



DARÍO VILLANUEVA

DE LA CIUDAD Y LOS PERROS AL NOBEL
DE LITERATURA

En un prólogo tardío, Mario Vargas Llosa confesaba en agosto de 1997: «Comencé a escribir *La ciudad y los perros* en el otoño de 1958, en Madrid, en una tasca de Menéndez Pelayo llamada El Jute, que miraba al parque del Retiro, y la terminé en el invierno de 1961, en una buhardilla de París. Para inventar su historia, debí primero ser, de niño, algo de Alberto y del Jaguar, del serrano Cava y del Esclavo, cadete del Colegio Militar Leoncio Prado, miraflorentino del Barrio Alegre y vecino de La Perla, en el Callao; y, de adolescente, haber leído muchos libros de aventuras, creído en la tesis de Sartre sobre la literatura comprometida, devorado las novelas de Malraux y admirado sin límites a los novelistas norteamericanos de la generación perdida, a todos, pero, más que a todos, a Faulkner. Con esas cosas está amasado el barro de mi primera novela, más algo de fantasía, ilusiones juveniles y disciplina flaubertiana» (p. 3).

En 1962, el entonces joven escritor peruano, nacido en Arequipa en 1936, obtenía en Barcelona, por unanimidad en todas las votaciones del jurado, el prestigioso premio Biblioteca Breve, y la obra ganadora, *La ciudad y los perros*, publicada al año siguiente, recibió en seguida el Premio



de la Crítica en narrativa castellana. En cierto modo, ello representó el comienzo de la recepción entusiasta que la novela hispanoamericana iba a merecer desde entonces en España y en Europa, pues *La ciudad y los perros* fue inmediatamente traducida al holandés y luego a otros catorce idiomas continentales, dándose la paradoja de que la punta de lanza de ese desembarco literario, que se ha dado en llamar *boom*, viniese de la mano del narrador más joven de cuantos lograron este pronto reconocimiento.

Casi medio siglo después de aquel su primer éxito, a principio de octubre de 2010 el autor de *La casa verde* y de una novela que estaba a punto de salir, *El sueño del celta*, recibía la noticia de que le había sido otorgado el premio instituido por Alfred Nobel para que cada año se distinguiese a «la persona que hubiese producido en el campo de la literatura la obra más destacada en una dirección ideal».

Como ya tuve la oportunidad de escribir en otra edición conmemorativa de un nobel hispánico, Gabriela Mistral, las interpretaciones sucesivas que la Academia Sueca, depositaria de tal encomienda, les fue dando a estas últimas palabras nunca se desviaron tanto como para contradecir, o tan siquiera traicionar, la voluntad del testador. En ella alentaba, sobre todo, una orientación internacional para el conjunto de los Nobel que, en el caso del dedicado a la Literatura, bien se encargó de subrayar desde el principio, con todas las limitaciones de su visión eurocéntrica, el académico Carl David af Wirsén. En consecuencia, podemos en justicia afirmar que, desde su primera atribución en 1901, el Nobel de Literatura se institucionaliza como el premio que mantiene vivo el concepto de una auténtica *Weltliteratur*, la «literatura universal» que el propio Goethe definía, en 1827, en el transcurso de sus conversaciones

con Johann Peter Eckermann, como un «fenómeno que cada vez se va precisando más» como superación del «concepto de literatura nacional».

Esta institucionalización y aquella fidelidad al espíritu fundacional no impiden que, año a año, la República mundial de las Letras se interrogue acerca de cuál sea el significado del premio que la Academia Sueca acaba de conceder en cumplimiento del legado de Alfred Nobel. A tal pregunta ofrece múltiples respuestas el empeñoso juego hermenéutico consistente en investigar con el mayor grado de convicción posible el sentido concreto que cada Nobel pueda tener en el marco institucional de la literatura entendida como un sistema de acciones y repercusiones propias de la sociedad de la comunicación.

A efectos del conocimiento público de los entresijos de las decisiones tomadas, el amplio tracto que los Nobel han cumplido a lo largo de un siglo más un decenio de vida —sin otras interrupciones que las provocadas por las dos guerras mundiales en 1914 y entre 1940 y 1943— está sometido al embargo durante cincuenta años de toda la documentación referente a candidaturas y dictámenes manejados por el comité del premio y la Academia Sueca. En este sentido, la publicación en 2001 del repertorio documental titulado *Nobelpriset i litteratur. Nomineringar och utlåtanden 1901-1950*¹ ha favorecido sobremanera la revitalización de las pesquisas, estimuladas en especial por los trabajos del académico —y presidente hasta 2005 del citado comité— Kjell Espmark. Este catedrático de Literatura Comparada de la Universidad de Estocolmo es el autor de una obra de sumo interés: *El Premio Nobel de Literatura. Cien años con la misión*².

Después de los galardones concedidos a los dramaturgos José Echegaray (1904) y Jacinto Benavente (1922),



en 1945 la lengua española en América se hizo acreedora por primera vez del Nobel de Literatura en la persona de la poetisa chilena Gabriela Mistral. Habrá que esperar hasta 1967 para que el guatemalteco Miguel Ángel Asturias sea el primero de nuestros novelistas en conseguir otro tanto.

Hjalmar Gullberg, uno más de los académicos «innovadores», protagonistas de una nueva etapa del Nobel de Literatura liderada por Anders Österling, que fue secretario de la corporación desde 1941, se ocupó personalmente de la difusión en Suecia de la obra de Gabriela Mistral. Entre otras razones, le interesaba hacerlo para reivindicar una atención hacia la poesía lírica que se había descuidado prácticamente desde el premio de Yeats, concedido en 1923.

Antes que Gabriela Mistral hubiesen podido ser distinguidos Amado Nervo o Rubén Darío, pero en aquella primera etapa del premio la Academia Sueca todavía no se había dignado mirar hacia la otra ribera de la mar oceánica, como tampoco su interpretación del mandato de Alfred Nobel dejaba el más mínimo resquicio para la poesía vanguardista. Espmark comenta a este respecto la absoluta falta de comprensión hacia la estética del creacionismo que revelan los dictámenes que rechazan, en 1926, la candidatura de otro poeta chileno, Vicente Huidobro.

Con los años veinte se impone una nueva concepción, más generosa, del precepto testamentario, según la cual aquella «orientación ideal» que Nobel postulaba se interpreta como «gran humanidad cordial» al tiempo que la visión clasicista de la literatura se mantenía viva a través de la exigencia del «gran estilo» que Novalis encarnaba en la pluma de Goethe. El decenio siguiente propugna, por su parte, que los escritores premiados sean adalides en la



transmisión de los valores humanistas a un público lo más amplio posible, que sean «autores universalmente accesibles» y gratificantes para el «lector normal». Es el momento de gloria para autores de *best sellers* como Sinclair Lewis, Galsworthy o Pearl S. Buck, que desplazan por completo a la literatura vanguardista, y con especial saña a la poesía. De tal modo que, con las únicas excepciones de Thomas Mann en 1929 y de Luigi Pirandello en 1934, los grandes nombres del movimiento no ya exclusivamente hispánico sino europeo y estadounidense del también llamado *Modernism* irrumpen en el olimpo del Premio Nobel más tardíamente, justo a partir de 1946, y por este orden: Hermann Hesse, André Gide, Eliot, Faulkner, Bertrand Russell. En 1956 lo hará Juan Ramón Jiménez, un poeta que había bebido también en el modernismo de Rubén pero que desde sus bases estéticas había abierto cauces nuevos para la lírica hispánica de vanguardia.

Espmark subraya certeramente el significado que el Nobel de Gabriela Mistral tuvo en 1945, el año de la muerte de Paul Valéry y del final de una guerra que había interrumpido la secuencia del premio «que por primera vez se rompe la limitación europea y norteamericana desde el premio a Tagore en 1913». Pero el valor del premio de 1945, en los términos exclusivos de la *Weltliteratur*, no es otro que el de servir como broche de enlace entre el modernismo hispánico y el *Modernism* internacional inmediatamente posterior. Luego, con la llamada Guerra Fría, la Academia Sueca saltó en cierto modo a la palestra política con decisiones controvertidas y polémicas como las de Boris Pasternak y Alexander Soljenitsin por una parte, o el galardón que Jean-Paul Sartre rechazó en 1964, al tiempo que se abría a la literatura japonesa con Yasunari Kawabata.



La concesión en 1971 del premio al chileno Pablo Neruda, antesala en el mismo decenio del merecido por el poeta español Vicente Aleixandre, confirmó la presencia de nuestra lengua a la espera de que en 1982 lo recibiera Gabriel García Márquez, lo que vino a representar la consagración ecuménica de la novelística latinoamericana, ahora ratificada con Mario Vargas Llosa. Entremedias, Camilo José Cela será, en 1989, el primer novelista peninsular incorporado a tan ilustre nómina. Y al año siguiente, con un acuerdo inusitado de la Academia Sueca, el Nobel habló de nuevo español a través del mexicano Octavio Paz.

Me parece importante subrayar que los reconocimientos de García Márquez, de Octavio Paz y de Vargas Llosa nada tienen que ver con una nueva dirección o sesgo que el Nobel de Literatura adquiere en el final de siglo: el apoyo a la literatura denominada postcolonial, entendiendo por tal la escrita en lenguas metropolitanas como el inglés por autores periféricos como los sudafricanos Nadine Gordimer y Coetzee, los caribeños Derek Walcott y Naipaul, o el nigeriano Wole Soyinka. La literatura en español se había personado en la nómina de los Nobel conforme a otros criterios en ese arco temporal de sesenta y cinco años que va de la poesía de Gabriela Mistral a la novelística de Mario Vargas Llosa.

Bien lo dio a entender Per Wästberg, el director del Comité Nobel, en su presentación del escritor peruano en la solemne ceremonia del 10 de diciembre de 2010. Después de definirlo como «ciudadano del mundo», resume su trayectoria con una valoración de su arte narrativo que me parece muy acertada: «Conecta la tradición narrativa de Balzac y Tolstói con los experimentos modernistas de William Faulkner». Y subraya a la vez algo que destaca



sobremanera en la personalidad de nuestro escritor: «Vargas Llosa cree en la fuerza de la literatura».

Afirmaba el gran narrador estadounidense Henry James que la única obligación que se puede exigir cabalmente a una novela es que cuente cosas interesantes, y el peruano nunca ha defraudado a su público en este terreno, como tampoco lo hicieron los grandes maestros del XIX. El regreso a la más pura narratividad es una de las claves de su éxito, pero esto no significa facilidad acomodaticia en lo tocante a la estructuración del discurso novelístico, sino una propuesta que reclama del lector una actitud cooperante. Su técnica narrativa, heredera del *Modernism* de Faulkner, Proust, Joyce, Thomas Mann o Virginia Woolf, es rica en insólitos recursos para activar la respuesta cómplice de los que lo leemos, y nuestra recompensa nace de su capacidad para fundir realidad y fantasía, para elevarse sin discontinuidad del documento y la experiencia biográfica al plano de la trascendencia y del mito. Para vencer la tentación de lo imposible, nada mejor, según Vargas Llosa, que sucumbir ante ella recurriendo a la ficción literaria, actividad inocua en las sociedades democráticas, pero intuita como sumamente desestabilizadora por todo tipo de dictaduras.

Como es bien sabido, no falta en su vasta producción una línea ensayística con hitos de tan pertinente recuerdo como su libro sobre García Márquez (1971), sus estudios sobre *Madame Bovary* (1975), José María Arguedas (1996) o Juan Carlos Onetti (2008), sus ensayos sobre la novela moderna que tituló, en 1990, *La verdad de las mentiras*, o, por caso, sus *Cartas a un joven novelista*, de 1997, todo un deslumbrante tratado narratológico escrito como si fuese una autobiografía. Para el autor de *La ciudad y los perros* la vocación literaria nunca será un pasatiempo, sino una de-

dicación exclusiva y excluyente que le exige no solo crear literatura, sino también, en cierto modo, hacer proselitismo. Además, en textos como los antes citados, al tratar de otros autores y obras Vargas Llosa está a la vez ofreciéndonos claves imprescindibles para la cabal comprensión de las suyas propias, como sucede también con sus estudios sobre *Tirant lo Blanc*, o con *Historia secreta de una novela* (1971), en donde desvela el proceso creativo de *La casa verde*, por no citar su prólogo a la edición del *Quijote* que las Academias de la Lengua Española publicaron en 2004.

