas que VLI quiere fijar en el imaginario literario–, a la vez que constituyentes de su propio mundo, en una aventura política y artística que no podría sino imaginar y prefigurar el comunismo.

El arte literario actual sería por lo tanto y desde este enfoque teórico político, un arte emergente que en una multitud de narraciones igualmente emergentes, daría cuenta del nuevo tiempo en curso, en el cual este nuevo sujeto inventaría mundos y situaciones disfuncionales a la globalización capitalista. Es así que el escritor contemporáneo no necesitaría “comprometerse” porque ya no podría estar fuera de un devenir en el cual el *general intellect* de este nuevo sujeto sería tan potente, que la autenticidad y la desalienación, siendo elementos de resistencia, estarían fortaleciéndose cada vez como elementos de conciencia liberadora de las formas de representación y los fetichismos del dominio, creando de esta manera elementos de autonomía.¹⁷

Lo que se produce en la literatura no capitalista de hoy sería, por ello, un cúmulo de narraciones contestatarias, una constelación de negaciones que estarían prefigurando enfrentamientos no conocidos entre la sociedad socializada y el poder del capital multinacional. Desde aquí estarían surgiendo las narraciones de la multitud, los relatos de su consciencia nueva, o los del devenir de nuevas presencias revolucionarias. La literatura que da cuenta de la emergencia del nuevo sujeto, de sus memorias, presencias y deseos, no busca en este proceso divertir ni crear “realidades ficticias”. Busca, al menos desde esta visión, crear situaciones libres de realidades coercitivas, es decir, presencias informales y singulares, pero no en la ficción sino en la imaginación potente que libera la vida de carne y hueso. Lo hace, no en presente sino contra el presente, creciéndose como presencias inéditas. Se trata de nuevas pulsiones literarias desalienantes y anti identitarias, desencadenantes de la autenticidad y por tanto de la libertad. Ya ni siquiera interpretan lo que describen (ya no más el “¿tú, qué significas?”), sino que dan forma a lo que interpretan de sí mismos sus autores, en lo que no son otras cosas sino realizaciones e invenciones del nuevo sujeto en tiempos no globalizados: “¿tú, qué eres?” Frente a esto, lo de VLI es una utopía arcaica y obtusa, no obstante su erudición, estudios y esfuerzos reflexivos sobre lo literario. La pretensión de VLI buscaría entonces frenar la producción de ser, ahogar el relato constituyente e imaginativo en la que se encuentran empeñados estos nuevos sujetos que niegan el capitalismo tardío. Que no lo niegan solo en las palabras, sino con sus vidas en las narrativas múltiples y no estereotipadas en donde se imbrica el ser con el hacer, descubriendo de esa manera los espacios y temporalidades de su autogeneración ontológica, de su inventarse como las singularidades del cambio social. (¿Cómo se estará narrando o se estaría por narrar las luchas antiglobalización, las rebeliones árabes, las mil y una noches de la resistencia iraquí y sus inéditas situaciones

revuelta egipcia que echó a Mubarak, confirmaría la afirmación de Negri al señalar que el promedio de edad de la juventud de ese país, es de 24 años.

¹⁷ Se puede consultar al respecto el libro *Subalternidad, Antagonismo, Autonomía. Marxismos y subjetivación política*, de Massimo Modonesi, o el Comentario al mismo: “*Tras las huellas de la subjetividad/ tras las huellas de la revolución socialista*”, publicado en www.rebelión.org el 6 de enero de 2011

vitales y mortales, sus sentimientos desconocidos, sus sueños que se creían olvidados?)

No propongo que únicamente las obras literarias encaminadas según estos criterios sean las artísticamente válidas, puesto que en el pasado y cuando las condiciones históricas del capitalismo tardío no existían, encontramos obras de gran valor artístico que no tenían por qué ser “socialistas”, tal el caso de la literatura de Tolstói, Rimbaud o Lampedusa. Lo que estoy afirmando es que las obras constituyentes de aquella subjetividad que prefigura y da forma a lo socialmente nuevo, siempre son obras de ruptura histórica y estética porque conquistan terrenos inexplorados para lo humano, asunto del cual, no necesariamente eran conscientes sus creadores. Ante esto, la conciencia que aportaron los pensamientos y las teorías de las izquierdas anticapitalistas a la creación literaria fue mayor y, por esto, podemos decir que la poesía de Maiakowski, el teatro de Brecht, la poesía y el teatro del rumano Mihai Beniuc, Neruda, Antonio Machado, Vallejo... son obras que traen en su ruptura el signo de lo socialmente más avanzado de la historia: ven más allá de los límites de la modernidad.

Esta situación en el caso que aquí analizo: las prescripciones de VLI para hacer literatura, no apuntan ni en aquel sentido que inconsciente o intuitivamente creaba imágenes artísticas a pesar de la ideología del autor, ni en el sentido en el cual conscientemente la ética y la posición política del autor le ayuda a dar voz a los sujetos históricos emergentes. Más bien, los fundamentos “teóricos” irracionalistas de VLI, –como lo señaló Ángel Rama–, o los formalistas, cuando él usa y recomienda usar los logros compositivos de Flaubert, llevarían a las producciones que por tales fundamentos se orienten, al campo de lo ya visto, lo cual, en arte, significa dar la espalda a su tarea principal que es mirar más allá de los límites, imaginar la vida por venir. De este modo y como toda prescripción artística, los buenos consejos de VLI acercaría a quien los tome a una literatura por encargo, a una escritura que en los días que corren quiere sustentar con los recursos del arte y de manera consciente, intereses teórico políticos reaccionarios o contrarios al desarrollo social y de la misma literatura. Nótese que en los dos ejemplos extremos que en este párrafo he traído a colación, el arte, sigue siendo trabajo liberado, aunque en aquel que late con las pulsiones constituyentes de nuestro tiempo se prefigura e imagina, además, el porvenir de la libertad.

El caso de la productividad literaria neoliberal es triste porque se trata de una situación antagónica a la producción literaria, el precio, como ha explicado Negri, anula al arte porque obliga a ésta a regresar o bajar a la condición de trabajo alienado o productivismo editorial, que atizado por los montajes mediáticos y las necesidades económicas e ideológicas del mercado, le conduce a la banalidad, el diversionismo o la ficción (disimulo, simulacro, espectáculo), en detrimento de su función artística.

Imaginación, como dice el diccionario, es la “facultad del alma que representa las cosas reales o ideales”, y también la “facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos”. *Ficción*, asimismo según el diccionario, no significa lo mismo, pues su principal acepción la señala como “acción y efecto de fingir, invención, cosa fingida”, por tanto una actividad que se presta a la simulación, al disimulo, por tanto un recurso del espectáculo. Ciertamente es que la entrada *Ficción* señala también a la narración “que trata de sucesos y personajes imaginarios”, por tanto, si ligamos sus significados, podemos intuir de qué van

quienes quieren ver la narrativa como algo relacionado principalmente con la *Ficción*. En consecuencia, el uso que damos a "imaginación" y "ficción", no puede ser sinónimo. La imaginación artística y literaria tiene que ver, de acuerdo con lo explicado por Negri (2000: 32 y ss.) con aquel salto cualitativo que una singularidad creadora da a partir de una experiencia sublime hacia la propuesta simbólica que busca trascender o ir más allá del límite que tal sublimidad impone.¹⁸ A diferencia de la imaginación, la ficción en VLI no facilita trascender los límites de la modernidad o superar el horror del mercado. Su ficción busca más bien justificarlo sin cuestionarlo y, por esta causa, la para-realidad que propone quiere divertir y engañar, jugando quizás al "autor deicida" que compite con Dios en algo que no es otra cosa sino un inofensivo ejercicio de rebelión altisonante y fatua.

Por lo señalado, la estética literaria de VLI es una de las versiones del conservadurismo posmoderno, con la cual también se apunta contra el *general intellect* que en su potencia desborda los límites del mercado, incluido los del mercado literario. Frente a esto, la nueva poética de la multitud se abre al porvenir potenciando la crítica y proyectando su contraluz en el tiempo y el espacio, en lo que ya no es otra cosa que la búsqueda de la realización de sus potencias inéditas en inéditas presencias corporales y ontológicas, por tanto, en narraciones y relatos que dejarían atrás las ficciones de rebeldía para configurar en la imaginación de cuerpos que devienen otros, el advenimiento de rebeldías nuevas y más profundas.

2.3.- *La verdad de las mentiras* (1990)

La verdad que salta a la vista cuando se lee este compendio de VLI es que comenzó a escribirse, como otros ensayos de su autoría, para hablar de sí mismo y justificar las fijaciones que sustentan sus ideas acerca de la novela. En esta base descansa el valor testimonial de este conjunto de textos que no son importantes por lo que dicen de los otros autores de quienes se ocupa, sino porque los presenta como prueba de que sus teorías literarias son las correctas. De este modo, el conjunto termina siendo una muestra posmoderna de criterios de valoración que prevalecen en la literatura burguesa actual.

La primera edición salió con veinticinco comentarios, todos ellos de autores del mundo rico, ningún comentario sobre novelas escritas en castellano, y ningún comentario sobre novelas de Latinoamérica. Doce años después, en una segunda edición, incorporó a otros diez autores, pero que no cambiaron en mucho la intencionalidad del primer compendio ni ocultaron las intencionalidades que evidenciaban sus preferencias colonialistas.¹⁹ En la nueva edición (2002) curiosamente asomó el nombre de Alejo Carpentier, cuya novela *El reino de este mundo*, una de las grandes de Nuestra América, mereció la

¹⁸ Negri se refiere a la sublimidad del mercado.

¹⁹ Comentando la segunda edición de *La verdad de las mentiras*, Félix Romeo dijo en octubre de 2002: "Vargas Llosa prefiere como lector una literatura de nítida referencialidad histórica, trama bien construida y firme propósito ético; una preferencia nada esquizofrénica, porque sus novelas se ajustan perfectamente a este esquema: y La fiesta del chivo es la más clara muestra."

atención de VLI, pero no para resaltar el aporte fundamental del escritor caribeño sino para minusvalorar el realismo mágico como corriente literaria.

Carmen Neke ha dicho que el compendio es una:

Recopilación de artículos de Vargas Llosa en los que supuestamente analiza sus novelas preferidas del siglo XX, pero en los que en realidad pasa estas obras por el filtro de su propia visión sobre la literatura y se despacha a gusto contra todas las ideas que no comparte, que son muchas y muy variadas. (2011).

Y sobre sus comentarios acerca de Carpentier, Neke, en el mismo artículo destaca que los hace:

de forma sibilina, escribiendo un largo artículo de alabanza sobre la técnica narrativa de Carpentier en *El reino de este mundo*, obra que muestra el choque cultural que se produjo con el intento de los colonizadores franceses de introducir las ideas de la Ilustración en el mundo mágico y supersticioso de los haitianos. Y después de llenar páginas con ejemplos del buen hacer creativo del autor, en el último párrafo Vargas Llosa da la puñalada a traición y sin previo aviso, echando abajo en unas líneas toda la teoría literaria sobre la que Alejo Carpentier basó su obra: "En el prólogo que escribió para esta novela, Carpentier enarboló la bandera de lo "real maravilloso" como un rasgo objetivo de la realidad americana, y se burló de los surrealistas europeos, para los que, aseguró, lo "maravilloso" "nunca fue sino una artimaña literaria". La teoría es bonita, pero falsa, como demuestra su maravillosa novela, donde el mundo tan seductor, mágico, o mítico, o maravilloso, resulta no de una descripción objetiva de la historia haitiana, sino de la consumada sabiduría de las artimañas literarias que el novelista cubano empleaba a la hora de escribir novelas.

La inquina o malquerencia de VLI a lo latinoamericano y a su literatura se complementan con su avidez por ser reconocido por el mundo rico. La mezcla de tan fétidos componentes ha dado como resultado una versión posmoderna del intelectual colonizado a quien Sartre fustigó en su célebre prólogo a *Los condenados de la tierra*²⁰, aquel análisis profundo, que no ha perdido actualidad.

No hay mucho de nuevo en los escritos de VLI sobre aquellos a quienes incluye en esta selección de lo que él considera las más destacadas novelas del s. XX. No hay nada que no se haya dicho sobre ellos, pero en cambio sí hay muchas opiniones egoístas que a pesar de no arrojar luces sobre la literatura analizada, desnudan las limitaciones y tergiversaciones concientes de un autor interesado en guiar e inducir apreciaciones sobre la novelística del pasado siglo que den sustento a lo que él ha escrito dentro del género.

Las lecturas que hizo de las veinticinco novelas iniciales tuvieron, por lo señalado, mucho de personal, no así ciertas ideas que adelantó en el *Prólogo* y, sobre las cuales, paso a emitir algunas opiniones.

