

Jorge Valenzuela

Principios comprometidos. Mario Vargas Llosa entre la literatura y la política

Lima, Cuerpo de la Metáfora, 2013

Martha Barriga Tello

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

En 2013 la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y la Cátedra Vargas Llosa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos auspiciaron la publicación de *Principios comprometidos. Mario Vargas Llosa entre la literatura y la política*, del narrador y crítico literario Jorge Valenzuela Garcés. Una fina lectura permite a Valenzuela analizar algunos aspectos relacionados con las formas de intervención del escritor comprometido y las funciones que la memoria, el discurso, el reportaje y el ensayo cumplen en la obra de Mario Vargas Llosa.

Tenemos en el libro, en primer término, una aproximación a las reflexiones vargasllosianas sobre el proyecto de la «novela total» en *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; luego el análisis del discurso «La literatura es fuego», que, con ocasión de aceptar el Premio Rómulo Gallegos, el Premio Nobel ofreció en Caracas, Venezuela, en 1967; más adelante, un artículo sobre *El diario de Irak*, reportaje en el que Vargas Llosa justificó la pertinencia de la intervención norteamericana en Irak en 2003; y, finalmente, una aproximación a sus memorias a través de *El pez en el agua* (1993), que sirvió al autor para ofrecer una visión retrospectiva de su vida en el espejo de la derrota política luego de su participación en las elecciones a la Presidencia de la República en 1990.

Valenzuela recoge cuatro artículos suyos sobre los aspectos mencionados, cuyas publicaciones corresponden a los siguientes años: el primero a 2010, el segundo a 2004 y los dos últimos a 2012. Es significativa esta selección de textos, pues se refieren a distintos momentos de la vida intelectual de Vargas Llosa, momentos que le permiten a Valenzuela realizar un análisis del proceso general dentro del cual el autor cambia de posiciones ideológicas sin renunciar a la condición de escritor comprometido.

Los artículos que Valenzuela compila guardan coherencia con el objetivo preciso de su indagación: comprender la obra de Mario Vargas Llosa en diferentes contextos de enunciación política. Inicialmente, Valenzuela trabaja el contexto del escritor vinculado a la Revolución cubana, respetuoso

de los postulados de la izquierda latinoamericana. En efecto, en «Escritores comprometidos, campo intelectual y “novela total”. Mario Vargas Llosa, lector de *Cien años de soledad*», Valenzuela trabaja sobre el concepto de «novela total» a partir de la definición de las características de la «nueva novela» conocida como la «novela del boom» —que fue debatida por la crítica y los creadores entre 1960 y 1971, como un suceso exclusivamente latinoamericano— y sus implicancias. Entonces cobraría importancia la concepción del «escritor comprometido», en consonancia con lo que sostuviera Vargas Llosa durante esos años, cuando mantenía una filiación convencida y militante en defensa de Cuba, contexto sociopolítico propicio para el cambio social, no solamente por el éxito de la revolución, sino por la convulsa situación del continente. Valenzuela nos permite observar el proceso por el cual el escritor intelectual de izquierda fue configurando su presencia literaria, moviéndose con fluidez y soltura en un lado y otro de la dicotomía ideológica de su época, mientras reivindicaba su independencia creativa, a partir de una clara definición de los principios que consideraba importantes en el proceso de su propia creación literaria. *Cien años de soledad* representó para Vargas Llosa la consolidación de la «novela total» en cuanto a la posibilidad de revelar la «verdad» social de modo integral, en el sentido que Paul Baran (1961)¹ le asignaba al concepto. Esto significaba que la novela posibilitaba una visión integral de la problemática de los países latinoamericanos (33), condición indispensable para la toma de conciencia frente a la necesidad del cambio.

Factores concomitantes e interactuantes validaban la existencia de la literatura, una suerte de retroalimentación que le permitía al sujeto creador reconocerse y ser reconocido y, como consecuencia, «legitimarse» dentro de los campos literario y político de la época. Valenzuela afirma: «Nos referimos a la competencia por la legitimidad literaria que, en el caso de los escritores, depende necesariamente del juicio de la crítica y de los lectores. Es la lógica de la legitimidad la que anima y justifica la existencia del campo literario y la que estrecha las relaciones de los escritores y sus proyectos con la sociedad a través de la demanda social de los consumidores de literatura» (13).