En esta línea hay que encuadrar uno de sus estudios que, por una parte, nos ilustra con una inteligente crítica de *Los Miserables* a más de ciento cincuenta años de su primera ideación por parte de Victor Hugo, y por otra viene a reiterarnos algunos de los postulados fundamentales del escritor peruano sobre el arte de la novela. En este sentido, junto al recurso a piezas destacadas de la bibliografía sobre el romántico francés, Vargas Llosa no se deja vencer por el pesado lastre de la terminología narratológica sino que, por el contrario, alumbra expresiones tan brillantes como fueron en su momento «historia de un deicidio», «la orgía perpetua» o «la verdad de las mentiras» para trabar el cuerpo de su concepción teórico-práctica de la novela.

En sus *Cartas a un joven novelista*, para justificar algo que está muy presente en su propia obra —me refiero al fundamento de casi todas ellas en la experiencia del propio escritor— Vargas Llosa recurre al símil de un «*striptease* invertido», pues el novelista, al contrario del *stripper*, «iría vistiendo, disimulando bajo espesas y multicolores prendas forjadas por su imaginación aquella desnudez inicial, punto de partida del espectáculo» (Vargas Llosa, 1997a: 24). Y tal símil se refuerza con una referencia al *catoblepas*, el animal mítico que Flaubert introduce en *La tentación de*

san Antonio y Borges incorporó a su *Manual de Zoología Fantástica*. Una criatura imposible que se devora a sí misma, de los pies a la cabeza, tal y como el novelista se nutre de su propia experiencia para construir sus historias.

Pero tales experiencias no son más que la sustancia de contenido de un universo de ficción creado con palabras y dotado de una textualidad eminente cuando de una verdadera creación literaria hablamos. Todo se somete al logro de una forma artística, de un estilo pertinentemente elegante y de una composición armoniosa, que acrediten la pertenencia de una novela concreta al ámbito de la literatura, una de las bellas artes. En el núcleo más íntimo de la poética narrativa de Mario Vargas Llosa, como también en el del propio Cervantes, opera el convencimiento de que la impostura de toda ficción es solo aceptable sin desdoro de la inteligencia del lector si las técnicas narrativas puestas en juego están logradas, y a través de las ilimitadas capacidades de ilusionismo y prestidigitación que la forma le proporciona al novelista con talento generan un fabuloso poder de persuasión. Es lo mismo que el canónigo toledano le explica al cura del *Quijote* en el capítulo XLVII de la primera parte, en donde radica la regla de oro de lo que después de Cervantes y hasta nuestro flamante nobel de literatura constituye la novela moderna: «Hanse de casar las fabulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe»³.



En definitiva, «lo que una novela cuenta es inseparable de la manera como está contado. Esta *manera* es lo que determina que la historia sea creíble o increíble» (Vargas Llosa, 1997a: 33), y en el resto de sus cartas el maestro le explica al joven novelista cuáles son los recursos narratológicos principales, sin olvidar ninguno de los que registra esa nueva disciplina así bautizada por Todorov al final de los años sesenta, pero describiéndolos a su mejor gusto y criterio en los capítulos que se dedican al narrador, al espacio, al tiempo y a lo que Mario Vargas Llosa llama el «nivel de realidad».

A este respecto, yo destacaría en *La tentación de lo imposible* el rubro «el divino estenógrafo», acuñado para referirse al narrador omnímodo y autor implícito en el texto, el *alter ego* que el escritor precisaba para saciar sus ansias de totalidad deicida y erigir un universo cerrado donde lo sublime va de la mano de lo trivial, lo angélico de lo perverso, y lo histórico de lo particular. A este «divino estenógrafo», a semejante taquígrafo puntual y exhaustivo del universo novelesco, émulo de aquel narrador que Albérès definía como «un jefe de la policía que tuviese también acceso a los ficheros de la Providencia», se dedica el capítulo inicial, y luego se abordan otros tantos aspectos de obra tan desmesurada como *Los Miserables*: desde la fuerza que en ella tiene el Destino o la caracterización de sus personajes a la estructura de la sociedad reflejada, el deísmo de Hugo y su creencia en lo ilimitado del progreso humano. Pero el ensayo concluye con un capítulo que se titula como todo él, en donde, de nuevo, Vargas Llosa reitera su consideración de la novela como *summa* de la realidad o de las realidades que nuestra condición humana concibe y desearía agotar, al mismo tiempo que sabe de lo quimérico de semejante intento. Victor Hugo fue quien



de rescatar a su público, entre el que sobresale el propio Vargas Llosa, de «esa cárcel de alta seguridad que es la vida real» (Vargas Llosa, 2004: 218). Su testimonio como lector no contradice su práctica como autor, sino todo lo contrario, y, casi de soslayo, deja caer un reproche hacia la literatura de hoy, que —dicho en términos piadosos— «tiende a ser intensiva más que extensiva» (*Ibid.*: 200).

Precisamente por este reproche que Vargas Llosa formula en 2004, confesaré que no me dejó de sorprender la lectura hace un par de años de un artículo (*El País*, Madrid, 6 de septiembre de 2009) titulado «Lisbeth Salander debe vivir» en el que el autor de *Conversación en La Catedral* se mostraba entusiasmado por la caudalosa narratividad del malogrado Stieg Larsson. Me pareció entonces que nuestro nobel subrayaba, quizás en exceso, una virtud del popular novelista sueco de la que él también disfruta sobradamente, su desbordada capacidad de narrar, pero que, al tiempo, muy generosamente, no ponía en evidencia sus palmarias carencias. En definitiva, intentaba convencernos de que una novela puede ser formalmente imperfecta y, al mismo tiempo, excepcional. Algo equiparable a la «escritura desatada» que el canónigo toledano le atribuye a los libros de caballerías en el *Quijote*.

Muchos prolijos *best sellers* como los aludidos se caracterizan por una paradójica desliteraturización de la literatura. Por su no-estilo, como si una prosa con autoconciencia de sus virtualidades poéticas pudiese convertirse en la gran enemiga de lo que se pretende contar. Exactamente lo contrario de lo que los lectores de Azorín, a quien Vargas Llosa dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1994, encontramos en sus novelas, donde acaso no sucedan muchas peripecias —acaso ninguna—, pero en las que la lengua luce por sí misma en toda su expresividad.

Mucho más próximo me parece que está el autor de *La ciudad y los perros* al concepto formulado no ha mucho por otro reciente (2006) nobel de literatura, el escritor turco Orhan Pamuk. Me refiero a su contraposición entre la «novela de género» —ciencia ficción, policíacas, de fantasía, románticas; en términos generales, los *best sellers* al modo de Larsson— y lo que Pamuk denomina al final de sus «Conferencias Norton» de Harvard «novelas literarias». Aquellas sirven a la noble causa del entretenimiento, pero no nos retan para que descubramos arduamente el centro o tema genuino y singular que les da sentido; actúan balsámicamente para que nos sintamos en paz con nosotros mismos y con el mundo. Las otras, por el contrario, son «las grandes obras, donde buscamos una guía y una sabiduría que puedan aportar algo de significado sobre la vida»⁴ a sus lectores, desnortados.

Pamuk, que no deja de citar *La tía Julia y el escribidor*, hace más adelante dos consideraciones que me parecen sumamente certeras para definir *La ciudad y los perros* como la «novela literaria» inicial de su autor. Primero, cuando afirma que «el mayor éxito de un novelista, como creador y como artista, es la capacidad de construir la forma de una novela como un enigma, un rompecabezas cuya solución revela el centro de la novela» y, sobre todo, cuando concluye que «en la novela literaria, para resolver el enigma no hay que adivinar quién es el asesino, sino averiguar cuál es el verdadero tema de la obra, tal y como hizo Borges al leer *Moby Dick*»⁵.

Ya he adelantado mis propuestas acerca de cuál sea el significado primordial del Premio Nobel de Literatura otorgado al escritor de Arequipa. En relación a ello, amén de la documentación previa y las deliberaciones en el seno del Comité Nobel, que se mantendrán en secreto durante

otro medio siglo, y amén de la presentación de Per Wästberg ya mencionada, contamos con otro documento de valor impagable, el propio discurso de Mario Vargas Llosa ante la Academia Sueca titulado precisamente «Elogio de la lectura y la ficción» (Vargas Llosa, 2010b).

En él hay numerosas confidencias de tipo autobiográfico que el premiado hace ante un auditorio que incluye también a sus amigos y sus deudos, sin que renuncie tampoco a exponer sus ideas políticas y manifestar sus opiniones sobre la situación del mundo, que es otra de sus vocaciones más genuinas como comentarista habitual de la actualidad en importantes diarios. Pero son de destacar, en mi opinión, otras claves por él explicitadas que nos ofrecen el significado completo que cabe darle a su premio.

En primer lugar, sobresale la identificación profunda del escritor con los ideales de un universalismo humanista que está en los orígenes de esta institución fundada por Alfred Nobel hace ya más de un siglo. Vargas Llosa se considera un «ciudadano del mundo» pero no por ello cree haber perdido sus raíces peruanas más profundas, que alimentan sus historias aunque no ocurran en el Perú, y asoman en la mayoría de ellas. Así, sus dos últimas novelas, *El Paraíso en la otra esquina* (2003) y *El sueño del celta* (2010), vinculan a través de tres personajes históricos, Flora Tristán, su nieto el pintor Paul Gauguin, y el diplomático y activista irlandés Roger Casement, escenarios tan dispares como la Francia de Louis-Philippe, el Congo expoliado como un predio particular por Leopoldo II, rey de los belgas, las explotaciones caucheras de la Amazonía peruana que ya asomaban en *La casa verde*, y el edén en gran medida virgen todavía del Tahití donde se refugia el pintor.

En Francia, Vargas Llosa vivió con pasión lo que él mismo denomina «el descubrimiento de América Latina», propiciado precisamente por el gran éxito en Europa de los novelistas de la otra ribera del Atlántico. Allí leyó a Borges, Octavio Paz, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Cabrera Infante, Rulfo, Onetti, Carpentier, Edwards, Donoso y muchos otros, «que trascendían lo pintoresco y hablaban un lenguaje universal». Pero nuestro nobel todavía va más allá. Citando la frase de su compatriota José María Arguedas, para quien Perú era el país «de todas las sangres», confiesa su convencimiento de que su patria «no tiene identidad porque las tiene todas», es «en pequeño formato el mundo entero» como el Aleph de Borges.

Tan importante como esta confianza, hasta cierto punto sorprendente, es la formulación desde ella de un principio general que viene a coincidir con lo que constituye uno de los rasgos más determinantes de la personalidad del premio nobel peruano. Frente al «pensamiento débil», la frivolidad del valor de la literatura hasta hacer de ella un divertimento intrascendente, un pasatiempo fungible de usar y tirar, Mario Vargas Llosa postula a partir de su propia experiencia, tanto como creador que como lector, que «la literatura crea una fraternidad dentro de la diversidad humana y eclipsa las fronteras que erigen entre hombres y mujeres la ignorancia, las ideologías, las religiones, los idiomas y la estupidez». Ese es el mismo ideal que alentaba tras la noción de una *Weltliteratur* que Goethe formuló y en gran medida la institución del Premio Nobel de Literatura vino a refrendar en la práctica un siglo después y mantiene vivo hasta hoy.

Alvin Kernan, en un libro de escandaloso título publicado en 1990: *The Death of Literature*, intenta explicar cumplidamente cómo y por qué lo que desde el Romanti-

cismo se venía conociendo como literatura está perdiendo sentido, y desapareciendo tanto del mundo social como de las conciencias individuales. Para ello han colaborado, según él, tanto elementos endógenos como exógenos, pues Kernan, a estos efectos, considera tan deletéreas para la continuidad de la literatura la televisión como la «deconstrucción» de Derrida.

La primera lo es como emblema de una revolución tecnológica con la que Marshall McLuhan vaticinó el final de la galaxia Gutenberg, sin que el intelectual canadiense llegase a conocer en su plenitud todas las potencialidades de la era digital. Y en cuanto a la segunda, con todo el respeto intelectual que me merecen el pensamiento de Jacques Derrida y el de alguno de sus seguidores anglosajones como, por caso, Paul de Man o J. Hillis Miller, tengo para mí que el triunfo de la «deconstrucción» fue nefasto para la valoración de la literatura en el conjunto de los currículos académicos de las universidades estadounidenses, las cuales, en su modelo de educación liberal, utilizaban la letras como un instrumento imprescindible para la formación integrada de las personas en varios ámbitos: el ético, el expresivo y comunicativo, el estético o el enciclopédico. Se consideraba, por lo tanto, que la literatura significaba algo, que poseía un valor canónico en términos de valoración artística y que proporcionaba un cúmulo de informaciones sobre asuntos importantes, que eran pertinentes —*incumbentes*, como dice Northrop Frye en *The Critical Path* (1971)— a la condición humana. La «deconstrucción» viene a sugerir, por el contrario, que la literatura puede carecer de sentido, que es como una especie de algarabía de ecos en la que no hay voces genuinas, hasta el extremo de que el sentido se desdibuje o difumine por completo.

La insistencia en postular la vacuidad significativa del lenguaje y los textos ha dejado franco el camino al relativismo literario más radical, a la liquidación del canon, y en definitiva, al descrédito de la literatura que tradicionalmente se había estudiado como una fuente privilegiada de conocimiento enciclopédico y educación estética. Así, a finales de los años ochenta del pasado siglo algunas universidades decidían arrinconar, por su tufillo elitista, eurocéntrico e imperialista, viejos programas basados en los escritos de los «dead white males», que habían sido hasta entonces el fundamento de la educación liberal estadounidense. Dos *scholars* de la vieja guardia, ambos apellidados Bloom, Allan y Harold, destacan en la denuncia de este apocalipsis humanístico, con obras tan significativas como *The Closing of the American Mind* (1987) y *El canon occidental* (1994), respectivamente.

La práctica de la literatura por parte de Vargas Llosa, que por cierto recibió la noticia de su Nobel enseñando un curso sobre Borges en Princeton, va encaminada hacia lo contrario, así como también su pensamiento literario tan condensadamente expresado en su discurso de Estocolmo. Quiero decir, proporciona sobrados argumentos en contra de ese apocalipsis que Kernan anunciaba pero rechaza también con poderosos argumentos y creaciones artísticas inolvidables que la literatura no tenga ya nada que decir, ni signifique nada. Muy al contrario, nuestro nobel aprovecha la alta tribuna de Estocolmo para afirmar que «gracias a la literatura, a las conciencias que formó, a los deseos y anhelos que inspiró, al desencanto de lo real con que volvemos del viaje a una bella fantasía, la civilización es ahora menos cruel que cuando los contadores de cuentos comenzaron a humanizar la vida con sus fábulas. Seríamos peores de lo que somos sin los buenos libros que leímos, más

conformistas, menos inquietos e insumisos y el espíritu crítico, motor del progreso, ni siquiera existiría. Igual que escribir, leer es protestar contra las insuficiencias de la vida» (Vargas Llosa, 2010b: 134).

Pero, a la vez, al elogiar la lectura y la ficción está defendiendo la vigencia del canon literario que lejos de ser un instrumento de opresión colonizadora de las mentes y de las lenguas se identifica con el propio territorio de una verdadera *Weltliteratur*.

Por eso añade esta hermosa consideración: «Si convocara en este discurso a todos los escritores a los que debo algo o mucho sus sombras nos sumirían en la oscuridad. Son innumerables. Además de revelarme los secretos del oficio de contar, me hicieron explorar los abismos de lo humano, admirar sus hazañas y horrorizarme con sus desvaríos. Fueron los amigos más serviciales, los animadores de mi vocación, en cuyos libros descubrí que, aun en las peores circunstancias, hay esperanzas y que vale la pena vivir, aunque fuera solo porque sin la vida no podríamos leer ni fantasear historias» (*ibid.*). Los nombres que ponen rostro a este canon personal del novelista peruano son los consabidos: Faulkner en primer lugar, como arquetipo del *Modernism* que renovó las pautas del género novelístico, y luego, ya en secuencia cronológica, los que lo habían constituido con anterioridad: Joanot Martorell, Cervantes, Dickens, Balzac, Flaubert, Tolstói, Conrad, Thomas Mann, Sartre, Camus, Orwell y Malraux, a la mayoría de los cuales dedica perspicaces capítulos en *La verdad de las mentiras* (Vargas Llosa, 1990b. Cito por la edición de 2002).

En su obra de 1994 sobre *El canon occidental*, Harold Bloom arremete contra «la trama académico-periodística» que bautizó como «la Escuela del Resentimiento», a la que

atribuye el objetivo de derrocar el canon con el fin de promover supuestos programas de igualitarismo social. Bloom esperaba, con no demasiada convicción, que su libro no se convirtiese finalmente en una elegía, pese a que en la Universidad que él mejor conoce «todos los criterios estéticos y casi todos los criterios intelectuales han sido abandonados en nombre de la armonía social y el remedio a la injusticia histórica»⁶.

Pero me interesa mucho más ahora, tratando de nuestro último nobel de literatura, otra de las convicciones menos pugnaces del maestro de Yale, en la que lleva toda la razón, y el ejemplo de Vargas Llosa así lo demuestra: la de que no puede haber escritura vigorosa y creativa sin el proceso de influencia literaria, «un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender», porque los grandes escritores no eligen a sus precursores, sino que son elegidos por ellos.

Frente a quienes sostienen que el canon —un concepto religioso en su origen— se ha convertido en una elección entre textos que compiten para pervivir realizada por grupos sociales, instituciones educativas o tradiciones críticas, Bloom insiste en que la clave está en las decisiones tomadas a este respecto por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. En contra de los partidarios de la idea de que los valores estéticos dependen también de la lucha de clases, Bloom porfía en que el yo individual es el único método y el único baremo para percibir el valor estético, y teme, en definitiva, que estemos destruyendo todos los criterios intelectuales y estéticos de las humanidades en nombre de la justicia social.

Bloom nos hace reflexionar sobre lo obvio: es imposible dominar lo que Goethe llamaba la *Weltliteratur*, y si ello es así resulta una quimera que un individuo o un grupo de

poder imponga un canon de presencias y exclusiones. Nadie posee autoridad para decirnos lo que es el canon occidental, pero tal entidad intelectual y pragmática existe, como fruto de las afinidades electivas de grupos sociales (lo que Stanley Fish llamaba «comunidades interpretativas»⁷), por la acción de los sistemas e instituciones educativas, por la tradición crítica y sobre todo por «the anxiety of influence», la voluntaria adscripción de los literatos al ejemplo y modelo de determinados precursores, tema que Bloom (1973)⁸ había estudiado con anterioridad.

Me quedaré, no obstante, con otra idea suya, ya que me parece de mayor interés para iluminar la teoría y la práctica literaria de Vargas Llosa. En vez de lucha de clases, Bloom habla de una «lucha de textos» de la que emana el valor literario. Debate que se produce entre los propios textos, en el lector, en el lenguaje, en las discusiones dentro de la sociedad. Pero también, y no con menos trascendencia, en las aulas.

El autor de *Historia de Mayta*, estudiante de Letras en la Universidad de San Marcos de Lima, luego alumno de doctorado en Madrid, en donde se gradúa en 1971 con una tesis sobre Gabriel García Márquez, fue profesor de Literatura Hispanoamericana en el Queen Mary College de Londres y luego titular, desde 1978, de la cátedra Simón Bolívar en Cambridge, sigue ejerciendo la enseñanza de la literatura, pero es a la vez un activista de la lectura. Cierra, así, su libro de ensayos ya citado por mí *La verdad de las mentiras* afirmando que se trata de «uno de los más enriquecedores quehaceres del espíritu, una actividad irremplazable para la formación del ciudadano en una sociedad moderna y democrática, de individuos libres» (Vargas Llosa, 1990b. Cito por la edición de 2002: 385). Para ello, no duda en proponer la imperiosa necesidad de que

la lectura literaria sea inculcada en el seno de las familias y constituya una disciplina básica en todos los programas de educación.

Habían pasado ya ocho años desde la publicación de *La verdad de las mentiras* (y cuarenta y ocho desde *La ciudad y los perros*, premio Biblioteca Breve) cuando su autor, a punto de ser investido como Nobel de Literatura, se dirigía el 7 de diciembre de 2010 a la Academia Sueca, y sus palabras finales iban dirigidas a reiterar una vez más sus convicciones más profundas como ciudadano del mundo, como escritor en español y como lector voraz: «... hay que repetirlo sin tregua hasta convencer de ello a las nuevas generaciones: la ficción es más que un entretenimiento, más que un ejercicio intelectual que aguza la sensibilidad y despierta el espíritu crítico. Es una necesidad imprescindible para que la civilización siga existiendo, renovándose y conservando en nosotros lo mejor de lo humano. Para que no retrocedamos a la barbarie de la incomunicación y la vida no se reduzca al pragmatismo de los especialistas que ven las cosas en profundidad pero ignoran lo que las rodea, precede y continúa. Para que no pasemos de servirnos de las máquinas que inventamos a ser sus sirvientes y esclavos. Y porque un mundo sin literatura sería un mundo sin deseos ni ideales ni descatos, un mundo de autómatas privados de lo que hace que el ser humano sea de veras humano: la capacidad de salir de sí mismo y mudarse en otro, en otros, modelados con la arcilla de nuestros sueños» (Vargas Llosa, 2010b: 37).

En todo caso, el éxito individual de Mario Vargas Llosa no se puede desligar, en modo alguno, del que a partir de los sesenta compartirán otros novelistas hispanoamericanos cuya obra renovadora había comenzado ya veinte años antes (el propio Vargas Llosa sitúa en torno a 1940 la frontera entre la vieja y la nueva narrativa de Hispanoamérica)

y en 1982 tuvo su primera consagración con el Nobel de Gabriel García Márquez.

Siendo, como de hecho es, un escritor profundamente original, que sorprende incluso por la variedad en planteamientos y soluciones de cada una de sus primeras obras, Vargas Llosa enlaza con la tradición de la novelística latinoamericana —sobre todo en títulos como *La casa verde*—, se mantiene fiel, por otra parte, a la problemática y ambientación de su continente pese a vivir alternativamente a ambos lados del Atlántico, pero al mismo tiempo que gratifica a sus lectores europeos con un torrente de narratividad hasta cierto punto inusitada para ellos, se acomoda con justeza a una nueva sensibilidad epocal, por encima ya de concretos enclaves geográficos, respondiendo a los nuevos «horizontes de expectativa» originados por una cultura —posmoderna o como prefiera llamársele para significar su pertenencia a un fin de ciclo— en la que el receptor de ficciones literarias emerge de un universo de signos de muy variada índole.

José Miguel Oviedo, corresponsable del título final de la novela que ahora se reedita⁹, en su imprescindible y madrugador estudio sobre la personalidad literaria y la obra creadora de Mario Vargas Llosa (Oviedo, 1970) concluía que la síntesis de los rasgos fundamentales que las caracterizan está en tres grandes planos armonizables entre sí: el plano de lo real, el humano-trascendental y el del lenguaje. Según el crítico, las raíces de la novelística de Vargas Llosa se encuentran, inexorablemente, en la realidad; desde ella se produce siempre un salto hacia una problemática trascendente, de significado profundo, ya mítico, ya moral, lo que le permite al escritor desarrollar lo costumbrista americano en términos de universalidad; y, en todo caso, tanto lo uno como lo otro se fía a la resolución de un

mismo problema, el de la pertinencia expresiva, la búsqueda y el hallazgo de un lenguaje narrativo ajustado con precisión al ambicioso objetivo propuesto. La literatura, para Mario Vargas Llosa, no es sino «una reconstitución de la realidad a través de otra realidad puramente verbal».

Resulta difícil discutir el acierto de este dictamen. Asumiéndolo, tan solo añadiríamos como característica última de Mario Vargas Llosa una ingente capacidad simbiótica que le permite, por una parte, fundir realidad y fantasía, elevarse sin solución de continuidad del documento (y la experiencia biográfica) al plano de la trascendencia y el mito, pero además asimilar en logradas unidades artísticas diferentes lenguajes narrativos, o, lo que es lo mismo, reunir con originalidad personal tradiciones literarias muy diversas. Virtudes que alientan ya, todas sin excepción, en aquella primera novela titulada *La ciudad y los perros*.

Sin embargo, este sustantivo sustrato no contamina de esteticismo intelectualista su trayectoria narrativa, que viene a ser, así, la punta exenta de un iceberg de muy sólida base. El lenguaje novelesco de Vargas Llosa es notoriamente ágil, desenvuelto, casi diríamos popular en el sentido más positivo del término, pues nunca sucumbe ante las incitaciones de la facilidad roma, sino que atrae a la inmensa mayoría de los lectores a un pacto exigente pero asumible y rentable a la vez. Un lenguaje que, asimilando tradiciones tan conspicuas como la del romance de caballerías medieval, el mejor realismo decimonónico y algunos de los intentos de renovación del mismo producidos en el primer tercio del pasado siglo, aprovecha parte de las inmensas potencialidades narrativas del arte más característico de la cultura popular contemporánea, el cine¹⁰, cuando no de formas de expresión inferiores, como el

folletín radiofónico (en *La tía Julia y el escribidor*) o los tebeos (*comic strip*), si nos remontamos a *Los cachorros*.

Vargas Llosa consideraba, así, en 1969 al valenciano Joanot Martorell, uno de los dos autores de la novela catalana *Tirant lo Blanc*, «el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios [...] que pretenden crear en sus novelas una “realidad total”»¹¹ (Vargas Llosa, 1969a), en cuya este-la menciona expresamente a otros dos de los novelistas que más le han influido, Gustave Flaubert y William Faulkner, y en la que, sin que él lo diga, cabe insertar su propia obra y la de Gabriel García Márquez, por él estudiada.

Precisamente en su libro sobre el autor de *Cien años de soledad* (1971), a quien emparenta con el *Amadís* y con el creador del mítico condado sureño de Yoknapatawpha, es donde Vargas Llosa resume, en un certero párrafo, la naturaleza de su oficio: «Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este 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» (Vargas Llosa, 1971a: 85).

Lo que Vargas Llosa está propugnando, y él mismo practica en su novelística, es un realismo total, integrador y sincrético, en el que junto a lo «real objetivo» tiene cabida «lo real imaginario en una indivisible totalidad en la que conviven, sin discriminación y sin fronteras, hombres de carne y hueso y seres de la fantasía y del sueño, personajes históricos y criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible» (*ibid.*: 177). Salta a la vista la

identidad de tales supuestos y los del «realismo mágico o maravilloso» característico de la nueva novela hispanoamericana, así como su conexión con el romance de caballerías, que dejó de cultivarse en la literatura española después del *Quijote* por un sistemático sometimiento de lo real imaginario a lo real objetivo.

Pero de lo que no cabe tampoco dudar es del fundamento realista de la teoría y práctica literarias de Mario Vargas Llosa, que se sitúa en las antípodas, pues, de la pura fantasía, más o menos desbordada. De ahí su adhesión a una de las cimas del realismo decimonónico, *Madame Bovary*, a la que dedicó en 1975 un apasionado y clarividente ensayo.

De nuevo nos encontramos aquí, como no cabía por menos que esperar, con indicaciones que refiriéndose en primera instancia a Flaubert —novelista poderoso y reflexivo cuyo realismo no está reñido con el predominio de lo que él llamaba «l'oeuvre en soi»— están a la vez explicándonos a Mario Vargas Llosa. El método de Flaubert se le figura así el «saqueo consciente de la realidad real para la edificación de la realidad ficticia» (Vargas Llosa, 1975: 88), transfigurada por la forma y por el estilo. Y en él valora también esa capacidad sincrética que permite combinar, en una empresa artísticamente exigente, «la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo» (*ibid.*: 20), esto es, materiales —de invariable repercusión en los lectores— de los que el Romanticismo abusó sin haber sido en modo alguno su descubridor, pues en ellos radica desde siempre el fundamento de todo efecto catártico, que Vargas Llosa sigue considerando esencial para el fenómeno literario.

Con el autor de *Madame Bovary*, de quien exhuma aquella cita en la que Flaubert revela su viejo sueño «d'écrire

un roman de chevalerie», comparte también su alta valoración del papel de la anécdota en el proceso creativo novelístico, lo que le hace participar de aquella «pasión narrativa», del «placer de contar», que Vargas Llosa tanto admiraba en Martorell, y los lectores de todas sus novelas, desde *La ciudad y los perros* a *Travesuras de la niña mala*, tanto le agradecen. Finalmente, de la conocida —y polémica— afirmación «Madame Bovary c'est moi» el escritor peruano hace derivar la ley de que «el novelista solo inventa historias a partir de su historia personal» (*ibid.*: 102).

Ello equivale a la admisión de la hipótesis autobiográfica para el entendimiento cabal de su obra, siempre en la clave de ese realismo creado, transfigurado, del que hemos tratado ya. Hechas estas salvedades, nada nos impide aceptar las propias revelaciones de Vargas Llosa que vinculan determinados aspectos de su novelística con su trayectoria vital.

Tal sucede con Piura, la ciudad de su despertar adolescente, a la que se traslada en 1945, tras su nacimiento en Arequipa y su posterior estancia de ocho años en la boliviana Cochabamba, donde su abuelo ejercía como cónsul del Perú. Allí, en Piura, descubre aún niño un enclave misterioso e inquietante, un burdel alojado en una cabaña pintada de verde, en las afueras, solitaria en medio del arenal, que frecuentará seis años después cuando regrese a la ciudad, nutriendo el germen de lo que va a ser su segunda novela, *La casa verde*, asimismo enriquecida por la experiencia de un viaje, en 1958, a la selva amazónica, del que publicó una crónica en la revista *Cultura Peruana*. En el interregno de sus dos residencias en Piura, coincidiendo con la reconciliación de sus padres, Vargas Llosa se había trasladado a Lima, donde tras finalizar sus estu-

dios secundarios y un fallido intento de ingreso en la Escuela Naval, se incorporó por dos años al colegio paramilitar Leoncio Prado, el escenario de *La ciudad y los perros*, uno de cuyos personajes, Alberto, el Poeta, sobrevive en aquel ámbito hostil gracias a la literatura, como lo hizo el propio escritor.