En la primera parte explica que las novelas siempre mienten, y que éstas no pueden hacer otra cosa sino eso: mentir. Aclara que las mentiras de las novelas no son esas que llevaron a los alumnos del Colegio Militar Leoncio Prado, de Lima, a quemar *La ciudad y los perros*, o a su tía —y primera esposa—, a escribir un libro para restaurar la verdad alterada por él en *La tía Julia y el*

²⁰ Me refiero a la célebre obra del insigne escritor postcolonial Franz Fanon.

escribidor. Estas acciones serían, dice, resultado de haber confundido la ficción con las calumnias... y se justifica señalando que:

en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendí ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mí imaginación y fataseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo.

En el párrafo citado se trasluce mucho de su credo como narrador. Por ahora resaltemos la diferencia entre los "materiales de trabajo" y la fantasía, la cual, en su criterio, le da una patente de corso para tratar a los otros a su antojo, permitiéndole en su opinión pasar, en las novelas, desde el simple contar la vida a transformar la vida. Vamos a ver si esta "transformación" afecta objetivamente a la vida como él ofrece, o solo se queda en inocuo aspaviento textual que atiza las ilusiones.

Las formas narrativas también son históricas. Cada momento social produce las suyas. Por lo mismo, tratar de crear formas narrativas nuevas a partir de recomendaciones formales que han envejecido, no puede sino producir imitaciones serviles o versiones impotentes que bloquean la necesidad de salir o expresarse que tienen los sujetos que cambian la historia, y que, al cambiarla, dicen su verdad a su manera. Desde esta perspectiva la historia de la narrativa está imbricada con la teoría literaria. No hay teoría de la literatura sin historia de la literatura y, tratándose de la narrativa latinoamericana, no podemos teorizar la misma separándola de nuestra historia por la libertad y de la narrativa que la ha acompañado y acompaña.

Por estas ventanas hacia lo esencial del devenir hemos visto y nos hemos podido dar cuenta cómo el colonialismo impuso las estructuras narrativas letradas, aquellas que nos impidieron expresar nuestras singularidades. Esta visión crítica que imbrica nuestras historias con nuestras teorías literarias, nos ha permitido y permite desplegar las otras narrativas, aquellas que justamente contribuyen a dar forma a nuestra diferencia. Estas narrativas otras, desde el mismo momento de la inserción de América en el mundo se han ido definiendo en la lucha por la libertad, el mestizaje, el cosmopolitismo de todas las sangres que acá vinieron y vienen a fundirse. Así dichas las cosas, no se puede compartir la teoría de VLI sobre la literatura cuando él, vuelve sus ojos a los clásicos franceses del XIX para rescatar de ellos, ni siquiera su ímpetu por el progreso burgués, sino solo sus formas caducadas. Esto, por otro lado, significa dar la espalda a los aportes de la literatura vanguardista del s. XX, en la cual, las diversas corrientes literarias de Nuestra América, la de los dadaístas, surrealistas, las literaturas contestatarias norteamericanas o europeas, las literaturas postcoloniales, se esforzaron por liberar la expresión literaria de esas estructuras expresivas tradicionales, desbrozando con ello el camino para las expresiones auténticas de los nuevos sujetos, cada vez más universales en la lucha por un mundo anticapitalista, libertario, igualitario, solidario.

La consciencia literaria está condenada a ser crítica, a estar informada, a ser contemporánea, a fin de que el literato pueda escribirse y producir lo nuevo. Por estas determinaciones, un texto literario nuevo siempre es un latido o una corazonada del devenir. Contra esto, todas las manifestaciones artísticas y

literarias del capitalismo tardío se revuelven porque saben que en este campo – el de la representación–, si pierden la tribuna pierden la vida. Imposibilitado ya de producir nada nuevo, en una situación en la cual todas sus fuerzas productivas se han invertido al punto de convertirse en fuerzas destructivas, este capitalismo terminal pretende, en su larga agonía, recoger los pasos y revivir desaparecidas glorias. Esto explica la proliferación de formas redivivas o resucitadas, entre ellas la literatura clásica realista y naturalista del siglo XIX europeo, la cual acaba de ser legitimada con el premio Nobel a un escritor que la practica. Pero, como dichos *revivals* literarios ya no pueden retomar personajes, situaciones ni escenarios de nuestras tatarabuelas, retoman sus estructuras narrativas y revolotean sobre sus detalles, contando para ello, con intelectuales que le dan haciendo la restauración. VLI salta así al escenario desarrollando recomendaciones sobre la estructura narrativa tradicionalista, poniendo énfasis en la forma superficial de las narraciones, o carpintería, muy a tono con la “calidad” requerida por la industria editorial de la actual decadencia sistémica. Enfatiza así la materialización textual en desmedro de la verdad histórica que no es otra sino la lucha anticapitalista y ecosocialista actual, la misma que, de ese modo, tiende a ser silenciada, desviada, ignorada, con maneras que habiendo servido para decir otras verdades, con el paso del tiempo se han desgastado, institucionalizado y convertido en parte del acervo literario conservador.

Otra pata de la mesa sobre la cual sustenta su teoría de que las novelas mienten es decir que éstas “rehacen la realidad –embelleciéndola o empeorándola– [y que] En esos sutiles o groseros agregados a la vida –en los que el novelista materializa sus secretas obsesiones– reside la originalidad de una ficción.”

Concedámosle el hecho de que gracias a las “fantasías” o en virtud de los “agregados”, el texto novelesco seguiría anclado en la realidad y nunca se independizaría de ella, y que, para mejor o peor, la transformación de los hechos en palabras producirían un texto realista que no solo es algo distinto de la realidad, sino que, por limitado que ese texto sea, aportaría algo a esa realidad y en tal sentido la transformaría aunque sea de manera mínima.

Mas, en el tratamiento de la realidad como materia prima de la creación literaria –a lo VLI–, es intrascendente el hecho de que, sea por las “fantasías”, sea los “agregados”, los textos literarios permanezcan anclados en dicha realidad a la cual, como gran cosa, VLI dice transformar en la mentira y en la ficción novelescas. Es intrascendente, porque de lo que se trata es de que la forma literaria en sí, sea ya una muestra del devenir de realidades otras y por tanto, una expresión auténtica y nueva que de cuenta de una realidad que se transforma. De este modo, el pretendido clasicismo realista del autor, o “retorno a los clásicos”, no es más que una manera historicista de soslayar la historia y el inevitable compromiso del escritor con el devenir de la misma.

Las novelas no mienten porque no están en el terreno de la verdad/mentira como lo estarían por ejemplo los hechos científicamente comprobables. Las novelas están en el terreno de lo alegórico, de lo metonímico, lo simbólico, de lo artístico, por tanto, deben ser analizadas a partir de perspectivas estéticas en

donde la verdad o la mentira científicas son harina de otro costal.²¹ Por esta causa cuando VLI establece que la novela no reproduce esa realidad, sino que a partir de ella crea otra, mentirosa respecto a la primera pero “verdadera” en su capacidad de manejar las formas textuales para hechizar al lector, encubre la característica connotativa de una obra de arte en relación con la vida social, desviando y reduciendo su apreciación a una verdad que está cerca de la realidad del oficio, es decir, al punto de partida de su valoración artística que rebaja la discusión hasta los valores estrictamente formales de la textualidad.

Como se sabe, una obra de arte literario no es un hecho formal únicamente, ni algo aislado del devenir social, por tanto, aquello a lo que esa cosa se refiere por acción u omisión, es un opinar desde y hacia el mundo, siendo esto lo más fuerte de su objetualidad estética.

El lector o la lectora sabrán decirme si Saramago en sus *Intermitencias de la muerte* (2005) o en su *Ensayo sobre la ceguera* (1995) él miente, ¿divaga quizás? Creo que ni una ni otra cosa: me parece que imagina y reflexiona literariamente sobre hechos que conciernen a la vida bajo el dominio capitalista tardío, potenciando mediante el lenguaje figurado, la fantasía y la composición literaria, la conciencia y la sensibilidad críticas del lector, quien va descubriendo página tras página una luz que le alumbrará para siempre sobre la necesidad de potenciar su presencia, es decir, su contemporaneidad. Como se ve, esto no es una evasión ni un consuelo para vivir la vida que no vive, tal como nos propone VLI. Estas obras de Saramago, como otras suyas, no significan nada, son hechos literarios y de lenguaje, que han salido de un tiempo que su autor ha interiorizado críticamente y nos lo ha devuelto como una joya, cuyas iridiscencias muestran lo esencial de dicho tiempo, es decir, esa verdad que solo la ven los ojos de la sensibilidad y el entendimiento.

La dicotomía verdad/mentira en el pensamiento de VLI es idealista porque las entiende absolutas. Desde esa posición filosófica sostiene que la historia no es la arena en donde los humanos hacemos lo que podemos, sino la Historia en donde los humanos cumplimos con lo que el destino nos asigna. En esta concepción la narrativa es pura ficción y mentira, un divertimento en el cual, no nos estaríamos jugando nuestra vida. Esta separación de campos de conocimiento favorece al discurso oficial y sus limitantes enfoques, sobre todo, en estos tiempos de fundamentalismo cuando al poder le conviene frenar el ascenso de las fuerzas sociales que le impugnan, porque, en estas fuerzas, el “general intellect” es cada día más potente, crítico y conciente. A estas fuerzas, junto a la reconstrucción de su pasado, les conviene rescatar las historias de sus devenires y salvarse del olvido, la desmemoria y la mentira histórica. Walter Benjamín ya lo supo y por eso nos recordaba en su *XII Tesis sobre el concepto de historia*, que Marx, refiriéndose a los explotados por el capital, decía que ésta es “la última [clase] sometida, como la clase vengadora que lleva hasta el fin la obra de liberación en nombre de generaciones de vencidos.” No es arbitrario por lo tanto, que VLI en la segunda parte de su prólogo a *La verdad de las mentiras* se las tome precisamente contra esta idea de la memoria y la historia. La necesidad de dar una base teórica a la literatura neoliberal se ha tornado

²¹ Esto lo explicó muy bien Fernando Ainsa en “*Invencción literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana*”. En: *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Kart Kohut (ed.), Iberoamericana, Madrid, 1997.

entonces urgente, ahora que la producción se intelectualiza cada vez con mayor fuerza y el dominio mental, mediante el manejo de lo simbólico, se ha vuelto indispensable para el sometimiento. En este marco, la utilidad literaria de VLI es grande. Su consciencia política sumada a la claridad expositiva de sus escritos, las convierte en productos ideológicos de enorme valor catequizador.

Pero en todo caso, VLI se mueve en la generalidad, confunde términos, no matiza. La memoria, como sabemos, no es lo mismo que el pasado. A la vez, memoria y pasado en las concepciones que tiene y usa el poder, contienen significados diferentes a los que les confiere y usa la multitud.

Es cierto que los despotismos falsean el pasado para justificar su presente y futuro, mientras que la sociedad —y las víctimas—, defienden su memoria en su lucha por la libertad y el cambio social. De ahí, que mientras los discursos del poder suelen ir por el camino del diversionismo, la falsificación y el olvido, buscando crearse apoyos mediante la identificación con sus mitos, las narrativas de la multitud van por el establecimiento de su verdad en la lucha por más y más humanidad, entendida ésta en términos de una creciente solidaridad, igualdad y libertad. Siempre, las narrativas de los vencidos tienen estas características: son auténticas y emergentes, son contestatarias y abren el mundo hacia nuevas cumbres porque son verdaderas. Esta es la historia de la literatura, no así la literatura *de la Historia*.

Cuando VLI habla de “sociedades cerradas” y despotismo, se refiere por igual a los fascismos pasados y a los regímenes socialistas reales, no lo hace de manera seria sino como recurso para atacar cualquier ideal socialista, comunista o anarquista y defender así a la “sociedad abierta” —entiéndase capitalista—, que él propugna.

Curiosamente en la segunda parte del *Prólogo a La verdad de las mentiras*, cuando señala que en las sociedades cerradas se mezcla ficción e historia mientras que en las abiertas estos dos campos permanecen aislados e independientes, dice que en aquellas, los problemas vitales de las mayorías se resuelven de mejor manera que en las abiertas, en donde y por el contrario, dichas mayorías deben sufrir las carencias *como precio de la libertad*. Digamos que por una ficción de libertad que él defiende como periodista, político y escritor estrella, usando recursos y habilidades retóricas que desdichan de la capacidad liberatoria de la literatura. Confundiendo el ilusionismo literario con imaginación literaria, VLI deja en claro que aquel es una necesidad de un Estado que no puede vivir sin que la gente se haga ilusiones. *Hollywood*, deducimos de su explicación, es por ello una condición esencial para la sobrevivencia del sistema.