El campo literario —la crítica que conducía la opinión y los lectores— los legitimaba y, a partir de allí, los convertía en voceros comprometidos. Citemos: «De hecho [...] los escritores de la época solo ganan legitimidad [...] gracias a su estrecha relación con la izquierda política» (20), señala Valenzuela. Mario Vargas Llosa advertía entonces que considerar la novela

1 Baran, Paul (1961). *Reflexiones sobre la revolución cubana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

como receptáculo de conflictos expuestos para su comprensión y resolución en aras de fortalecer el «único e irrenunciable destino» de una identidad latinoamericana orientada, finalmente, a consolidar el ideal de la «república literaria» continental (18), era una exigencia que debía cumplir todo acto creativo. Su percepción, como la de los escritores del *boom*, debió sustentarse en lo que la crítica había asumido políticamente.

Para Vargas Llosa la nueva novela latinoamericana debía seguir la técnica de la visión retrospectiva y de activación de la memoria con quiebres temporales y espaciales, que llevaron al lector hacia la representación de la realidad «total» que ofrecía la narración, confrontándolo con la que lo circundaba. Con este propósito, la novela debía ofrecer una visión abarcadora, integral, recurriendo a distintas focalizaciones, aunque finalmente lo que debía percibirse era un conjunto espacio temporal creado y manejado por el creador en los distintos escenarios, procedimiento calificado como *deicidio* por el autor de *La ciudad y los perros*.

Carlos Fuentes también conceptualizaba, en este sentido, a la novela como totalizadora y totalizante en tanto abordaba temas y exploraba el lenguaje orientándose a las preocupaciones americanas, extendiéndolas a lo universal². Esta era la posición única del escritor como poderoso intérprete de la realidad, cuya influencia, en el sentido inobjetable de sus propuestas políticas, lo convertía en ese guía que necesitaba ese «lector atento» a los intereses continentales. Perversamente, su condición de escritores comprometidos los convenció de su rol mesiánico, con un falso sentido de poder que obstaculizó el desarrollo pleno de algunos de ellos e, incluso, el desarrollo de parte de la producción de los más representativos por la estrecha relación literatura/política, a partir de la cual la crítica llegó a validar una obra mediocre pero de «correcta» orientación ideológica. De acuerdo con esto, se despojó al escritor de su condición artístico-creadora, porque la relación intelectual/artista se quebró, descalificándolo si no participaba militantemente en la problemática de su tiempo.

Cien años de soledad era, pues, para Vargas Llosa en 1971 la novela paradigmática latinoamericana, tanto a nivel del ejercicio narrativo como en el aspecto ideológico. Era una novela que respondía a las demandas de la aproximación hegeliano-marxista a la realidad y que por ello cumplía con esa aspiración a la representación de la ansiada totalidad.

El segundo estudio del libro, titulado «El héroe intelectual. La figura del poeta mártir en “La literatura es fuego” de Mario Vargas Llosa», parte

2 Fuentes, Carlos (1972). *La nueva novela hispanoamericana*. México D. F.: Cuadernos de Joaquín Moritz.

de la idea de que el discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos fue escrito bajo la misma concepción del escritor comprometido que alentó sus aproximaciones a la obra de García Márquez, solo que en el discurso de Caracas Vargas Llosa defiende la condición no alienable del escritor y llega al punto de sacralizarlo. Vargas Llosa, entonces, como escritor, crítico y conciencia política de cualquier acontecimiento que hiriera su sensibilidad y principios, utiliza la figura del poeta Carlos Oquendo para postular la imagen de un creador de vanguardia como el antecedente preclaro de lo que en la década de 1960 será el «escritor–intelectual de izquierda», antiimperialista, antiburgués radical y combativo.

En 1967 Vargas Llosa recibe el Premio Rómulo Gallegos en Caracas, en el marco de un régimen al que debería haber combatido. Valenzuela señala que su discurso de aceptación, «La literatura es fuego», tuvo dos intenciones. Distinguir la categoría de «intelectual rebelde e insurrecto» y la de «creador de ficciones», buscando conciliar el discurso político y el estético. Bien podía advertirse el conflicto que para Oquendo de Amat suponía sujetarse a objetivos políticos precisos y ser fiel a su vocación, que se nutría de la tradición nacional tanto como de la universal (50). Por ello, para Vargas Llosa, Oquendo de Amat es el personaje especular, el modelo del porvenir anhelado que le permite denunciar la indiferencia y la ignorancia latinoamericanas y elevar al creador a la altura de héroe inmolado por sus irreductibles convicciones sin apartarse de su postura de izquierda. Oquendo, así, representaría la «perfecta armonía entre las concepciones políticas y el ejercicio libérrimo y honesto de la literatura» (51), señala Valenzuela. Pero, igualmente, el discurso es una defensa moral frente a quienes le reprochan haber aceptado el premio de un gobierno dictatorial como el de Leoni, que perseguía a los revolucionarios del entonces.