La presencia de Flaubert en la poética narrativa de Mario Vargas Llosa no es contradictoria con el evidente influjo ejercido sobre ella por la estética y la técnica cinematográfica, tal como se percibe ya bien a las claras en *La ciudad y los perros*. Es de sobra conocido que tanto Eisenstein como Griffith, los dos padres de la modernidad en el séptimo arte, nunca negaron sus deudas para con grandes figuras del realismo como Dickens o el propio Flaubert. La clave del cinematografismo de nuestro autor está precisamente en lo que hizo de aquella diversión de barraca de feria inventada por los hermanos Lumière un nuevo arte: el montaje. Frente a la rígida articulación de las unidades narrativas del sistema realista decimonónico, Vargas Llosa dispone con suma labilidad sintáctica todos los elementos de su discurso. Así lo había hecho ya, de forma muy destacada, William Faulkner, al que el novelista peruano comenzó a leer en español a principios de los cincuenta, para hacerlo diez años después reiterada y sistemáticamente en inglés. Pero en cuanto a influencia reconocida como tal, ocurre que Faulkner opera en el peruano en un sentido contrario al que él mismo, en su ensayo sobre García Márquez, descubre en la relación entre los creadores de Yoknapatawpha y Macondo: más en la técnica que en el diseño de un mundo o en la temática.

En suma, si algo caracteriza a la novelística de Mario Vargas Llosa es esa labilidad estructural proporcionada por un eficaz montaje. Ello permite taracear cortes espaciales

y temporales con suma eficacia, alternar diferentes registros, perspectivas y voces, lo que redundará en el máximo aprovechamiento de los recursos de la tensión narrativa para captar al lector desde la primera línea y no dejarlo ya. Todas estas virtudes brillan ya con plenitud en *La ciudad y los perros*, novela cuya ambientación colegial, sugeridora de un marco de *bildungsroman* que se trasciende hacia lo colectivo, proviene de la propia experiencia del autor en el Leoncio Prado, y asomaba ya en algunos de los relatos del volumen *Los jefes*¹².

Se trata, más que de una novela de aprendizaje, de una novela moral, en la que la crítica de unos comportamientos individuales —y de lo que Vargas Llosa ha calificado en su libro sobre Flaubert como «la más odiosa de las instituciones»— se proyecta implícitamente a toda una sociedad, la peruana, de la que los cadetes leonciopradinos, de muy variada procedencia geográfica y familiar, configuran un microcosmos. El tema y esa intencionalidad de denuncia aparecen, con todo, perfectamente integrados en un discurso ágil y complejo a la vez. Su lograda configuración formal, sobre todo por la variedad de perspectivas temporales y voces modalizadoras, desarrolla con pertinencia suma una anécdota hábilmente trabada y provista de un punto interno de intriga que solo se desata en el epílogo, en el que sorprendentemente descubrimos el verdadero papel que le corresponde en la historia al personaje de Jaguar. Es cuando los lectores de *La ciudad y los perros* descubrimos el «centro» de la novela tal y como nos lo definía Orhan Pamuk.

La novelística de Mario Vargas Llosa, esa veintena de títulos que van de *Los jefes* a *El sueño del celta*, representa todo un ejemplo de armoniosa alianza entre la riqueza de las historias contadas y la suntuosidad del discurso en el

que se cuentan. Con él no tiene sentido la contradicción que Umberto Eco estableció, allá por los años de *La ciudad y los perros*, entre cultura popular y cultura de elite. Entre nuestros contemporáneos, nadie mejor que el premio nobel de 2010 ha sido capaz de seducir amablemente a una gran masa de lectores contándoles historias llenas de sentido con una prosa tan bella como eficaz. Y con un dominio de las estrategias narrativas que la evolución de la literatura del siglo XX instrumentó para superar la manera de hacer novela en el siglo anterior.



NOTAS

- ¹ *El Premio Nobel de Literatura, candidaturas y dictámenes 1901-1950*.
- ² Espmark, Kjell, *El Premio Nobel de Literatura. Cien años con la misión*, Barcelona, Nórdica Libros, 2008. Edición original: *Litteraturpriset. Hundra år med Nobels uppdrag*, Norstedts, 2001.
- ³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Alfaguara, 2004, pp. 490-491.
- ⁴ Orhan Pamuk, *El novelista ingenuo y el sentimental*, Barcelona, Mondadori, 2011, p. 127.
- ⁵ *Ibid.*, p. 134.
- ⁶ Cito por la traducción española de Damián Alou: Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 17.
- ⁷ Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1980.
- ⁸ Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- ⁹ El autor había manejado dos: *La morada del héroe* y *Los impostores*. Su amigo de siempre José Miguel Oviedo le sugirió *La ciudad y la niebla* primero, y luego la variante que finalmente triunfará. Como eco del primer título mencionado, la versión inglesa de la novela será presentada como *The Time of the Hero*.
- ¹⁰ Existe una versión cinematográfica de *La ciudad y los perros*, realizada en 1985 por Francisco J. Lombardi, con guion de José Watanabe y el propio Vargas Llosa. Un año más tarde el chileno Sebastián Alarcón produjo en la Unión Soviética *Jaguar*, asimismo inspirada en la novela.
- ¹¹ En su artículo de Vargas Llosa [1969a], enseguida reproducido como prólogo a la edición en Alianza Editorial (Madrid, 1969) de la novela de caballerías de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba.
- ¹² A modo de reportaje, Sergio Vilela Galván ha escudriñado —y no precisamente a espaldas del autor— acerca de las posibles fuentes autobiográficas de la novela (Vilela, 2003 y 2011).