Por el camino indicado por VLI podríamos irnos acercando a conclusiones perniciosas para el desarrollo creativo de una narrativa constituyente. Por ejemplo, que las novelas mientras más “mientan” más verdaderas son. Y que mientras más fantaseen y nos permitan vivir lo que no vivimos en la vida real, serán mejores novelas. Conclusiones que por suerte chocan con la experiencia, la sensibilidad, la memoria, los deseos y sobre todo, con las presencias sociales nuevas que saltan por encima, o desbordan aquellas prescripciones

Tanto el texto científico como el de historia o el periodístico nos entregan un tipo de conocimiento, y la novela, otro diferente. Pero los dos, son conocimientos que nos acercan a diferentes niveles de la realidad social, dándose casos en los cuales conocemos más gracias al conocimiento narrativo que gracias a los textos científicos o con pretensiones de tales. Las narraciones de calidad, no por usar recursos distintos a los de las ciencias positivas, no por constituir composiciones temporales imaginativas, dejan de decirnos verdades que asimismo no por venir en formas literarias, pueden ser calificadas de "mentiras". No es que los textos periodísticos o de historia, por su mayor cercanía a los hechos aporten más verdad, y a mayor distancia de ellos, más mentira. Hay historias y reportajes que partiendo de los hechos, los interpretan conforme a intereses ideológicos, políticos, económicos, culturales y, entregan lecturas tendenciosas. Y hay novelas que sin partir de sucesos, nos entregan lecturas trascendentales para comprender lo que sucede mediante generalizaciones brillantes y profundas. (Se me ocurren: *Viaje a un mundo feliz*, y *Nueva visita a un mundo feliz*, de Aldous Huxley. *Pedro Páramo* o, *El otoño del patriarca*.)

De esta manera, las afirmaciones de VLI sobre la verdad y la mentira no ayudan a profundizar la comprensión del texto narrativo. La verdad de la buena narrativa no está entonces en su capacidad de mentir en el sentido de fantasear sobre lo existente, sino en el de elaborar con inteligencia e imaginación situaciones literarias que en su potencia nos ayuden a comprender, en la vida, nuestro rol histórico, que de esa forma nos hagan más humanos no en términos generales y difusos, sino humanamente conscientes de la necesidad de cambiar relaciones sociales que nos perjudican a los más y benefician a los menos.

Para Kundera (2005) la novela es una "invención" que descubre aspectos hasta entonces desconocidos de la 'naturaleza humana': "una invención novelesca es, pues, un acto de conocimiento que Fielding [se refiere al autor de *Tom Jones*] define como 'penetrar rápida y sagazmente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación'. Kundera destaca en seguida que el adjetivo 'rápido' "da a entender de que se trata del acto de captar un conocimiento específico en el que la intuición desempeña un papel fundamental". (18-19)

Pero VLI va en dirección contraria, tal como se puede deducir de la siguiente cita tomada de su ensayo sobre Graham Greene, *El derecho a la esperanza*, incluido en la primera edición de *La verdad de las mentiras*:

la primera obligación de una novela –no la única, pero sí la más primordial, aquella que es requisito indispensable para las demás– no es instruir sino hechizar al lector: destruir su conciencia crítica, absorber su atención, manipular sus sentimientos, abstraerlo del mundo real y sumirlo en la ilusión. El novelista llega indirectamente a la inteligencia del lector, después de haberlo contaminado con la vitalidad artificial de su mundo imaginario y haberlo hecho vivir, en el paréntesis mágico de la lectura, la mentira como verdad y la verdad como mentira.

No sé por qué, pero el tono de lo que acabo de transcribir me recuerda lo que dice Saurón en su fatídico conjuro. Sustituya el lector la palabra "novela" por "anillo", y compartirá conmigo la sensación que me embarga: "Un Anillo para gobernarlos a todos. Un Anillo para encontrarlos, un Anillo para atraerlos a todos y atarlos en las tinieblas en la Tierra de Mordor donde se extienden las sombras." (Tolkien, 1993).

En la II Parte del *Prólogo* al compendio, VLI empieza refiriéndose a la memoria para reiterar que, cuando entra en relación con la literatura que “es el reino por excelencia de la ambigüedad”, se convierte en un material que desencadena la fantasía. Afirma que en dicho “reino”, “Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas.” Amparándose en ello justifica los supuestos derechos y méritos de las falsificaciones de la memoria, con el cuento de que la buena literatura es precisamente eso: mentiras. Señala que “La verdad literaria es una y la verdad histórica es otra”. Preguntémonos si acaso la verdad literaria no es histórica —en el sentido que lo explica por ejemplo Kundera—, y preguntémonos también si acaso la historia de la novela, desde Ravelais y Cervantes, hasta hoy, ha sido solamente una historia de mentiras cuyas “verdades” no han pasado de ser las ilusiones que en ellas se han fabulado.

La memoria individual y colectiva en el sentido benjaminiano no solo que desencadena la fantasía sino sobre todo la revolución. Y en cuanto a la memoria literaria, esta es un referente y un archivo, pero no para hacer remedos que promuevan la desmemoria sino para repensarla, re-sentirla, reelaborarla, a fin de que nos ayuden en nuestra fuga hacia adelante. Por eso, insisto con Milan Kundera (2005):

La conciencia histórica es hasta tal punto inherente a nuestra percepción del arte que sentiríamos *espontáneamente* (o sea, sin hipocresía alguna) este anacronismo (una obra de Beethoven fechada hoy) como ridículo, falso, incoherente, incluso monstruoso. Nuestra conciencia de la continuidad es tan fuerte que interviene en la percepción de toda obra de arte. (15).

Y acabo esta parte citando a Félix Romeo, quien, en su comentario al Epílogo de *La verdad de las mentiras: “La literatura y la vida”*, con el que VLI cerró la edición de 2002, señaló que éste:

apuesta por la educación, por “incitar y enseñar a leer a los que vienen detrás —en las familias y en las aulas, en los medios y en todas las instancias de la vida común—, como un quehacer imprescindible, porque él impregna y enriquece todos los demás”), que sirve de contrapeso a las ideas del prólogo de 1990 en el que abogaba por una literatura que sirviera de “corrosivo permanente de todos los poderes.

Es decir, que además de las limitaciones observadas en la primera edición, en la segunda ahondó sus camelos tendientes a identificarse con las preferencias del poder, pues en su pretensión de convertir sus ideas acerca de la literatura en una teoría general de la ficción, trata de pulir hasta las más pequeñas aristas que pudieran ofender los oídos de los poderosos.

2.4.- *La utopía arcaica* (1996)

Éste fue un libro resultante de tres cursos contra Arguedas que dictó en Cambridge (1977-1978), en la Universidad Internacional de Florida, Miami (1991), y en Harvard (1992), becado, desde luego, por instituciones conservadoras. VLI empieza este ensayo utilizando el recurso sensacionalista perverso de que Arguedas se mató frente a un espejo “para no errar el tiro”. Luego, argumenta sobre lo equivocados que están los escritores que creen aportar a la lucha de los oprimidos con sus escritos, para explicar seguidamente que el indigenismo fue un “malentendido” resultante de la equivocación anteriormente anotada. Pero ya en este punto los tiros empiezan a salirle por la culata.

Cuando se mete con el *Indigenismo*, antes que fortalecer sus tesis contra dicho movimiento del arte, la literatura y la política contestataria latinoamericana, consigue lo contrario porque, sus argumentos —ceranos a los que expresaba el argentino Sarmiento contra el indio, identificándolo con la barbarie—, se contraponen a los que luego manifestaron ensayistas de la talla de José Martí, o en nuestro caso andino, de González Prada o Mariátegui. Quiero decir que lo suyo, no alcanza a revertir la apabullante corriente narrativa indigenista que reivindicó a una de las fuerzas fundamentales de Nuestra América. De todos modos y creyendo que ya tiene al lector en el bolsillo, VLI incluye en seguida una biografía compasiva de Arguedas, en la cual, resalta su condición de provinciano, su mala formación académica, su condena a escribir lo que escribió por el peso de lo indio en su cosmovisión, su tragedia íntima originada en la muerte de la madre y la pobreza del padre, etc., etc.

Viene entonces la parte relacionada con el estudio de los personajes de Arguedas. A estos les pinta con una mala gana que raya en la inquina si los contrastamos con el tono que usa cuando habla de los personajes de los escritores europeos o norteamericanos analizados en *La verdad de las mentiras*. En el censo de los personajes de Arguedas destacan los negativos, desvalidos, repulsivos, grotescos y, en las situaciones en las que ellos aparecen, destacan las más truculentas y crudas.

Pero aquí tampoco logra sus propósitos, pues no obstante su gran experiencia de escritor habilidoso, no puede, ni siquiera por este camino taimado o pérfido, evitar referirse a la literatura potente, original y auténtica, que es la de Arguedas.

Ya en la tesis doctoral que sobre García Márquez escribió VLI, Ángel Rama hizo notar que el objetivo del doctorando no era estudiar al autor de *Cien años de soledad*, sino a Vargas Llosa. Igual cosa sucede cuando se ocupa de Arguedas: no puede disimular su envidia y mezquindad cuando induce al lector a que concluya, al cabo de su disertación, en que no vale la pena leer ninguna de las obras de Arguedas, porque todas ellas tienen elementos bárbaros, cavernícolas, no modernos. En el cap. IV, (págs. 83-104), dice que Arguedas escribe como escribe porque estaba traumatado por la agresividad, prepotencia y engreimiento que su hermanastro Pablo Pacheco le causó cuando era niño. Es decir, Arguedas no escribió porque tenía conciencia, sensibilidad y talento, porque era un artista lúcido, crítico y de izquierdas, sino porque estaba *psicosiado*. Dice allí mismo, que el otro factor que desencadena la escritura de Arguedas es el odio, personificado en ese Pablo Pacheco. El *malo* por antonomasia de todas sus

obras no es entonces el explotador de los indios, el cura, el ejército, u otras instituciones del dominio en el Perú, sino aquel fulano que presta a estos últimos sus maldades, y que persiste como un fantasma en el recuerdo del escritor a quien le amargó la infancia. Según VLI no habría, por lo tanto, contenido político contestatario en la obra de Arguedas, sino estos problemas freudianos que él los ha trasladado al papel con cierto talento. El caso del indio y su situación queda así anulado: es un asunto extra literario, un mecanismo terapéutico que por recomendación médica Arguedas exorcizó para mejorar su salud mental.

Lo de Arguedas sería entonces puro cuento. Algo inventado por su condición psicológica anormal. A esto, VLI suma su animismo y sensibilidad mítico-religiosa, con lo cual, "fundamenta" la idea de que Arguedas es un escritor no occidental, no moderno, utópico, y arcaico. Deja en el tintero lo que quisiera escribir como conclusión lógica de su sesuda investigación y profundísimo análisis, pero eso, ya no importa, pues de manera tácita el lector ha sido conducido al punto donde ya debe deducir que aquel pobrecito suicida es todo lo contrario del doctor VLI, tan prooccidental, tan español, tan moderno, realista y neoliberal. Además, ¡tan premiado!

En este discurrir aprovecha para referirse con saña a los indígenas. Se refiere a su situación desgraciada pero en un tono en el cual parece alegrarse de ésta y hasta insinuar que son seres que se merecen lo que les pasó y lo que les pasa. Según su teoría de la novela, Arguedas se "inventó su sierra propia" (pág. 87), y en ese mundo mental ya de por sí afectado "por la indiada", las miserias que asoman en sus visiones son asimismo invenciones. En consecuencia, no hay de qué preocuparse: los textos de Arguedas son solo hechos folclóricos y míticos literaturizados por un cerebro *tocado*, que conmueven al lector porque de manera casual han trascendido a la realidad ficticia, la cual y según su teoría, no es más que un libre juego de referentes que también Arguedas ha sacado a luz para expulsar los demonios y las penas que lo atormentaban.

Conviene notar que en la escritura de sus textos, Arguedas y VLI muestran una actividad creativa en la cual el Perú fue su motivo desencadenante (algo que en el primero producía orgullo, pero en el segundo una reacción vergonzante). Destaco este detalle metodológico porque el mismo nos permitirá ver el rumbo de los dos autores y, por contraste, sustentar mejor las reflexiones que cada lector o lectora puedan realizar sobre estos temas. *La utopía arcaica*, es un libro escrito para desacreditar a Arguedas y al *indigenismo* porque VLI cree que le hacen sombra. En él muestra sus preferencias y sus odios literarios, con la tonta pretensión de mostrarse él como el único y más importante escritor del Perú. Deja así traslucir sus celos contra los escritores modernos realmente grandes de estas tierras nuestras: Arguedas, Mariátegui, Vallejo, en lo que es además una actitud política y ética disfrazada de estética, en contra de la sensibilidad de aquellos sujetos llamados a ser la fuerza principal de cualquier cambio socialista en los Andes: sus indígenas.

Ya en las primeras páginas del libro y mediante un discurso eurocéntrico y arrogante, atacó lo que según él fue en América Latina el "malentendido"

literario y artístico indigenista. Para marcar distancias entre lo suyo y este supuesto equívoco literario, empezó el libro confesando que en su vocación, la literatura peruana ha tenido escasa influencia²². En seguida, desarrolla su análisis del error que habrían cometido los intelectuales y artistas latinoamericanos que construyeron esa formidable corriente narrativa, poética, pictórica, musical, etc., que ha contribuido indudablemente a las luchas libertarias y socialistas de Nuestra América. Extraño error este del Indigenismo, que por errado, penetró como ya lo quisieran muchos creadores de todos los continentes, en la mente y el corazón de amplísimos sectores sociales empeñados en cambiar el mundo.

En su impugnación a esta corriente literaria cree que el único desarrollo legítimo que debía tener el arte y la literatura en América Latina, era el europeo de derechas. Otra cosa no se puede colegir de sus ataques a una expresión artística y literaria que atravesó el continente, imbricada con los movimientos de contenido político transformador más importantes de nuestra modernidad.²³ Pero ante las evidencias, debe reconocer que esa actitud ética y predisposición subjetiva de los creadores latinoamericanos en los días del Indigenismo, encontró una gran acogida social, asunto que le lleva a proponer el absurdo de que las mayorías que captaron esa intencionalidad y esa sensibilidad artísticas postcoloniales de los autores y creadores indigenistas, ¡estaban engañados y sus preferencias eran equivocadas!

Los aportes a la literatura no eurocentrista de García Márquez, Neruda, Rulfo, Arguedas, Amado, Roa Bastos y cientos más, no serían posibles sin el despliegue formal y artístico que trajo el Indigenismo. Por tanto, ignorarlo, significa ignorancia con respecto a la literatura latinoamericana, la cual al estar ausente en el VLI neoliberal, prueba que para apuntalar sus tesis sobre la literatura y el arte debe falsear los hechos y apoyarse en argumentos carcas y manidos para hacer daño. En efecto, y como contrapartida al "malentendido" indigenista, presenta el arte por el arte como la alternativa y camino justo, al cual deben volver, quienes como él, bien entienden lo que es la verdadera literatura. Pero en el ataque al "malentendido" indigenista hay algo más. Está el desprecio a las luchas anticolonialistas de los pueblos originarios de América y al empalme de estas luchas con las impulsadas por el socialismo en todo el mundo. También está la defensa oportunista al eurocentrismo, en un afán que pretende dar armas al discurso neoliberal para quitar la voz a las sensibilidades de los sectores sociales que se le oponen, y que en muchos países latinoamericanos lo están impugnando con inusitada fuerza. Todo este discurso, ni tan correcto académicamente, concluye diciendo que la generación de Arguedas fue "la última, en América Latina, en adoptar, de principio a fin de su trayectoria, una visión de la literatura en la que lo social prevalecía sobre lo artístico y en cierto modo lo determinaba" (p. 17).

²² Confesión extraña, si se considera que sus primeras y mejores novelas son precisamente un fresco de la vida del Perú, y por tanto, de los países culturalmente más relacionados: Ecuador y Bolivia.

²³ El discurso de VLI, trasunta un odio que le lleva a impugnar aquí el concepto de "compromiso" sartreano, el cual de manera indudable ha tenido eco en un sinnúmero de creadores, y por tanto ha marcado muchísimas obras literarias y artísticas, convirtiéndose en un fundamento del hacer artístico moderno, suficiente para insertarse en la tradición literaria como una conquista de cambio y progreso.

Por lo visto, como en él ha prevalecido "lo artístico" sobre "lo social", ha escrito cosas tan grandiosas como *Los cuadernos de Don Rigoberto* (1997), o artículos tan ecuanímenes como "*Las 'putas tristes' de Fidel Castro*" (2005), o "*Borges y los piqueteros*" (2008). La generación anterior a la de Arguedas sería nada menos que la de César Vallejo, y Mariátegui. La indirecta que VLI lanza contra Vallejo y el fundador del comunismo en los Andes, no deja de ser una insolencia y un atrevimiento canalla, pues, conociendo sus pastiches siglo XIX, que quiere mostrar como ejemplos de buena narrativa contemporánea, las de Vallejo en especial, son abrumadoramente modernas y vanguardistas. No digamos su poesía inmensa.

El debate, de cualquier manera, no se aplaca y, nuevas voces (Inocente, 2011) llegan a deshacer los entuertos y calumnias:

En el epílogo de su novela póstuma *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo*, Arguedas inserta un texto titulado "No soy un aculturado". Aquí expone su ideal de un Perú moderno y multicultural con matriz andina, muy lejos de una utopía indigenista reaccionaria como la ha presentado Vargas Llosa, premio Rockfeller 1988. En el planteamiento de Arguedas se hace presente la tensión entre el ideal de la modernidad por un lado, y el ideal de la diversidad cultural, por otro. Al leer las obras de Arguedas, sus artículos periodísticos, sus ensayos y cartas, vemos que lo que plantea el andahuaylino es una síntesis entre ambos proyectos opuestos. Para Vargas Llosa, por el contrario, modernizarse es abolir lo mágico y renunciar a las creencias y costumbres tradicionales. El camino a la modernidad, según las fanáticas posiciones ultraderechistas del arequipeño admirador de Margaret Thatcher, llegará a través del libre mercado, las elecciones libres y la alternancia de poderes.

VLI construyó su fama con sus primeras obras, las cuales anunciaban la eclosión de un buen novelista latinoamericano. Pero, el amor y el interés se encontraron un buen día y el joven prometedor se pasó al lado oscuro para escribir la historia de su volteretazo ideológico²⁴. Los sectores anti izquierdistas le dieron la bienvenida, no tanto por lo que había escrito hasta entonces, cuanto porque su desertión de las filas del "boom" (que prefiguró ese momento importante de esa literatura latinoamericana que se alineó con el cambio social), permitió mostrar a las fuerzas derechistas internacionales que los significados y propósitos de tal literatura estaban equivocados desde sus bases y desde sus predecesores.

Sabido es que en la guerra psicológica, los desertores cumplen un rol importante: minan la moral del enemigo y animan a los vacilantes a buscar, ellos también, algunas monedas si optan por el camino de la felonía. Desde entonces VLI ha escrito para agradar a sus nuevos amigos, seguidores del casi analfabeto Ronald Reagan, de esa bruja que es la Thatcher, o la aznaridad española que aun es falange. Pero con un "elemento añadido": tratar de convencer a la sociedad de que la lucha por la liberación y el socialismo es arcaica y equivocada, de que no tiene razón de ser y de que, Latinoamérica debe seguir las órdenes de esas gentes si es que quiere salir de la pobreza y la

²⁴ La historia de su paso desde el izquierdismo radical al derechismo rabioso, está documentada con fechas y citas en el artículo de Pedro Tierra (1 de abril de 2009): "*La capitulación moral de Mario Vargas Llosa*", Blog El Tractor Rojo.

dependencia política, económica, militar e ideológica. Lo ha dicho de manera descarada como político y periodista de lo correcto, no así en las novelas que comenzó a escribir en la mesa del patrón y en las cuales, el gran público no se entera muy bien de cómo VLI se distanció de las búsquedas e invenciones formales vanguardistas de la literatura moderna, las mismas que para él, quizás también habrían estado tan equivocadas que prefirió “retornar a los clásicos”.

VLI atacó a Arguedas en plena ofensiva neoliberal. Lo atacó porque Arguedas rechazó el desarrollo capitalista que tritura a los hombres y a la naturaleza, especialmente y de manera genial en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* escenificada en el puerto de Chimbote. Leamos lo que VLI dice al respecto:

cualquier lectura no entorpecida por el prejuicio descubre de inmediato que el Mal —con las connotaciones metafísicas y teológicas de la palabra— que contamina el mundo de la novela se enraíza en la esencia del sistema industrial, en los engranajes de esas máquinas que trituran la anchoveta y destruyen la Naturaleza, en el tipo de trabajo que genera y en las relaciones que establece entre los seres humanos. La noción misma de desarrollo, de modernización, de adelanto tecnológico, es exorcizada en el libro. La razón secreta de este rechazo es la intuición, a fin de cuentas certera, que nunca abandonó a Arguedas, de que este género de sociedad (aun cuando fuera de distinto signo ideológico) sólo puede surgir sobre las cenizas de esa sociedad arcaica, rural, tradicional, mágica (folklórica en el sentido mejor de la palabra), en la que Arguedas veía lo mejor del Perú. Esto era intolerable para él, al mismo tiempo que políticamente indecible. (46).

Pero VLI se quedó, como se puede deducir, en la dicotomía civilización/barbarie optando por la primera e identificándola con el desarrollo capitalista neoliberal. En consecuencia, compartiendo el racismo consustancial de dicha postura (también muy s. XIX), tal como lo evidencia José Luis Ayala (2010):

Se trata de un texto destinado a destruir a Arguedas y de paso a cuestionar la validez de la literatura andina. La tesis de Vargas Llosa es simple y concreta. Los mestizos provincianos a quienes les pusieron el mote de indigenistas, se irrogaron el derecho de hablar en nombre de los “indios”. Imaginaron una realidad inexistente, el “indio” es distinto, todavía no tiene una literatura propia, pero tampoco la tendrá porque simplemente está culturalmente abolido para siempre.

Porque según VLI, citado por R. G. Segura “Sólo se puede hablar de sociedades integradas en aquellos países en los que la población nativa es escasa o inexistente, o donde los aborígenes fueron prácticamente exterminados.” (2010).

Las “sociedades integradas” o totalizadas, como se sabe, requieren de una literatura correspondientemente integrada o totalizada, así que las ideas de VLI sobre la misma, serían las adecuadas para el canon que en ellas se imponga a los sobrevivientes.

No han pasado quince años y la posición anticapitalista de Arguedas se revela premonitoria y luminosa. Desde el espantoso derrame causado por la *British Petroleum Company* en el Golfo de México, en 2010 hasta los derrames radioactivos de Fukushima, desde las condenas al capitalismo extractivista

hasta el establecimiento de las causas y responsables del calentamiento global, la emergencia de corrientes ecosocialistas en el mundo entero o las rebeliones de los pueblos árabes, dejan ver que la posición del provinciano y loco Arguedas era la justa, mientras que la del "moderno y civilizado" VLI asoma, ella sí, como brutal y fósil. Cuando insultaba al Indigenismo, los movimientos indígenas de América Latina ya insurgían poderosos. Los zapatistas en Chiapas como lo más avanzado de los movimientos antiglobalización, los cocaleros en Bolivia que llevaron a la presidencia a Evo Morales, el levantamiento indígena en Ecuador que removió el piso de las oligarquías de este país, no alzaban su puño milenarista y su voz para reclamar el retorno al Tahuantinsuyo, sino para desmontar la barbarie neoliberal, avanzar en la defensa de la Tierra y prefigurar modelos de desarrollo alternativos al depredador, contaminante y salvaje capitalismo. Todas estas acciones de los indígenas organizados de América Latina, no son en ningún modo regresivas, pues, la suya, es una lectura contemporánea que recoge lo mejor de su experiencia de lucha libertaria para posicionarse con más fuerza en la vida y desear también con más fuerza otro mundo.

Estas movilizaciones antineoliberales traen en sus sangres todas las furias araucanas, mapuches, incas, mayas, las de Túpac Amaru, Toussaint Louverture, José Martí, Emiliano Zapata, Sandino, Guevara, Marulanda y miles de otros que con su pensamiento, sangre y acciones contribuyeron a crear las riadas de vida en las cuales se vinieron nuestras mejores narrativas. De sus aguas beben Rulfo y Arguedas, Gallegos Lara con *Las cruces sobre el agua*, Dávila Andrade con su *Boletín y elegía de las mitas*, y cientos de otros literatos que son nuestra voz. Igualmente, en estas crecidas, el amor de Arguedas a las culturas indígenas asoma hoy como lo más avanzado del humanismo de izquierdas, dejando de lado la condena de VLI, por ser una arcaica, nihilista y brutal cadena letrada.

¿Se puede defender a los *contras* nicaragüenses, a los paramilitares colombianos, a los genocidas Uribe y a Santos, o la invasión gringa a Iraq con "buena literatura"? ¿Qué "buena literatura" puede provenir de quien defiende las "elecciones libres en el mundo libre que permiten la alternancia en el poder"? ¿De qué "libertad de expresión", que no sea la de las empresas mediáticas del imperio, puede hablar un "gran escritor"? ¿Quién es ese "gran escritor" que ensalza la "libertad de movimiento" en esa Europa y EE UU extraños que levantan muros, dictan leyes en contra de la emigración y deportan gitanos e "ilegales" por millares? ¿Qué "gran literatura" puede salir de la misma pluma que alaba el mantenimiento de los "jueces y tribunales independientes" del capitalismo?

Concluamos esta parte citando a Luis Martín-Cabrera (2010), profesor del Departamento de Literatura de la Universidad de San Diego, California:

Arguedas, como José Carlos Mariátegui aunque de manera diferente, no vio en las culturas indígenas una rémora, sino la posibilidad misma del comunismo incaico, de una sociedad y una modernidad asentadas sobre el comunitarismo y no sobre el genocidio cultural y físico de los indígenas. Sí, como Borges imaginó en la 'Biblioteca de Babel', todo libro tiene su contralibro, sin duda el contralibro de *La ciudad y los perros* (1962) es *Los ríos profundos* (1956). Mientras que *La ciudad y los perros* es el relato iniciático de la burguesía limeña, *Los ríos profundos* es el

relato inciático de un sujeto cuzqueño radicalmente mestizo y utópicamente bicultural; mientras *La ciudad y los perros* está escrita en el español de la clase media limeña, *Los ríos profundos* está escrita en un español liberado de sus trabas por la sintaxis del quechua; mientras el protagonista de *La ciudad y los perros* se debate entre sus amores y su solidaridad con 'el esclavo', Ernesto, el protagonista de *Los ríos profundos*, se identifica con la rebelión de las indias chicheras contra la opresión neocolonial; mientras Arguedas se pegó dos tiros para firmar su última novela [*El zorro de arriba y el zorro de abajo*], desesperado por las contradicciones de la modernidad andina, Vargas Llosa gana el premio Nobel de literatura .

A Vargas Llosa le preocupa tanto Arguedas que escribió un panfleto infame, *La utopía arcaica*, cuya única función es desplazar al Arguedas del canon literario peruano para ponerse él.

2.5.- *Cartas a un joven novelista* (1997)

Se trata de un ensayo con el cual VLI no busca ninguna finalidad pedagógica dirigida a ningún joven novelista, sino exponer sus teorías empíricas sobre la novela y justificar de esta manera las suyas, en lo que no ha dejado de ser una campaña por sacarse el clavo que le puso el crítico Ángel Rama. Es un conjunto de prescripciones y digresiones bien explicadas –por viejas y conocidas– que llueven sobre mojado a propósito del arte de cómo escribir novelas ideales destinadas a cosechar el éxito, el oro y el Nobel. Curiosamente, en ninguno de sus doce capítulos (“cartas”) se proponen planteamientos nuevos. Peor reflexiones que un escritor de su experiencia hubiera podido tratar después de la aventura moderna de la novelística. Todas las “técnicas” de las que nos habla han sido usadas, yo diría desde hace tiempo por los literatos y no constituyen mayor novedad. Más aún si se considera que los vanguardismos literarios sí que encontraron nuevas formas narrativas y propusieron nuevos interrogantes.

Surge entonces una pregunta ¿por qué prescribir viejas técnicas? Pues porque según parece, para el autor de las “cartas”, las novedades vanguardistas no estarían por encima de las viejas y consolidadas formas clásicas realistas y naturalistas del siglo XIX. En especial y si de novela se trata, de las flaubertianas que llegan a su apogeo a mediados de ese siglo, en Francia. (Recomendaciones por cierto ya codificadas –para su tiempo–, en las cartas del gran escritor bretón a su amante.) La discusión propuesta en el libro parte de generalidades no polémicas sobre la narrativa y son el contexto de su exposición, mientras que el sesgo que da a las mismas dista de un ensayo sobre una teoría literaria nueva, cosa que, en cambio, sí lo fueron las cartas a la mencionada Louise Colet en las que Flaubert expuso ideas y teorías sobre su estilo de novelar.

Si VLI se permite recetar dichas dosis a los jóvenes novelistas, será porque él mismo se las habría aplicado. Pero no tanto en sus novelas primerizas cuanto en las maduras, que es en donde efectivamente el método le funcionó. Mucho se ha especulado sobre las “técnicas literarias de VLI” y él, motivado por estas opiniones quiso sistematizarlas en el libro que ahora comento. Por una parte debemos tener claro que las técnicas de un autor, si son originales, por lo general responden a una teoría literaria también propia. Es el caso de Flaubert.

Por otro lado, dicha teoría y dichas técnicas nunca son eternas sino que responden al momento histórico desde donde se generan y, desde luego, al desarrollo del pensamiento, la sensibilidad y la crítica estético literaria del momento.

En el caso del cual me ocupo varios autores coinciden en señalar que su “teoría” no es tal. Por ejemplo Kobilecka (2006) señala que “sus términos literarios, como ‘vasos comunicantes’, ‘caja china’, o ‘salto cualitativo’, resultan difícilmente trasplantables a las teorías tradicionales porque son metáforas e imágenes adaptadas a las necesidades de la literatura.” (50)

No por ello los presupuestos teóricos del autor dejan de aspirar a lo que toda teoría pretende: justificar sus propuestas literarias. Es así que VLI se interesa sobremanera en el poder de persuasión de la novela. Dicho “poder” como se sabe, es ahora muy importante dentro de las técnicas de representación alienantes del simulacro y el disimulo que necesita el dominio capitalista. En esta línea, VLI carga contra uno de los principales obstáculos para sus propósitos: B. Brecht y su técnica del “distanciamiento” son el blanco de sus flechas porque ese autor y sus obras denunciaban precisamente la catarsis que el teatro de origen aristotélico proponía y que la novelística de VLI también lo hace, al querer que vivamos en la ficción lo que no vivimos en el día a día. Él lo dice en el cap. III cuando habla del poder de persuasión:

Sólo las malas novelas tienen ese poder de distanciamiento que Brecht quería para que sus espectadores pudieran asimilar las lecciones de filosofía política que pretendía impartirles con sus obras de teatro. La mala novela que carece de poder de persuasión, o lo tiene muy débil, no nos convence de la verdad de la mentira que nos cuenta [...]

Según Brecht, no convenía aliviarse si el conflicto se solucionaba en la ficción de la representación escénica (o en la ficcionalidad *made in VLI*), sino fuera de la misma y luego de que hubiéramos avanzado en su conocimiento esencial. Imagine el lector, por ejemplo, las implicaciones de la pregunta que lanza un personaje de Brecht: “¿Qué es peor: fundar o asaltar un banco?”, y compartirá conmigo que la agudeza o la ironía de esta construcción revela lo esencial, ratifica que la verdad siempre afecta a alguien y que además, siempre es revolucionaria.

La ficción de VLI no va por allí, pues el de Brecht sería un camino “malo”. Lo suyo busca hechizar, seducir al lector, pero no yendo a la esencia de las cosas ni de los hechos, sino engañándolo y haciéndole “vivir lo que le cuenta como si lo experimentara en carne propia.”

Consecuentemente, sus técnicas deben partir de lo probado porque al estar dirigidas hacia objetivos conservadores no podían darse el lujo de experimentar más allá de lo que ya había producido buenos frutos. Es así que sobre las novelas de VLI, el profesor Efraín Kristal (2011), quien es toda una autoridad –conservadora– en el autor, acaba de ratificar a comienzos de este año que su estudiado no es tan original como se creía. Acerca de *La ciudad y los perros*, Kristal (2011) nos cuenta que:

se construye con la idea del colegio como microcosmos de la sociedad peruana, planteada en *Los ríos profundos* de José María Arguedas y antes en *Paco Yunque* (César Vallejo). En base a su experiencia personal en el Leoncio Prado, Vargas Llosa toma el modelo, pero le añade otra dimensión; la técnica de William Faulkner. El escritor norteamericano en Luz de agosto y favorito de MVLI plantea esquemas temporales muy precisos y bellos. Primero narra los últimos dos meses

de la vida de un personaje, Joe Christmas, a partir de un asesinato que cometió. Luego su permanencia en Jefferson, Mississippi, y finalmente el pasado de tres personajes. En *La ciudad y los perros* tienes la muerte del esclavo en los últimos meses del Leoncio Prado, luego los años de la colegiatura de todos los muchachos y la vida de tres personajes: el Jaguar, Alberto y el Boa. Faulkner crea a Joe Christmas un modelo para el Jaguar, un niño inocente convertido en criminal por las circunstancias de su vida.

Como he dicho, no son condenables las influencias literarias, todo lo contrario, pero, en este caso y como veremos más adelante, sí resulta extraño que VLI afirme que la literatura peruana no le ha influido mucho, y que no haya escatimado esfuerzos para minusvalorar la obra de Arguedas y de Vallejo. Sobre *Conversación en la catedral*, considerada una de las novelas mayores de VLI – por su técnica y la cantidad de personajes, entre otras cualidades –, Kristal dice allí mismo que el referente de su técnica está en:

¡Absalón, Absalón! de Faulkner [donde] dos muchachos de ideas contrapuestas tienen una conversación larga sobre cómo y por qué se arruina el sur de Estados Unidos. Conversación en La Catedral es un diálogo de 4 horas entre Ambrosio y Santiago Zavala. El primero, ex chofer del padre de Santiago, no entiende cómo este joven odia a su padre Fermín Zavala (todopoderoso de la recreada dictadura de Odría). Zavalita tampoco comprende cómo Ambrosio admira tanto a su padre y por qué tuvo una relación homosexual con él. Surgen otros diálogos, el argumento resulta muy convincente!

Acerca de la *Tía Julia y el escribidor*, ahora sabemos, también gracias a Kristal, que:

Proyecta la idea [de lo autobiográfico], pero si lo miramos con lupa, no. La tía Julia... es la novela más autobiográfica. Empero, los diálogos entre la tía y el sobrino enamorado resultan transcripciones modernizadas de conversaciones de novelas de caballería. En el *Tirant le Blanc* hay una relación de una viuda mayor con un adolescente."

(VLI, como se sabe, publicó un ensayo sobre dicho texto medieval: *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, en 1991.)

Y sobre un personaje de *La casa verde*, Anselmo, según el mismo Kristal: "resulta la reencarnación de El hombre que ríe de Víctor Hugo. El horror físico del personaje del francés MVLI lo transforma en horror moral".

Y en cambio *El paraíso en la otra esquina*, lo dice el mismo VLI, fue construido a partir del mismo artificio que Faulkner usó en *The Wild Palms*. (Kobilecka, 52), por lo tanto, "los vasos comunicantes" que serían el sustento técnico principal de este texto, ya fueron probados por el autor norteamericano. También fueron usados en el pasaje de los comicios agrícolas, de *Madame Bobary*, aspecto que también él lo ha reconocido. (Kobilecka, 59).

"La caja china", según él mismo lo confiesa, sería un recurso ya presente en *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti²⁵. Más aún, sobre este último recurso, Inger Enkvist (1987) dice que ya se encuentra en la terminología literaria de André Breton. Esto último lo ha citado Ledda Salazar Piaggio en *Análisis de las técnicas narrativas de VLI en El Hablador*.

En consecuencia, sus tan afamadas "técnicas", y otros recursos sobre el arte de novelar de los que se ocupa en el libro, no son originales. Mas, en cualquier caso, debo reconocer que las ha sistematizado en función de su

²⁵ Kobilecka, Nota de pp. 56.

utilidad instrumental tendiente a fortalecer las necesidades de un ilusionismo narrativo y comercial, que como espero estar demostrando, responde a las necesidades de la representación que históricamente necesita el capitalismo tardío.

En el Cap. II, (*El catoblepas*), VLI repite aquello por lo cual Ángel Rama desenmascaró su astucia irracionalista:

el novelista no elige sus tema; es elegido por ellos. [...] En la elección del tema, la libertad de un escritor es relativa, acaso inexistente. Y, en todo caso, incomparablemente menor que en lo que concierne a la forma literaria, donde, me parece, la libertad –la responsabilidad– del escritor es total.

En esta línea el escritor que siga sus consejos teístas sería un juguete del destino. En esta lógica, no importaría aquello que escribiera, pues, quien lo hace es irresponsable de lo que dice. Su responsabilidad alcanzaría solo hasta la forma, o hasta la manera de escribirlo. Algo así como el niño, el loco o el bufón, que dicen lo que en ese momento les pasa por sus cabezas y cuando lo dicen con ingenio, es celebrado. ¿Es esto aceptable? ¿En donde queda esa capacidad de la literatura que en los mejores vuelos de la imaginación nos induce a ver las cosas de otro modo, a pensarlas de otra manera y no como los estereotipos quieren que las miremos? Porque la literatura no tiene como objetivo principal la evasión ni la alienación, enfiladas una y otra en la “teoría” de VLI a impedirnos ver los rostros detrás de las máscaras y a convencernos de que éstas, tan reales y tangibles, son las que en verdad existen.

Hoy, quien es, ve. Para ser, se requiere ser auténtico, es decir, empeñado en la búsqueda de la libertad y de la conciencia crítica de su tiempo. Ver el mundo es parte del verse a sí mismo en el mundo en un proceso de permanente transformación. Quien no es él mismo, cree que es y no ve, por eso se identifica con el poder, con cualesquiera de sus formas que hablan por su boca. Entonces, poseído ya, se encuentra predispuesto, prediseñado, para contemplar pasmado las imágenes o ilusiones que el poder le muestra y le pide consumir.

En esta lucha por el control de la mirada nos jugamos la vida, es decir, la posibilidad de vivirla de manera no alienada. En su guerra contra la sociedad, el poder no solo dispone de la televisión y de la gran industria del espectáculo para impedirnos ver y vernos, sino también de los escritores y artistas que le ayudan a imponer la ceguera general, en la cual, ese poder tuerto, cojo y jorobado, se mantiene como rey. Frente a ello, y como estamos rodeados del lenguaje del poder, la literatura de calidad debe ayudarnos a devolver al lenguaje su fuerza, que no radica ni de lejos en las recomendaciones de VLI a los jóvenes novelistas, sino en la inspiración histórico-política, ética y estética libertarias.

Desarrollar el lenguaje solo como recurso diversionista, como instrumento para construir ficciones, es reducir la potencialidad del lenguaje literario como recurso indispensable en la lucha por inventarnos, por dar la palabra a ese ser que no deja de devenir y que no es otro sino el nuevo sujeto histórico que al terminar poniendo en palabras su presencia anticapitalista, hundirá al capital. Hablo entonces de la gran literatura que siempre inventó a la vida y nombró el porvenir.

Si el autor no elige sus temas sino que es elegido por ellos, ¿en dónde queda la necesidad de la literatura que establece una relación crítica entre las imágenes o temas que trata y las palabras que usa para escapar del laberinto de estereotipos con los cuales el poder las encubre, mixtifica y distorsiona a su favor? Una buena obra literaria se caracteriza por un montaje crítico de los elementos que usa, así éstos sean detestables. Frente a las imágenes o a las tematizaciones mediáticas que el poder difunde, puede que perdamos por momentos la capacidad de lenguaje, la capacidad de procesar o nombrar lo que nos muestran o nos cuentan, de allí que el desafío de la literatura no sea contribuir a esas fascinaciones sino a su desmitificación mediante un lenguaje y un montaje renovados, formas que necesariamente serán críticas respecto a las maneras como el poder quiere que nombremos o nos refiramos a sus propuestas. En este rumbo, las fórmulas “clásicas” recicladas sobre cómo escribir novelas correctas, contribuyen al mantenimiento de las acostumbradas maneras de nombrar y de narrar. Dichas fórmulas, vendrían a ser algo así como una gramática que paralizaría el devenir narrativo, enseñando a escribir del mismo modo, así escribamos sobre cosas o desde circunstancias diferentes. Enseñando a cambiar de etiquetas a los mismos productos o encorsetando de tal manera las nuevas inquietudes narrativas, que éstas terminarían deformadas por esos moldes.

¿En donde queda esa realidad que VLI vilipendia cuando reivindica la necesidad de la ficción como cualidad central en la novelística? ¿Acaso los textos literarios, que obviamente no son la realidad, nunca la tocan? ¿Acaso ese distanciamiento –no el crítico, sino el ilusorio que él predica– es la clave de su calidad artística textual? VLI opta por el platonismo cuando cree que la verdad literaria se alcanza distanciándonos de las imágenes de la realidad, separándonos de la realidad de las imágenes y creando una para-realidad, el “elemento agregado” lo llama él, una ficción que según su entender cualifica el texto de una novela. Más, ni el pensamiento ni la palabra pueden pasarse sin imágenes. No se puede pensar ni hablar y por tanto no se puede escribir sin imágenes que, si bien no son la realidad, tocan la realidad. Éste es el camino por el cual inclusive la ciencia ficción (la de calidad) nos lleva a reflexionar, no sobre ninguna ilusión de cosas y hechos de tiempos ficticios, sino sobre las cosas y los hechos de la vida que vivimos. Quizás por ello VLI enfatiza el aspecto positivo de la ficción y dice que “ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla.” (Cap. I).

Al cabo de la lectura de las *Cartas a un joven novelista* surge la duda sobre si no se trata nuevamente de un ejercicio de auto convencimiento sobre las maneras de escribir de su autor. Lo digo, porque él pone un sospechoso énfasis en aquello del “elemento añadido”, esto es, sus ideas sobre la ficción, que en su criterio debe ser la clave de una novela que alcanza el estatuto de tal, porque se ha alejado de la realidad al punto de no tener nada que ver con ella. Dicha operación consistiría, insiste, “en reemplazar ilusoriamente el mundo concreto y objetivo de la vida vivida por el sutil y efímero de la ficción.” (Cap. I, *Parábola de la solitaria*).

Si esto fuera como VLI dice, las novelas de Kafka no tendrían el valor que tienen, ni *1984* de Orwell, ni *Huasiungo* de Jorge Icaza tendrían valor, porque como se sabe, son situaciones que nadie quisiera vivirlas en carne propia. Y así por

estilo, tenemos muchas obras que no son sueños rosados sino alusiones muy críticas que desmitifican la realidad y nos animan a transformarla, y porque no toda novela es una ficción que nos lleva al ensueño, antes de volver a la vida resignadamente una vez que nos hemos “rebelado” en la catarsis de la ilusión. No obstante, tan alabada cualidad de la novelística debe ser para VLI el eje de la misma, porque dadas nuestras desventuras en la vida, siempre queremos ser otros aunque sea en la ficción. En contra de esta idea francamente alienante, tan similar a la que nos puede proveer un alucinógeno, creo que lo importante es siempre querer ser libre y ser, uno mismo, pero no en los sueños.

En su texto sobre Onnetti, VLI (2008) dice:

Es un error creer que soñamos y fantaseamos de la misma manera que vivimos. Por el contrario, fantaseamos y soñamos lo que no vivimos, porque no lo vivimos y quisiéramos vivirlo. Por eso lo inventamos: para vivirlo de a mentiras, gracias a los espejismos seductores de quien nos cuenta las ficciones. Es otra vida, de mentiras, que nos acompaña desde que iniciamos el largo peregrinaje que es la historia humana, no nos refleja como un espejo fiel, sino como un espejo mágico, que, penetrando nuestras apariencias, mostraría nuestra vida recóndita, la de nuestros instintos, apetitos y deseos, la de nuestros temores y fobias, la de los fantasmas que nos habitan. Todo eso somos también nosotros, pero lo disimulamos y negamos en nuestra vida pública, gracias a lo cual es posible la convivencia y la vida social, a la que tantas cosas debemos sacrificar para que la comunidad civilizada no estalle en el caos, libertinaje y violencia. (29).

Queda claro que aceptar la alienación civilizatoria para precautelar el sistema de la revolución social es en el fondo lo que significa su teoría de la ficción. VLI es consciente del peligro que entrañan para su adorado sistema capitalista las buenas obras literarias y, del otro lado, la bendición que significan novelas estereotipadas y tontas como *El Código da Vinci*, *Harry Potter* y otros *best sellers* “bien escritos”, por ser éstas de gran utilidad para embobamiento masivo. Lo suyo, obviamente que no está en ese nivel, es algo más elaborado y se destina a públicos “más cultos” y “civilizados”, dispuestos a no estallar en el caos, el libertinaje y la violencia.

El mundo de la literatura está hecho de palabras, pero las palabras no son signos autónomos carentes de significados. O signos destinados únicamente a crear ilusiones hollywoodenses. Las palabras no son solo viento. Ellas pueden convertirse en caricias, o en cuchillos que con su hoja fría tremolan la piel o la cortan con su filo. La palabra literaria, en los tiempos que nos han tocado, es un arma que muy bien puede servirnos para suicidarnos, adormecernos, o liberarnos. O quien sabe si “un arma cargada de deseos” como decía Manuel Vázquez Montalbán.

III

La literatura mercenaria

Carlos Angulo Rivas (2010), poeta y escritor peruano, ha establecido de manera muy acertada que VLI tiene dos etapas: la de sus primeras novelas que

concluirían con *La guerra del fin del mundo* (1981), y las banales, ligeras y comerciales que comenzarían con *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Nos habla entonces de dos épocas en la escritura del autor que se traslapan en la década de los setentas. La primera correspondería a su participación en el *boom* latinoamericano que significó un campanazo cultural afín a las izquierdas articuladas unas más y otras menos a la Revolución Cubana, a los movimientos de liberación nacional del Tercer Mundo, a las luchas socialistas en general y, a un impulso de las formas literarias vanguardistas occidentales y post coloniales. La segunda época de VLI correspondería, por el contrario, a su condición de renegado de los contenidos antes señalados y partidario de justificar a rajatabla el capitalismo tardío.

En aquella primera época solía hacer declaraciones de este tipo:

El movimiento de guerrillas que ha estallado en la sierra peruana no constituye un fenómeno importado, aberrante o ajeno a nuestra realidad, sino que es la consecuencia natural de una situación secular que se caracteriza por la miseria, la injusticia, la explotación, el inmovilismo, y el abandono en que nuestros gobernantes han mantenido siempre al país.

La *Toma de posición*, de donde proviene la cita, fue emitida en París conjuntamente con otros peruanos el 22 de julio de 1965 y aprobaba la lucha armada iniciada por el MIR, en Perú.

En cambio en la segunda época, declaraciones como la siguiente son cosa de todos los días:

El liberalismo no es sólo, según lo caricaturizan sus detractores, la defensa de la libertad de mercados; es, fundamentalmente, la defensa del Estado de Derecho, del pluralismo político, de la libertad de opinión y de crítica, de los derechos humanos, de la soberanía individual.

Está publicada en la revista peruana *Caretas*, en su columna *Piedra de toque*, el 2 de mayo de 2002. Las dos citas han sido confrontadas por Aurelio Gil Beroes (2009).

Pero además de Angulo Rivas, el citado Kristal (2011) también refuerza la tesis de la segunda época de VLI, cuando afirma que:

En sus primeras novelas había optimismo sobre las soluciones a los problemas de América Latina. A partir de *Lituma en los Andes* aparece una actitud pesimista. Paradójicamente, MVLI se reconcilia con sus personajes fanáticos a los que criticó o de los que se burló anteriormente. No le interesa las consecuencias que provoca un fanático, sino los traumas que llevaron a tal condición.

Por tanto y conforme los intereses y límites del presente ensayo, espero haber llamado la atención del lector o de la lectora hacia las producciones de la segunda época de VLI, sustentadas teóricamente por él, en los ensayos sobre la literatura que he analizado.

Como se sabe, VLI se hizo conocer por haberse subido al anca de los grandes escritores del *boom*. Digo esto porque su presente cambia su pasado y ahora se puede ver que si estuvo en donde estuvo, lo hizo para ganarse un nombre, o en

su caso, hacerse de una marca para sus productos. Que tuvo méritos para haberse enancado, sí, los tuvo. Obras suyas como *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, o *Conversación en la catedral*, así tengan las limitaciones que ha señalado el profesor Luis Martín-Cabrera (2010), Faverón Patriau (2010) y otros críticos, auguraban la eclosión de un novelista importante. Pero como así son las bajas pasiones –entre ellas la ambición y el egoísmo– el joven VLI vendió sus primeros buenos logros al diablo, traicionó a la literatura y a sí mismo y se convirtió en vocero de las causas innobles buscando dinero, poder y fama. Lo hizo a partir de habilidades literarias que creyó haber llegado a dominar por completo. El precio de su defección fue, como he tratado de explicarme, el abandono de las expectativas literarias del *boom* y de la mejor tradición literaria moderna, así como su retorno a formas de expresión conservadoras.

Este giro significó volver a usar en sus textos los puntos de vista precisos, las formas narrativas estables, los procesos fijos en los que la vida ya no asoma como una dispersión ni como un *fluir* contradictorio. VLI se dedicó a narrar lo pasado, es decir a dar su versión de lo pasado cuyo material lo compone –como es lógico– a su modo, y así, con sus técnicas probadas ha podido presentarlo como una ficción bien hecha y hasta sorprendente, porque él, como autor experimentado, pudo colocar las fichas como le plugo. De este modo VLI no narra lo que pasa, no narra ese devenir que no sabemos lo que traerá en esas texturas que van tejiendo las tramas, no por obra de un demiurgo o un deicida literarios, sino por obra del azar que dirige la aventura del escribir o del vivir. En su caso, nos sorprende con su ingenio y profesionalismo. Pero en lo otro, lo que nos sorprende es la vida y la capacidad del literato de la vida, cuya mirada penetrante va construyendo la memoria y el pasado sociales que están en la raíz de los cambios y de la construcción de mundos.

En sus escritos de la segunda etapa ya se sabe de qué van y a dónde quiere llegar con su discurso porque todo está armado y es seguro. En sus textos no se cuestionan las pautas tradicionales de la lógica, la estética, la antropología liberal, euro y etno centristas. Retorna a los personajes con rasgos definidos, “humanos”. Los suyos, ya no serán más personajes estilizados, recompuestos, “deshumanizados”, no naturalistas. En esta segunda época sobre todo, los límites de sus narraciones no se diluyen ni tienen incertidumbres, tal como en cambio lo habían propuesto las vanguardias literarias en su búsqueda de un mundo no estatista. El personaje definido y naturalista renace en estas obras de la segunda etapa, pues, al abandonar los logros de la literatura moderna, abandonó también las reducciones simbólicas y sintéticas para desenterrar formas narrativas de comienzos del capitalismo industrial.

Temporalmente su literatura no da paso al tiempo subjetivo y discontinuo, con lo cual, los flujos de conciencia y el monólogo interior por ejemplo, son abandonados a favor del estilo indirecto libre. Tampoco hay conflicto con el espacio: los lugares donde suceden sus acciones literarias son fiables socialmente y geográficamente verosímiles. Sus personajes entonces, caminan lironados por una tierra con la cual establecen una relación empática, sabiendo quienes son y en donde están. En medio de todo esto, sus narraciones no se mestizan, se alejan de los *collages*, purificándose y aclarándose para satisfacer el gusto lector conservador, presto a recrearse en las formas del siglo XIX. Desde este sector social era de esperar que saliera aquella alabanza de que

VLI “escribe muy bien”, ya que, para ese mismo grupo, narraciones como las de César Vallejo, indudablemente vanguardistas, estuvieron –y siguen estando– muy mal escritas.

Parafraseando a Zabalita que al inicio de *Conversación en La Catedral* se preguntaba ¿en qué momento se había jodido el Perú?, el lector o la lectora podrían preguntarse a estas alturas: ¿cuándo se jodió Vargas Llosa? Y yo, podría responderle que su defección de las filas de la izquierdas literarias latinoamericanas entre las cuales anduvo por conveniencia, se produjo en medio de la Guerra Fría, cuando el imperialismo norteamericano se esforzaba por neutralizar la crítica a las barbaridades que perpetraba entonces y sigue cometiendo ahora, y por contrarrestar la difusión de las tesis y programas de izquierdas. Según parece, quien actuó de intermediario en la trata de conciencias que inclinó y finalmente ganó a VLI para el lado oscuro, fue la CIA: la siniestra agencia encargada como estaba de la contraofensiva cultural contra la influencia de la Revolución Cubana y los movimientos revolucionarios de América Latina. Lo que sigue lleva a pensar que efectivamente la agencia le ojeó, le chupó el cerebro y le inoculó quién sabe qué, para convertirlo en el autor política y literariamente correcto, exitoso y nobelado. Lo denuncia Iroel Sánchez (2010) al citar la carta que le escribió el uruguayo Emir Rodríguez Monegal al peruano Jorge Luis Recabarren, el 30 de junio de 1967, sobre el futuro otorgamiento del premio Rómulo Gallegos a VLI. Como se sabe, éste Rodríguez publicaba la revista *Mundo Nuevo*, que según María Eugenia Mudrovic (1997) estaba financiada por la criminal agencia y por la Fundación Ford. Pues bien, el susodicho Rodríguez sugería entonces a Recabarren la inevitabilidad del premio a VLL, y es más, le pedía paciencia para atenuar la condena de los cubanos. Deduzco que a partir de ese año (1967), VLI inició su involución hacia el bando de los aznares, del Carlos Alberto Montaner –quien tiene una causa pendiente en Cuba, por terrorismo, cometida también por encargo de la CIA–, de los uribes y los santos, de los bush, del Nuevo Herald, o del grupo PRISA, entre otros demonios.²⁶

El hecho es que a partir de la predicción de Rodríguez el estilo de escribir de VLI comenzó a cambiar hasta ubicarse, como recomienda, en un espacio neoclásico realista y en tiempos novelísticos preferiblemente secuenciales. Se desinteresó por las incursiones, búsquedas y debates sobre las nuevas formas literarias que en el espacio académico europeo fueron ricas y, en esos años, influidas por esa radicalización que tuvo en Mayo del 68 su apogeo. Comenzó a atacar a los literatos latinoamericanos que mantuvieron sus puntos de vista políticos de izquierda, y a Sartre, sobre todo por su concepto del “compromiso” del intelectual con las causas justas y el marxismo. Desde entonces, comenzó a echar pestes contra Cuba, contra Fidel Castro y todo cuanto oliera a revolución socialista y antiimperialismo.

El contexto de la lucha ideológica en esos años, lo explica Kohan (2002) del siguiente modo:

Jean Paul Sartre, cuya prédica a favor del compromiso fue tan vilipendiada desde los años 70' en adelante no sólo por sus adversarios académicos de factura estructuralista (que le cuestionaban filosóficamente su desmedida confianza en la

²⁶ Supongo que el Viceministro venezolano de Cultura, Iván Padilla, no habrá acusado a VLI de “agente de la CIA” sin tener razones para ello. 29-05-2009.

conciencia dadora de sentido y en el sujeto moderno) sino también a los (auto)denominados 'nuevos filósofos', quienes le reprochaban tanto su compromiso político con las causas tercermundistas como su adscripción al 'horizonte insuperable de su época', el marxismo. El neutralismo de Sartre y su negativa a enrolarse en la cruzada anticomunista —a pesar de la distancia que le separaba de la cultura oficial del mundo stalinista de la URSS— era indigerible para los miembros del Congreso por la Libertad de la Cultura, quienes intentaban imponerle un tipo de cultura universalista, desterritorializada, en gran medida "apolítica", encarnada por una figura de intelectual siempre atento al profesionalismo y reacio a adoptar puntos de vista totalizantes ante la vida política.

Curiosamente el programa que VLI hizo suyo, era el mismo que de la CIA y de aquel "congreso", como parte de su contraofensiva cultural anticomunista y antidemocrática, programa que se encuentra analizado en los libros de María Eugenia Mudrovic (1997), y Frances Stonor Sanders (1999).

Cuando me referí a este cambio en mi tesis doctoral (Páez, 2010), lo hice para señalar que VLI, consciente de las implicaciones literarias y políticas que su giro traería a su carrera, no únicamente que abandonó sus iniciales búsquedas literarias y posiciones políticas, sino que su apostasía comenzó a justificarla con argumentos académicos. Viendo que el éxito venía como resultado de su desertión, él ha sido muy reiterativo en explicar sus nuevas posiciones intelectuales. Por ejemplo, cuando La Sorbona le otorgó el *Honoris Causa* en 2005, dijo:

En las clases de Goldman, la literatura, aunque algo maltratada a veces por la ideología, estaba todavía anclada en la experiencia vivida, a la que modificaba y explicaba; en las de Barthes, se confinaba en sí misma, convertida en un discurso que remitía a otros discursos, en textos que solo se entendían en relación con otros textos. Cuando Jacques Derrida dictaminó que no solo la literatura, la vida misma, era solo un texto, un juego de ilusionismo lingüístico que se disolvía en un abismo retórico sin moral, sin historia y sin significado, dije: "Hasta aquí nomás". En los años de hegemonía deconstructivista mi amor por la literatura me alejó de la actualidad y me llevó a refugiarme en los clásicos.

Entre los "clásicos" que se refugiaría, prefirió a Flaubert por las razones que aquí hemos visto, con lo cual, dicho sea de paso, no le ha hecho ningún favor al genio francés.

Belén Gopegui (2008) ha pintado este "refugio en los clásicos" de cuerpo entero con las siguientes palabras:

Hablemos entonces de lo que se entiende por literatura capitalista en la fase actual del capitalismo. Hablemos de un libro que se ha convertido en un estandarte de lo que sí debe hacerse, *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa. A diferencia de lo sucedido con frecuencia en la época descrita por Francis Stonors Saunders en *La guerra fría cultural*, en estos momentos el capitalismo no necesita tanto explicar sus demandas pero, si lo necesitara, habría formulado el encargo más o menos así: Conviene que quien en su día defendió la literatura como una forma de insurrección permanente, y hoy está claramente al servicio del llamado neoliberalismo, escriba una novela sobre una dictadura latinoamericana. Conviene que se trate de una dictadura antigua, sobre la que ya se hayan cerrado teóricamente las heridas. Conviene distanciar esa dictadura de los estados Unidos lo más posible aunque sin incurrir en mentiras gruesas puesto que hay hechos que ya son de dominio público.

Cosas de la vida: el nueve de octubre de 2010, el diario conservador *La Primera*, de Lima publicó un artículo titulado: “*El largo camino de Vargas Llosa*”, en el cual, se lee:

Quizás una de las obras que más encaja dentro de la descripción de los motivos porque VLI ha sido galardonado este año con el Nobel de Literatura sea la novela *La Fiesta del Chivo*, que narra la dictadura en República Dominicana de Rafael Leonidas Trujillo, conocido como ‘el chivo’.

Pero hay algo más. Su “alejamiento de la actualidad y su retorno a los clásicos” no fue solo un volver a las formas literarias realistas decimonónicas de los grandes novelistas franceses, sino un retorno al pensamiento político y económico burgués liberal de esos tiempos. De este modo, pienso, no sin fundamento, que sus preferencias literarias no están aisladas de las político-económicas. Y ni qué decir de su empirismo literario, el cual tampoco está aislado de sus suspicacias con respecto a los teóricos de la literatura actual, quienes a diferencia de VLI y según lo explica Kobylecka (2006), han buscado hacer del estudio de esta disciplina algo más serio:

Antes de adentrarnos en sus pormenores, cabe señalar que la teoría vargasllosiana, contrariamente a las elaboradas por Genette, Todorov o Barthes, no tiene propiamente pretensiones científicas, y es más bien el testimonio de la aventura particular de un ‘lector apasionado’ que una herramienta de investigación. De hecho, VLI parece haber llegado a sus conceptos leyendo a otros escritores y haciendo caso omiso a los críticos, ya que en sus libros nunca hace alusión a las ideas clave de la moderna teoría literaria.

Y así, nos sentimos inclinados a pensar que la consciente utilización de formas narrativas probadas, tienen el objetivo de sorprender al lector ingenuo derrumbándole sus defensas críticas, a fin de implantar en su subjetividad preferencias que impidan abrirse hacia nuevos hechos narrativos que fortalezcan su presencia, en lo que casi podría interpretarse como un mecanismo diversionista más de la guerra psicológica. O un correlato de la llamada *doctrina del shock*, con la cual, Naomi Klein explicaba el proceder de los regímenes neoliberales para imponer sus medidas antipopulares.

Pantaleón y las visitadoras (1973), que ya fue una novela meramente entretenida y llena de *gags*, forma parte de la literatura del espectáculo y para el espectáculo que constituye la producción novelística de su segunda etapa. Ligerito producto para el mercado globalizado, apareció cuando en el Perú los militares no hacían cola para obtener las “prestaciones de la colombiana”, sino a prepararse para matar revolucionarios y cometer crímenes de lesa humanidad como las masacres del Frontón, Luringancho y Santa Bárbara.²⁷

²⁷ La masacre de los penales de junio de 1986 fue ordenada por Alan García Pérez. VLI escribió un célebre editorial: “*Una montaña de cadáveres*”, donde condenó la barbarie cometida y a García Pérez como un criminal. No obstante, hoy se han identificado tanto, que García Pérez se negó a celebrar el centenario del nacimiento de ese escritor fundacional que es José María Arguedas, mientras se da besos y abrazos con su antiguo enemigo VLI.



Los cadetes hacen fila... fotograma de la película basada en la novela de VLI.

La conversión de VLL en el escritor ideal de las empresas editoriales interesadas en libros comerciales le tornó inescrupuloso con los materiales de otros escritores, acentuó su escritura letrada y se volvió obsesivamente formalista, con lo cual, su literatura dejó de abrir caminos: los suyos, pasaron a ser textos conservadores para tranquilizar la mala conciencia de los ricos.

Predomina en su segunda etapa el análisis letrado, el lenguaje de noticiero televisivo internacional, los conocidos recursos técnicos para organizar las "entregas" (capítulos), y los recursos del periodismo de investigación, para enfilarse en contra de las izquierdas y la tradición vanguardista en las letras. La imaginación ya no aparecerá más, como tampoco el vuelo de la prosa. VLI, una vez que se alineó con el lado oscuro, tomó el camino de su decadencia, convirtiéndose en un narrador "comprensible", sí, muy comprensible, para quienes no desean reflexionar sobre el mundo y cambiarlo, sino hacerse los incautos para que todo siga igual. Abandonó la creatividad y la imaginación y con el bagaje del escritor que pudo llegar a ser, se convirtió en un escritor profesional que optó por la producción de una literatura "bien hecha" pero fofa, inactual, vacía de reflexiones intelectuales contemporáneas, "bien escrita" como lo exigen la competencia y la productividad a la literatura comercial. En su último libro: *El sueño del celta* (2010), ya no hay agilidad, ya no hay una visión que comprendiendo el presente de Irlanda eche luces sobre su pasado. Para llenar páginas y páginas, se entrapa en tediosos datos geográficos y etnográficos que ni siquiera distraen al llover sobre mojado y repetir lo que ya se sabe: que los imperialistas ingleses, en Irlanda como en la India, en Iraq, Egipto o Australia, siempre llegaron precedidos de una bandera con dos tibias y una calavera.

En su segunda etapa ha escrito sobre tantos temas que impiden verlo como paradigma de una temática y poseedor, además, del estilo personalísimo que caracteriza a los grandes, dígame Kafka por ejemplo, del cual, sí se sabe por donde fue en su producción *kafkiana*. De Joyce, Neruda, Rulfo, García Márquez y otros, de quienes sí se sabe cuáles fueron sus universos temáticos y se reconoce su estilo en cualesquiera de sus páginas. Pero en el caso que analizamos, el profesionalismo que le ha llevado a escribir de todo, como lo hacen los periodistas de encargo para satisfacer la demanda, le ha privado precisamente del genio que en cambio animó a los literatos fundamentales.

Lo de VLI, analizado históricamente en el devenir de la literatura peruana, latinoamericana y occidental modernas, nos da una idea no tan grandiosa como la que quisieran las derechas. De la literatura que se ha escrito en su país natal, él mismo confiesa al inicio de *La utopía arcaica* haber tenido poca o ninguna influencia, por tanto no se debería esperar que haya contribuido a su desarrollo. O quizás porque sí está conciente de la misma, lo que ha dicho es parte de esa abjuración que aquí hemos analizado.

Sobre la latinoamericana, sabido es que antes del *boom* o en el curso del mismo, las corrientes realistas mágicas y aún las indigenistas representaban esa otredad de América Latina. Si ante las primeras VLI toma distancias en toda su novelística, ante la segundas es francamente hostil. Asimismo, frente a las novelas que hicieron del tema del dictador un género (Roa Bastos, M. A. Asturias. García Márquez, S. Ramírez, entre otros), VLI no produce nada significativo. Y si hablamos de la llamada nueva novela histórica, tampoco. Acerca de sus novelas históricas, incluso parece haber ido de mal en peor. A propósito de *El sueño del celta*, Faverón (2010), es muy agudo:

¿Por qué a veces le va tan bien y otras veces tan mal a Vargas Llosa en la escritura de novelas históricas? Mi hipótesis es que, mientras más se restringe él mismo, y con él su narrador, y se empareda dentro de los límites tradicionales de la novela histórica popular (es decir, mientras más fiel es a la documentación y al detalle, al recuento de los hechos), menos dueño se hace de su material, y que, ante esa despersonalización y esa enajenación de su rol autorial, la narración se le va de las manos en muchos niveles de su composición estética, desde los estrictamente formales hasta los que ingresan en el campo de lo ideológico.

Entonces, si hablamos de su presencia en las letras latinoamericanas, paradójicamente, lo de "escritor latinoamericano" le fue quedando corto, y después de sus buenas novelas iniciales no sería mayor el aporte suyo que pueda inscribirse, por lo menos, en las tendencias anotadas.

Finalmente, ante la literatura occidental moderna él ha propuesto el retorno a Flaubert y a los "clásicos" franceses naturalistas del s. XIX, (Balzac, Stendhal, Hugo, etc.), en consecuencia, su interés confeso no ha sido desarrollar los métodos y formas narrativas de las vanguardias literarias del siglo XX. Posiblemente se habrá apoyado en sus experiencias, pero no ha llegado a coronar nuevas cumbres en ninguna de estas corrientes. De no ser como digo, las razones por las cuales le otorgaron el Nobel se lo hubieran hecho notar, esto es, hubieran señalado de manera clara las cualidades literarias de alguna de sus novelas o las que caracterizarían a un significativo conjunto de ellas, pero no sucedió así, pues como se conoce, aludieron razones más políticas que literarias.

No obstante, VLI es un gran lector y estudioso de la novelística moderna e inclusive publicó ese vademécum de su teoría literaria que constituyen las *Cartas a un joven escritor*. No se puede pensar que los aportes técnicos y conceptuales surgidos desde las vanguardias literarias y desde las mejores plumas de nuestro tiempo le sean ajenas. Reconoce las influencias, es verdad, pero nadie le reconoce aportes sustantivos a esas influencias. Entonces, ¿ante qué estamos cuando hablamos del escritor VLI? Posiblemente, ante algo que tiene mucho de creación mediática dada su funcionalidad política, lo cual, lejos de alegrarnos, nos entristece y mucho, porque de esta manera el poder trata de opacar otras manifestaciones de nuestra literatura, de nuestra emergencia y de nuestra voz: reconociendo al actual VLI y premiándolo por lo que terminó siendo, ese poder nos estaría recordando precisamente nuestra dependencia de sus valores literarios y políticos coloniales como el camino literaria y políticamente correcto

En síntesis, nos hemos acercado al desglose de una teoría literaria reaccionaria por sus ideas sobre lo que debe ser la narrativa, asunto que en todos los ensayos suyos aquí analizados, no ha hecho sino ratificarse. No es adecuado entonces atacar al personaje político neoliberal mientras compartimos –por desconocimiento– la idea de que la suya es una gran literatura, pues con esta división solo ayudamos a que nos pasen contrabandos políticos con envolturas supuestamente literarias.

Debe ser terrible esa pesadilla que dicen persigue a los apóstatas cuando al recoger sus pasos miran la sombra de su pasado. Éste, en vez de seguirles, dicen que les abandona y se aleja, insultándoles. Y debe ser terrible también la vergüenza de sus mecenas, quienes se han visto en el caso de contratar los servicios de un personaje de tal calaña, cuya carta de presentación fue la obra de la cual renegó, para convertirse en escritor mercenario que puso su talento al servicio de aquellos que no están en la capacidad de decir lo que él, por premios, prestigio y dinero, sí estuvo dispuesto a darles diciendo de muy correcta manera.

oswaldo.paez.barrera@gmail.com
Cuenca del Ecuador, marzo de 2011

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *“¿Qué es ser contemporáneo?”*, *Clarín*, Bs. As. 21-03-2009.

Alba Rico, Santiago. *Crímenes de guerra*, (Capítulo: *Las crónicas de Vargas Llosa en Iraq. Trofeos de guerra*. Ed. Comité de Solidaridad con la Causa Árabe, Madrid, 2003.

Angulo Rivas, Carlos. *“Vargas Llosa, premio político en literatura”*. www.kaosenlared.net, octubre, 2010.

Arguedas, José María. *Los ríos profundos*, (1958).

-----*El zorro de arriba y el zorro de abajo*, (1971), *Obras completas*, Ed. Horizonte, 1983.

Ayala, José Luis, *“Vargas Llosa, el poder, la política y literatura”*, *Cultural, Los Andes*, ed. de 8 de noviembre de 2010.

Castells, Manuel. *La era de la información, Vol. III, Fin de milenio*, (1999).

Cercas, Javier, *“La izquierda y Vargas Llosa”*, *El País*, Madrid, 17-10-2010

Diederich, Bernard *“Acusaron de plagio a Vargas Llosa”*, *La Nación*, Bs. As., 16-09-2000.

Enkvist, Inger, *Las técnicas narrativas de VLI*, 1987.

Escalera Cordero, Matías, *“Un recuerdo contra Mario Vargas Llosa”*, *Diagonal*, 09-10-2010.

----- *“No es nada personal. Segundo recuerdo contra Mario Vargas Llosa”*, *Diagonal*, 02-11-2010.

Faverón Patriau, Gustavo, *“La trampa de la ilustración. Sobre El sueño del celta, de Mario Vargas Llosa”*, *Puente Aéreo*, 21 de noviembre de 2010.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* (1856) , Ed. La oveja negra, Bogotá, 1982.

Garriga Vela, José Antonio, *"Historia de un deicida"*, *Diario Sur*, 13.02.2009.

Geneviève Bollème, *"La Lección de Flaubert"*, edit. Juillard, París, 1964,

Gil Beroes, Aurelio, *"Vargas Llosa: Magnífico escritor, positiva teoría y al final pura pinta"*. Radiomundial.com.ve, 26-05- 2009.

Goytisolo, Juan *"El valor estético de la novela"*, *El País*, Madrid, 07-05-2005.

González Dueñas, Daniel, *"Retrato del mecenas y el artista adolescente. El arte y la dialéctica del encargo"* <http://danielgonzalezduenas.blogspot.com> , 2008

Gopegui, Belén, *"Literatura y política bajo el capitalismo"*, *Youkali*, Revista crítica de las artes y el pensamiento. Nº 5, Trabajo y Valor, S.F.

Inocente, Rafael, *"La hipocresía del señor Vargas Llosa"*, www.rebelion.org , 09-01-2011

Kobylecka, Ewa, *Mario Vargas Llosa: una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes*. Universidad de Valladolid, 2006.

Kohan, Néstor, *"La pluma y el dólar. La guerra cultural y la fabricación industrial del consenso"*, <http://amauta.lahaine.org> , 2002.

Kristal, Efraín, *"Vargas Llosa me dijo que le había bajado los pantalones"*, Entrevista a Juan Carlos Soto, *La República*, Suplemento Domingo, 02-01-2011.

————— *"La política y la crítica literaria. El caso Vargas Llosa"*, *Perspectivas*, vol. 4, n.2, Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), 2001, pp. 339-351.

Kundera, Milan, *El Telón*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2005.

Martín-Cabrera, Luis, *"Contra la escritura letrada de Vargas Llosa"*, www.rebelion.org, 11-10-2010.

Mery, Hugo, *"El Nobel a un escritor político"*, Radio Chile. Ed. del 07-10-2010.

Miranda, Alberto J., *"Un innoble nobel"* , *La República*, 20-12-2010.

Montaner, Carlos Alberto, *"Mentira y verdad"*, *El Comercio*, Quito 02-11-2010.

Mudrovcic, María Eugenia, *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del '60*, Bs. As., 1997.

Neke, Carmen, *Actosdelectura.blogspot.com*, 30-01-2011.

Negri, Antonio, *Arte y multitudio. Ocho cartas*, Editorial Trotta S.A., Madrid, 2000.

Páez Barrera, Oswaldo, *La ciudad de la presencia. Memorias, deseos y narrativas*. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, 2010,
<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0615110-134128/>
P. 142.

Pataud Celerier, Phillipe, *"¿Quién fija el valor de una creación?"*, www.rebellion.org
22-08-2008.

Roussel, Raymond, *Cómo escribí algunos libros míos*, (con prólogo de Michael Foucault). Tusquets Editor, Barcelona, 1973.

Sánchez, Iroel, *"Motivos para un premio"*. La pupila insomne, 10-10-2010.

Sarraute, Natalie, *"Flaubert, le précurseur"*, *Preuves*, París, 1965.

Saunders, Frances Sonor, *La CIA y la guerra fría cultural*, Editorial Debate, Madrid, 2001.

Segura, Roger Gonzalo, *"Mario Vargas Llosa: El Nobel-ista español y sus odios perpetuos"*. *Los Andes, Puno*, 17-10-2010.

Tolkien, J. R. R., *El señor de los anillos*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1993.

Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la lectura y la ficción*, Fundación Nobel, Estocolmo, 2010.

----- *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, 2008.

----- *"Las 'putas tristes' de Fidel Castro"*. 17-12- 2005.

----- Discurso de agradecimiento a La Sorbona, por la concesión del doctorado honoris causa. París, 10-03-2005.

----- *Los cuadernos de Don Rigoberto*, 1997.

----- *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), Fondo de Cultura Económica, 2da. reimpresión, México, 2004.

----- *Cartas a un joven novelista*, Edit. Planeta, Barcelona, 1997.

----- *El pez en el agua*, Seix Barral, Barcelona, 1993.

----- *La verdad de las mentiras*, Ed. Alfaguara, Barcelona, 1989.

----- *La historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

----- *La guerra del fin del mundo*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

----- *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Taurus Ediciones, Madrid, 1975

----- *Historia de un deicidio*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1971.

----- *Los jefes* (1959) – *Los cachorros* (1967), Alianza Editorial, Madrid, 1984.

Virilio, Paul. “*Un arte despiadado*”, en *El procedimiento silencio*. Paidós Ibérica S.A. Barcelona 2001.

Zalles H., Jorge, (2011), “*Vargas Llosa y las ficciones*”. *El Comercio*, Quito, 05-01-2011.