En este punto de la lectura se advierte que Jorge Valenzuela analiza el discurso de Caracas a partir de la profunda vocación autobiográfica que lo anima. El discurso tiene un objetivo implícito que involucra a Vargas Llosa de manera absoluta como creador de ficciones y de intelectual comprometido con la causa del socialismo. Él es el referente al que el lector debe remitirse ante cada una de sus afirmaciones; él la figura que emerge entre líneas y que emana del discurso; él, el que «observa al héroe en el espejo» (Bajtín 1988: 73)³.

A través del análisis del discurso «La literatura es fuego», es posible, pues, advertir que Vargas Llosa no establece distancia entre él y su héroe. Por ello,

³ Bajtín, Mijail (1988). *Problema de la poética de Dostoievski*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Valenzuela percibe acertadamente que en el discurso sobre Oquendo, el poeta puneño «representaba, precisamente, esa imagen inalcanzable en la que Vargas Llosa quería verse reflejado» (61). Mario Vargas Llosa sigue puntualmente el programa reivindicativo de la época, solo que ahora él es el objetivo, hecho que no debe reprochársele, porque, a pesar del tiempo transcurrido, Latinoamérica, con su vocación tercermundista, no ha cambiado en su reconocimiento a sus artistas. En el Perú, donde le hubiera sido particularmente grato ocupar la posición a la que aspiraba, la indiferencia y descuido oficiales son proverbiales, al punto que, aún hoy, se celebra a los mismos creadores, mientras se espera que desde el exterior alguna entidad «valide» a un nuevo escritor.

El siguiente artículo se titula «*El diario de Irak* de Mario Vargas Llosa o los avatares de la razón». El estudio le permite a Valenzuela seguir explorando los límites y las contradicciones a los que conduce la trayectoria del «escritor comprometido» y sus «dinámicas de intervención pública a propósito de un hecho como la intervención norteamericana a Irak». Valenzuela considera que Vargas Llosa sigue las pautas que durante los años sesenta terminaron definiendo el *ethos* político de los escritores. Finalizado el análisis, Valenzuela comprueba que viajar a Irak, y presumiblemente confrontar fuentes testimoniales y tener «experiencias directas», constituyeron argumentos falaces frente a una posición que ya se había tomado de antemano, visible en la petición de principios con que se abre el libro. Jorge Valenzuela reconoce el gesto, simplemente formal, del escritor de haber sometido a prueba su opinión, pero demuestra que la ética del compromiso y no la ética de la responsabilidad es la que sigue gobernando la *performance* del escritor peruano.

Este artículo tal vez nos ayude a repensarse el papel que la sociedad otorga al creador y el que este asume, conflictivamente, desde su particular ética. El escritor es un artista fundamentalmente y su respuesta ante acontecimientos que lo afectan es tan espontánea como personal. Cuando este asume una posición política, «la ceguera producida por la pasión» (79), citando el ejemplo de Platón, se hace presente con toda su violencia. El problema radica en que el escritor busca su legitimación y recurre a desesperados e irresponsables recursos para obtenerla (86 y ss.), y la crítica, investida por él mismo con un poder sobredimensionado, siente el derecho de establecer los parámetros bajo los que le puede ejercer su influencia, incluso trascendiendo la obra literaria en sí e involucrando discursos paralelos de diversa intención. Por otra parte, ¿es verdad que el escritor, efectivamente, forma opinión en la colectividad? ¿Es el artista creador la conciencia de su tiempo? La experiencia histórica demuestra que no hay razón válida para depositar en él esta responsabilidad ni para

aceptar que se la arrogue. Solo el modelo de escritor comprometido al que responde Vargas Llosa, y que Valenzuela diagnóstica en su etapa de descomposición, puede explicar esta situación.

En el último artículo de Valenzuela, «Legitimación política y memoria en *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa», nuevamente, aparece la confrontación entre el individuo de vida azarosa y la imagen que busca construir reforzando su condición de creador. En su conjunto, el texto se refiere a la presencia, en la vida de Vargas Llosa, de un vínculo permanente, el que establece con la familia materna, y la ruptura con el país que no supo valorar su propuesta política liberal. En el primer caso el personaje construye la imagen de la familia materna como modelo de nación; en el segundo, abandona su nacionalidad siguiendo una vocación de apátrida angustiado, admitida por el escritor a partir de la derrota en las elecciones a la Presidencia en 1990⁴.

Ambos son gestos de redención, de autorreivindicación y de trascendencia para aquellos hacia los que se dirige. En realidad, son respuestas a dos hechos traumáticos. Como narrador que admite el carácter ficcional de su escrito, Vargas Llosa aplica sobre sus recuerdos de niñez un pensamiento adulto derivado del conocimiento posterior de su evolución como sujeto.

El hecho traumático de la derrota compromete su rol social-político y su autoestima. Por el carácter acríptico de su concepción, su yo se mitifica al punto de lograr su desdoblamiento, pretendiendo ser otro.

Un recurso interesante que refuerza su exculpación son los silencios, la omisión de información que se intuye y que puede ser interpretada por los afectados a partir de lo que conocen. La aparente «objetividad, transparencia y desnudez» se lleva al grado de lo inverosímil.

Por otro lado, Valenzuela analiza «los procedimientos de legitimación política» (95) en la obra y, nuevamente, encontramos la indeterminación que la producción de Vargas Llosa opera en sus lectores. Valenzuela, siguiendo a Philippe Lejeune (*El pacto autobiográfico*), hace un concienzudo análisis del texto identificándolo como «memorias», en tanto determina que el discurso dominante en el texto está asociado a un proceso autorreflexivo de aceptación de sí mismo a partir del reconocimiento de la influencia que los otros tuvieron sobre él y al hecho de que es impertinente, dado el carácter subjetivo de lo narrado, someter las memorias a verificación alguna, lo contrario de lo que sucede con la autobiografía. Por su carácter, las memorias se orientan a construir el pasado en el recuerdo

4 Vargas Llosa, Mario (1993). *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, pp. 46-47.

social, a insertar explicaciones y justificar acciones para seducir al lector en beneficio del autor–narrador y, como consecuencia, brindarse a sí mismo una explicación consoladora.

En el caso de *El pez en el agua*, Valenzuela identifica la estructura narrativa de novela que conduce el relato, el paralelismo en las acciones y las circunstancias, la distancia entre el yo y los otros, responsables de sus presuntos errores. El conjunto de recuerdos constituyen una reconstrucción de parte de una vida desde la interpretación personal del sujeto emisor sobre los hechos que, en su momento y por sus características, formaron parte de un momento de su vida. Lo que el texto transmite es el imaginario del sujeto empírico sobre sí mismo, a través del sujeto de la enunciación. El conflicto que Valenzuela advierte es que los «otros», es decir, aquellos que acompañaron al personaje en sus avatares, están vivos y podrían rectificar su percepción. Pero *El pez en el agua* no puede tomarse como documental, y cualquier aclaración estaría fuera de lugar, salvo que se cayera en la trampa.

Valenzuela califica al libro de «gran confesión y como portador de un gran deseo de autolegitimación», que considera da coherencia al libro como eje conductor del análisis. Un párrafo ilustrativo en *El pez en el agua* comprobaría esta afirmación: «He visto a otros amigos de juventud, que parecían llamados a ser los príncipes de nuestra república de las letras, irse inhibiendo y marchitando, por esta falta de convicción, ese pesimismo prematuro y esencial que es la enfermedad por excelencia en el Perú, de los mejores, una curiosa manera se diría que tienen los que más valen de defenderse de la mediocridad, las imposturas y las frustraciones que ofrece la vida intelectual y artística en un medio tan pobre» (148).

Mario Vargas Llosa, como personaje representado de sus propias memorias, instrumentaliza negativa o positivamente a su entorno y a sus personajes, según sus intereses, para distinguirse, para crearse una imagen aceptable para sí, para construirse positiva y éticamente en la mente del receptor. Las palabras no son gratuitas.

Aunque las convenciones genéricas deben tomarse como referencias, es ineludible la participación ficcional del autor en cada uno de los textos analizados por Valenzuela, inseparable de su mundo subjetivo. Su visión personal es la que se traduce en cada uno de los textos, pero todo intento de manifestar el «pensamiento vivo» es ficcional, pues requiere la organización y selección de la información.

Walter Benjamin señalaba que la memoria de un hecho lejano temporalmente es el pasado actualizado, el «tiempo–ahora». «Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro»

(1973: 180⁵; por lo tanto, está fijado, mediatizado, por una fuerte emoción y exclusivamente como experiencia individual, inevitablemente subjetiva. No se recuerda el pasado tal como sucedió, sino tal como lo percibimos; por lo tanto, no es verificable, especialmente cuando forma parte de un constructo literario. Ese es el caso de *El pez en el agua*, según Valenzuela.

A partir de la introducción sobre la novela total y el papel de los escritores intelectuales comprometidos en su difícil tarea de conciliación y coherencia, Jorge Valenzuela recorre de manera efectiva un corpus consistente en la trayectoria de Mario Vargas Llosa como escritor vinculado a los hechos políticos contemporáneos y a las variables coyunturales que pudieron condicionar su expresión. Su análisis permite acercarnos a comprender varios aspectos de la obra del escritor en un lapso significativo de su quehacer intelectual, y es una relevante aproximación crítica para entender un fenómeno de importante trascendencia en Latinoamérica, como es el papel de los intelectuales en los procesos de modernización contemporánea.

5 Benjamin, Walter (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones.