MARIO VARGAS LLOSA, LA CREACIÓN Y LA CRÍTICA

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA
Universidad de Málaga

En una escena sorprendente, final y principio de una fábula, el periodista miope y el Barón de Cañabrava se encuentran y dialogan sobre los sucesos extraordinarios que han acontecido en el sertón brasileño de Canudos, antigua propiedad y feudo del Barón, ahora destruido por la lucha armada y por el fuego arrasador, que dejó escombros y cenizas, y sepultó en el olvido las razones de aquella insurrección fatídica de «fanatismos encontrados». Alborea ya el siglo XX y la República sustituye al Imperio en el moderno Brasil.

Volviendo a la mencionada escena, sorprendemos el diálogo entre el periodista y el Barón: el miope le expresa al Barón que quiere ayudar a su amigo, el Enano del circo ambulante, al que conoció en Canudos, cuyo oficio era recorrer las aldeas recitando romances. Ante una explicación somera de los hechos, el miope increpa a su interlocutor:

Me salvó la vida. ¿Quiere saber cómo? Hablando de Carlo Magno, de los Doce Pares de Francia, de la Reina Magalona. Cantando la Terrible y Ejemplar Historia de Roberto el Diablo. [...] El Barón recordó al Profesor Thales de Acevedo, un académico amigo, que lo visitó en Calumbí, años atrás: se quedaba horas fascinado oyendo a los troveros de las ferias, se hacía dictar las letras que oía cantar y contar y aseguraba que eran romances medievales traídos por los primeros portugueses y conservados por la tradición sertanera¹.

Cuando el Enano relata sus historias y cuenta las leyendas a los sertaneros para distraerlos, en medio del combate se produce un hecho singular: «El Enano proseguía enumerando las aventuras, desventuras y galanterías

de Oliveros y Fierabrás». El periodista miope refugiado en ese lugar piensa: «Esos bultos, que él no conseguía saber si eran hombres o mujeres, permanecían quietos y era evidente que el relato los mantenía absortos, fuera del tiempo y de Canudos. ¿Cómo era posible que aquí, en el fin del mundo, estuviera oyendo, recitado por un enano que sin duda no sabía leer, un romance de los Caballeros de la Mesa Redonda llegado a estos lugares haría siglos, en las alforjas de algún navegante o de algún bachiller de Coimbra². No cabe duda del influjo de las aventuras caballerescas y del propio Cervantes en estos pasajes de la novela de Mario Vargas Llosa, pues en el *Quijote* son evocadas también las mismas hazañas recordadas por el hidalgo manchego cuando caminaba en pos de sus aventuras y explicaba a su escudero Sancho los prodigios de los paladines que él quería imitar³, pero hay otros significados de interés en este largo diálogo (creo que toda la fábula es justamente lo que se filtra en aquella conversación y luego tomaría forma organizada en la escritura, algo similar a *Conversación en La Catedral*). El Barón oye además otra idea asombrosa, cuando el periodista le comunica que quiere escribir la historia de Canudos para que no se olvide, pues era la única forma de mantenerla en la memoria y, como testigo y escritor, se imponía ese quehacer. Y una tercera conclusión había sacado el miope de la aventura de Canudos. Existía la felicidad junto a Jurema, esta mujer primitiva del sertón, antes protegida del Barón y de su esposa, después casada con Rufino, el guía, y, finalmente, violada por el aventurero europeo, Galileo Gall. Ante el Barón había pronunciado dos palabras in-

Guadalupe Fernández Ariza:

Guadalupe Fernández Ariza es Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Málaga, donde ha desarrollado una notable labor docente e investigadora. Su área investigadora se centra en la Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Destacan los trabajos sobre Fray Servando Teresa de Mier, Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Lainez, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Sus libros más recientes: *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Universidad de Málaga, 2001; *Homo ludens. Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Ayuntamiento de Málaga, 2007; *La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa*, Roma, Bulzoni, 2007; *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Literatura y Arte*, Universidad de Málaga, 2008.

1
Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 332-341.

2
Ibid., p. 350.

3
Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 1980. I, cap. 13.

4
Cf. Mario Varrgas Llosa, *op. cit.*, p. 473.

5
Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 9.

6
Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Madrid, Taurus, 1975, p. 22.

7
Ibid., p. 43.

quietantes, «el amor, el placer», dos palabras que al hacendado le parecieron sacrílegas pronunciadas por un personaje ridículo: «para él esas palabras evocaban el lujo, el refinamiento, la elegancia de una sensibilidad adiestrada por las lecturas, los viajes y la educación», pero serán el acicate para que el Barón sueñe experiencias eróticas y viva la felicidad y el placer⁴.

En el mismo año de la publicación de *La guerra del fin del mundo*, 1981, unos meses antes, Mario Vargas Llosa había publicado y estrenado una obra de teatro, *La señorita de Tacna*, con un Prólogo titulado «Las mentiras verdaderas», donde el autor anticipa el tema de su pieza: «Aunque, en un sentido, se puede decir que *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias»⁵. *La señorita de Tacna* ilustra «el curioso proceso que es el nacimiento de una ficción». Es decir, cómo la realidad se transforma con el «elemento añadido», con la confabulación de la imaginación y la memoria.

Tanto en la novela, como en la composición dramática, hay una reflexión, una representación y una fabulación donde se cumple esa teoría, de vital importancia en la larga y compleja novela sobre Canudos y en la breve pieza teatral. Y eso representa un cambio fundamental en la obra del escritor: esta reflexión casi obsesiva sobre la necesidad y la felicidad de la fantasía para escapar del mundo, sobre la magia de las historias, orales o escritas, por su facultad para compensar la vida corriente, trágica o mediocre, por medio de una ilusión nacida y motivada a expensas de los sueños imaginativos de otro, el contador o el escritor, se va imponiendo hasta erigirse en aspecto central de su discurso creativo. Mario Vargas Llosa reivindica sobre todo la función de la literatura y convierte en tema reiterado esa reivindicación. Pero habrá que considerar el influjo de los modelos que inciden en esta aventura literaria.

En 1975 había salido a la luz un precioso libro de Mario Vargas Llosa en el que el escritor mantiene tres diálogos con la protagonista de una novela famosa y alejada en el tiempo, Madame Bovary. El ensayo de Vargas Llosa comienza con un epígrafe, tomado de una carta de Flaubert a Mlle. Leroyer de Chantepier,

de 4 de septiembre de 1858. La cita tomada es la siguiente: «Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle». En el breve fragmento recordado está el núcleo de la idea que Mario Vargas Llosa haría suya más tarde.

Entrando en el poético diálogo del escritor con un personaje ajeno, se destaca la indulgencia del juicio y la fascinación del crítico cuando analiza a este personaje:

Las ambiciones por las que Emma peca y muere son aquellas que la religión y la moral occidentales han combatido más bárbaramente a lo largo de la historia. Emma quiere gozar [...] y quiere, además, rodear su vida de elementos superfluos y gratos, la elegancia, el refinamiento, materializar en objetos el apetito de belleza que han hecho brotar en ella su imaginación, su sensibilidad y sus lecturas⁶.

Emma Bovary se rebela frente a la mediocridad y a las normas de la moral, vive su fantasía, intenta hacerla realidad, pero Vargas Llosa, a su vez, es seducido por los dos polos de la historia, el horror y la belleza: la muerte de Emma Bovary, su agonía, actuará como bálsamo contra la profunda melancolía del escritor. Pero no sólo ese momento de fatalidad, que culmina en el suicidio de Emma y que sirve de catarsis al novelista, son lazos de admiración y entusiasmo por la obra de Flaubert, el tratamiento del erotismo fascina a Mario Vargas Llosa; la sutileza de Flaubert para guardar las normas que impone su época, incluso la pormenorizada delectación en los objetos, ese fetichismo que, como destaca Vargas Llosa, ha sabido utilizar Flaubert para sugerir la sacralidad de los objetos como símbolos del erotismo.

Vargas Llosa destaca, asimismo, el gran logro de Flaubert al crear a su heroína, quien respondería a un tipo de personaje ya logrado en el *Quijote* o en *Hamlet*.

Ella resume en sus personalidad atormentada y su mediocre peripecia, cierta postura vital permanente, capaz de aparecer bajo los ropajes más diversos en distintas épocas y lugares, y que al mismo tiempo que universal y durable, es una de las más privativas postulaciones de lo humano, de la que han resultado todas las hazañas y todos los cataclismos del hombre: la capacidad de fabricar ilusiones y la loca voluntad de realizarlas⁷.

La lectura de Flaubert, con el paso del tiempo, será una semilla que irá germinando para dar sus frutos en obras como *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, posteriormente *El paraíso en la otra esquina* y *Travesuras de la niña mala*. Al analizar las dos primeras encontramos como hilo esencial de la trama a un personaje que no acepta su vida mediocre de asegurador en Lima y, dominado por el *taedium vitae*, se escapa del mundo en sus largas noches de insomnios, donde la imaginación le lleva a territorios placenteros cuyo centro es el erotismo. Los sueños de Rigoberto, su rebeldía y su inconformismo le harán buscar la felicidad en aventuras imaginarias, compartidas con su esposa Lucrecia y con su hijo, el perverso Fonchito. La sensibilidad de Rigoberto aflora ante la lectura de sus cuadernos anotados, donde guarda las citas que le impresionaron de sus autores preferidos, junto a las estampas que le ofrecen las obras de arte en un recorrido que va desde Fra Angelico hasta Fernando de Szyszlo. Además de Gustav Klimt y Egon Schiele, entre otros pintores.

No obstante, hay cuestiones previas que plantear antes de abordar estas obras, que nos conectan con modelos literarios del periodo finisecular y traen con ellas una estética, una filosofía del arte y de la creación literaria. Aún así entendemos que hay que echar una mirada hacia atrás y tocar la tradición más antigua de la literatura amorosa y erótica. La propia inclusión de Fra Angelico en las estampas seleccionadas por Rigoberto ya nos avisa de que el recorrido de Vargas Llosa ha sido largo en el tiempo y en el espacio. Nos vemos obligados a revisar algunos libros interesantes del pasado.

Dos mitos alumbran la modernidad, de forma semejante a como ya lo habían logrado en su momento de esplendor ligados a la temática del amor y del erotismo: estos modelos constantes en su permanencia a través del tiempo son Pigmalión y Narciso. El mito de Pigmalión está recogido en las *Metamorfosis* de Ovidio y llega a su desarrollo ejemplar en *El libro de la Rosa* para ilustrar el tema de la locura de amor. Pigmalión era un escultor que se enamora de una imagen creada con sus manos, la cree animada y viva e incluso celebra un matrimonio con esta figura inerte. De su significado extraemos un sentido alegórico-simbólico, que es el amor por la imagen. El segundo mito nos lleva al episodio del joven Narciso también enamorado de su propia ima-

gen reflejada en el agua-espejo. La pasión por la imagen inerte y artística, en Pigmalión, y refleja, en Narciso, conjuga en el largo poema medieval lujuria e idolatría; ambas pasiones tendrán su castigo en el propio tema de la locura de amor.

Pero lo destacable es la vitalidad de estos mitos, que se instauran en la modernidad con una fuerza poderosa y que son recreados en la literatura y en las artes plásticas, pues estos mitos nos entregan dos artificios de incalculable valor, la imagen artística y el espejo.

Sabemos que la modernidad puso en primer plano la idea de la sublimación del yo, el yo del artista, que era un precepto fundamental de Zarathustra, que llevó consigo el desarrollo de una sensibilidad narcisista, puesta de relieve en ejemplos singulares: *Traté du Narcisse* de André Gide; *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde, sin olvidar el incorregible misterio de los juegos especulares de Poe y de su admirador, Jorge Luis Borges, este amo de tantos y tan diferentes espejos; sus artificios, por excelencia, para la creación literaria.

Pero aún debemos entrar en un aspecto necesario y es el propio diseño de la fantasía, que la tradición poética y filosófica habían explicado asumiendo su complejidad. Para sintetizar este complejo tema diremos que para explicar la génesis del amor, tanto en la lírica trovadoresca como en la poesía del *dolce stil novo* (corrientes que han dejado su huella en la poesía moderna), se produciría, según Agamben, «una imagen interior, es decir, un fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, origen y objeto del enamoramiento; y sólo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantástico mental se consideraba que tenían la capacidad de una auténtica pasión amorosa». El amor sería «la *inmoderata cogitatio*» del fantasma interior; «*ex sola cogitationes...passio illa procedit*». Mi libro, p. 49.

Sobre estos fundamentos esbozados, iremos hasta las extravagancias de Rigoberto, objeto de dos libros, hasta el presente.

En *Elogio de la madrastra* encontramos a un exitoso agente de seguros, que vive

François Boucher: Diana saliendo del baño

Tiziano: *Venus, el amor y la música*. Jacob Jordaens: *Candaules*.

en completa soledad, hastiado ante una vida rutinaria y desengañado ante la realidad social de su época. Este limeño se refugia en su casa de Barranco, en la que guarda sus libros nunca más de 4.000, y sus grabados, copias de obras famosas. Rigoberto es, por tanto, un coleccionista riguroso y maniático, misántropo, pero de gran imaginación, lo que hará posible que, en sus noches insomnes, viva aventuras extraordinarias, fantásticas, que se desvanecen al amanecer, cuando la luz alborea y oye el sonido de las olas romper en el malecón. En esas noches Rigoberto está acompañado de Lucrecia y de su hijo Fonchito, y juntos tendrán experiencias eróticas, ya que Rigoberto dará rienda suelta a su instinto dormido, a sus impulsos reprimidos. En el itinerario, que traza Vargas Llosa en esta novela, las imágenes acompañan al soñador, vivificadas en sus cuadros para formar parte de la aventura galante o, mejor dicho, para prestar sus figuras a una Lucrecia, a un Fonchito y a un Rigoberto, que quieren vivir en otra realidad, enmascarados gracias a la amble generosidad de las imágenes inertes. Rigoberto es un Narciso que se pone ante un espejo y encuentra una imagen diferente de sí mismo, así como Lucrecia y Fonchito, sus fantasmas, quienes le acompañan en la metamorfosis nocturna, que están determinadas por la personalidad de un melancólico, para quien los reflejos especulares son alucinaciones. Las imágenes de los cuadros se ofrecen a Rigoberto para ser interpretadas, y estos préstamos hacen posible que Rigoberto encuentre la felicidad. Al mismo tiempo, Rigoberto, sabemos, es un maniático del orden y en los cuadros encuentra esa composición delimitada, ese espacio acotado, y deshistorizado, de manera que el orden del cuadro es el orden del episodio novelesco. Seis cuadros constituyen el patrimonio de *Elogio de la madrastra*, de manera que el autor seguiría una pauta fabuladora según los dictados de Wilde, es decir, que el escritor estaría en el papel de *el crítico como artista*, aunque con un sentido lúdico que Vargas Llosa aprende en *Homo ludens* de Huizinga; por tanto, son ejercicios eróticos ritualizados. Hay que considerar, además, que

las ensoñaciones quedan estructuradas en dos planos, el de Rigoberto, Lucrecia y Fonchito, y el que corresponde a las metamorfosis de estos personajes con el auxilio de las imágenes de los cuadros. La fábula así organizada —entendemos— adquiere el estatismo y la espacialidad de los cuadros, que constituyen una serie versátil de seis grandes momentos inmortalizados en el arte. Rigoberto busca en estas figuras eternas una motivación de su imaginación alerta para la evasión hedonista.

El primer cuadro recoge una versión de la famosa historia del rey Candaules, tema de la pintura y de la literatura, el pintor elegido es Jacob Jordaens. Los ecos de esta leyenda nos llegan desde Heródoto, quien refiere que el rey de Lidia (Turquía), orgulloso de la belleza de su esposa, pide a su ministro Gyges que la contemple desnuda. Cuando esto sucede, Gyges se enfrenta a Candaules, le vence y ocupa su lugar. El cuadro recoge el momento de la contemplación furtiva. Ahí Rigoberto se identifica con Candaules. Esas imágenes se pusieron de moda en el exotismo de fin de siglo, por ejemplo, la recreación de Théophile Gautier, quien hace de Nyssia un modelo de mujer fatal. Pero la conclusión que podemos extraer a partir del ejercicio creativo es el valor de las imágenes, su función como un objeto de admiración, tal y como ya indicáramos al aludir al referente de Pigmalión, enamorado de su *estatua de néveo marfil*. Como Pigmalión, Rigoberto ejemplificaría el tema de la locura de amor.

El segundo cuadro es el de *Diana después de su baño* de François Boucher, en el que aparece Diana con su ninfa, los enseres de caza y los perros. Este cuadro fue un poco escandaloso en su época, aunque hablamos del siglo XVIII, puesto que la postura de Diana y la ninfa rompe el *decorum* que exigía la convención. Vargas Llosa teje una historia imponiendo una figura más a la escena, un niño extraño, enamorado de la diosa y observador de los juegos eróticos de Lucrecia y de su criada Justiniana, quienes han asumido la representación y suplantado a las imágenes del cuadro. Esta fiesta arcádica está presidida por la diosa de los bosques, que ha perdido su porte majestuoso para participar en una fiesta orgiástica con un observador singular, el pastorcillo, que toca el pífano y que toma la imagen de Dioniso. Esta extraña criatura, deslumbrada por la diosa, es también un contemplador, como Candaules y Gyges.

El tercer cuadro *Venus con el amor y la musica*, ofrece a Lucrecia, al músico y a un amorcillo, por ello vemos que están todos los miembros de la familia de Rigoberto, quien bajo el disfraz del músico que se retira al convento quiere conservar su pureza frente a la tentación de la belleza que contempla. La atracción de la belleza de Venus y la imposibilidad de alcanzarla es también un acicate para gozar y sufrir, tal y como sucedía en los cuadros anteriores. Aquí se conjugan la lujuria y la castidad. En la descripción de esta escena entendemos que se ha querido sugerir la doble dirección del sentimiento, es decir, estamos ante la melancolía amorosa y la melancolía religiosa. Tiziano había pintado también otro cuadro, *Amor sagrado, amor profano*, sobre esta temática.

El cuarto cuadro es la *Cabeza* de Francis Bacon. Está dentro de un cubo de vidrio, aislada y monstruosamente deformada, como es característico en Bacon. Es una imagen apropiada para ocupar el ámbito de una pesadilla. Creo que, en la narración de Vargas Llosa, viene a ser una figuración del tiempo, la obsesión de un personaje de compleción melancólica, que mide la rutina de los días, aunque, para escapar a su asedio busque instantes de eternidad y de goce sensual. Esta monstruosa *Cabeza* es la personificación del tiempo-memoria, del tiempo destructor y de la melancolía. En la descripción de la novela hay rasgos coincidentes con el Asterión de Borges.

El cuadro de Fernando de Szyzsló, *Camino de Mendieta*, es difícil de interpretar dado su nivel de abstracción, sin embargo, parece que Vargas Llosa construye una alegoría de la creación, en la que se funden erotismo y arte y reafirma la sacralidad de la inspiración. También la idea de la contemplación subyace a la explicación del narrador. La madrastra es un símbolo de esa fuerza creadora, el erotismo y la inspiración se fundirían en esta imagen.

Antes de pasar al último cuadro es preciso tener en cuenta que Fonchito, este querube inverosímil, ha seducido a la madrastra y mantiene con ella encuentros eróticos; que Fonchito escribe su «Elogio de la madrastra» como tarea escolar y que Rigoberto descubre la traición; que Lucrecia se despierta de ellos y se va de la casa; que Rigoberto es presa del arrepentimiento y se convierte en un ser espiritual. La *Anunciación* de Fra Angelico mostrará ese cambio del soñador,

quien se viste ahora con las galas polícromas del Arcángel San Gabriel y lleva la buena nueva a la doncella. Pero este ser espiritual lleva asimismo la tristeza y contagia a la joven su melancolía. Recordemos la imagen de Bacon, también tenía la misma función. Pero aún creo pertinente destacar un rasgo significativo de la pintura de Fra Angelico, cual es el gesto de los brazos cruzados, con los que María y el Arcángel aparecen, y que entendemos confiere un sentido especial a las imágenes. El gesto no es sólo señal de recogimiento, sino síntoma del estado de ánimo melancólico, por ejemplo, es oportuno recordar a la figura del enamorado del frontispicio de Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía*, y a la enigmática *Gioconda*, o al enamorado desdichado en la comedia de Shakespeare, *Trabajos de amor perdidos*, o a algunos autorretratos expresionistas, o a Lucrecia en su casa del Olivar de San Isidro, separada de Rigoberto y lamentando su separación.

Todas las escenas han sido soñadas por el solitario Rigoberto, quien, a través de su doble o espíritu fantástico, ha podido vivir experiencias y aventuras eróticas imaginarias. Sus fantasmas han sido creados con este propósito y le aguardan para seguir el juego del deseo no realizado, de los celos, y de tantas experiencias de la imaginación organizada y dirigida por la literatura y el arte. Empero, cada día el «coro de sombras» desaparece y queda la soledad.

Los cuadernos de don Rigoberto constituyen la segunda parte del díptico dedicado al mundo fantástico de Rigoberto. En esta obra se completa la biografía de Rigoberto y se marca el origen del nombre de Lucrecia; Rigoberto polemiza en sus diatribas satíricas contra los mitos de su época, nuestra época, contra el gregarismo y el colectivismo, para afirmar la voluntad soberana del individuo, la libertad de los instintos reprimidos, aunque fuese sólo como juego imaginario.

Lucrecia debe su nombre a la famosa dama romana violada por Sexto Tarquino, la cual se clavó el puñal para lavar su honra. El tema de Lucrecia dio lugar a la instauración de la

Fra Angelico: *Anunciación*.

Francis Bacon: Cabeza.

Egon Schiele: Dos mujeres

República en Roma en el año 509 antes de Cristo. Lucrecia se convirtió en modelo de la dama virtuosa y honesta. La historia fue recogida por Tito Livio, Plutarco, los humanistas y moralistas, Cervantes, Shakespeare, además de la pintura: Tiziano, Tiépolo, Rembrandt, Rubens, Durero, Lucas Cranach... Este modelo se invierte en la novela en la que los valores han cambiado profundamente, donde el moralismo de otras épocas ha cedido su lugar al hedonismo.

Llega Fonchito a la casa del Olivar, el exilio de Lucrecia tras su separación de Rigoberto; ella se asombra ante la llamada del niño pero le perdona y éste se convierte en asiduo visitante de Lucrecia y Justiniana. El pequeño lleva consigo una mochila con los dibujos de Egon Schiele, el pintor protagonista de estas aventuras. Ahora Rigoberto, alejado en su casa de Barranco, manda a su mensajero imaginario para que se acerque a Lucrecia y puedan continuar los juegos eróticos. Justiniana formará parte del grupo y los tres (siempre son agrupaciones de tres) se identificarán con las imágenes de Egon Schiele, que Fonchito va mostrando, a la vez que evoca la vida breve y trágica del expresionista vienés. Sabemos que Schiele fue un pintor erótico y que escandalizó en su tiempo, con sus desnudos de jovencitas y sus escenas eróticas, aprovechadas por el comentarista de sus cuadros, que va elaborando la vida del pintor a partir de su obra, poniendo una selección de sus cuadros al servicio de la fábula. En la fábula cobran relieve las figuras femeninas con sus poses eróticas, aisladas o en grupos de dos o más mujeres, los retratos de desnudos de jovencitas y los autorretratos en los que se multiplica la imagen, se duplica y se triplica la imagen del pintor, incluso se echa mano de la anécdota en la que Egon Schiele robó un espejo de la casa de su madre porque era para él un artificio esencial de su pintura, su narcisismo se expresaba en tantas multiplicaciones ante el espejo que ilustraban los autorretratos. La semblanza del pintor, narrada por Fonchito, muestra la grandeza de su obra, su libertad de creador, y los problemas de intolerancia e incompreensión de la sociedad de su época por su libertad para expresar la sexualidad. El tema del artista incomprendido en su época surge aquí para ilustrar una narración que es también una novela de artista, y plantea asimismo la dualidad entre la grandeza de la obra y la miseria de la vida. Egon Schiele murió a los

veintiocho años y ya había creado una obra extraordinariamente original. Vargas Llosa le ofrece su homenaje y reivindica su figura, también convienen a su fábula el erotismo, el narcisismo y la melancolía de Egon Schiele. Rigoberto participa de estos mitos y se vale de su prestigio artístico. Pero otra línea narrativa completará la interpretación de la obra de Egon Schiele, aquella que nos narraba como recuerdos los episodios de la vida secreta de Lucrecia y Rigoberto.

Todos los episodios eróticos en los que participa Lucrecia se caracterizan por la exclusión de Rigoberto como protagonista. Éste sólo ocupa el papel de un testigo o un oyente de las peripecias, así que el modelo de Candaules será un referente reiterado. Los rivales de Rigoberto, los que le disputan a Lucrecia, son, en esencia, duplicaciones del solitario habitante de la casa de Barranco, quien va hacia el encuentro de la esposa perdida, recuperada por las artimañas de Fonchito y por el poder comunicativo de unos mensajes anónimos, recibidos por Lucrecia, que la erigen en figura central del erotismo a partir de la identificación con las figuras femeninas de la pintura de Courbet (*El sueño*), de Gustav Klimt (*Dánae*), de Balthus (*Nu avec chat*) o Jonas Drentwet, con sus monstruosas arpias. Entre los amantes de Lucrecia se encuentra el mismo Restif de la Bretonne, pues no podía faltar ese culto al fetichismo, que Mario Vargas Llosa destacara ya en su análisis de *Madame Bovary*. Junto a Lucrecia aparecerá incluso Restif de la Bretonne, así como también un Narciso galante que se integrará en aquellos cortejos eróticos tan estimulantes para el soñador. Entretanto Rigoberto oscila entre el llanto y la risa, las lágrimas del solitario agente de seguros y la risa perversa del soñador, duplicación antagónica ante un espejo versátil. Paso a paso Rigoberto se irá acercando a Lucrecia hasta su completa reconciliación. Cuando esto suceda, Rigoberto habrá perdido los asideros al mundo real y, finalmente, dará el salto irremediable hacia lo imaginario para quedar atrapado en esa irrealidad, es decir, estará al otro lado del espejo. Ese artefacto tan crucial en la obra de Egon Schiele del que se apropia Rigoberto para propiciar la aparición de una quimera.

Dos obras ilustran la situación del protagonista de Vargas Llosa, dos referentes de prestigio, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y *La vida breve* de Juan Carlos Onetti. En ambas se confunden lo vivido y lo soñado,

pero las diferencias son fundamentales, pues el sueño de Segismundo, el príncipe encadenado en su torre de sueños, es impuesto y tiene una salida en la que se afirma la realidad frente a lo soñado. La vida como sueño sabemos es una espléndida metáfora de la fugacidad. En la obra de Onetti, Brausen Larsen controla su itinerario del sueño a la realidad, hasta que queda atrapado en los hilos de ese mundo que él mismo ha construido.

Esta es la doble lección que trae a su novela Mario Vargas Llosa: el desafío de Rigoberto, su juego, entraña el peligro de quedar en sus redes, como le sucedió al personaje de Onetti. Y esa es la definitiva morada del héroe que buscara la evasión en un camino sin regreso.

En un ensayo reciente titulado *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Mario Vargas Llosa acomete la tarea de analizar la vida y la obra del escritor uruguayo. Abre el trabajo con una afirmación válida tanto para el escritor objeto de su estudio como para el propio exégeta. Estas afirmaciones justifican y explican una concepción de la literatura que ya Borges había defendido y que ahora Vargas Llosa nos recuerda:

Antes de hablar de las profundas relaciones entre las obras de Faulkner y de Onetti hay que disipar un prejuicio: que haber recibido «influencias» merma la originalidad de un escritor. Parece inútil repetir lo obvio, pero, en vista de que aquella falacia asoma tanto en trabajos académicos como en artículos periodísticos, conviene recalcar esta evidencia. Ningún escritor es una isla, todas las obras literarias, aun las más renovadoras, nacen en un contexto cultural que esté presente en ellas de alguna manera [...] y todos los escritores, sin excepción, encuentran su personalidad literaria-sus temas, su estilo, sus técnicas, su visión del mundo-gracias a un intercambio constante⁸. (pp. 80-81)

Tras estas contundentes afirmaciones estamos obligados a recordar la propuesta de Borges, su defensa de la felicidad de la lectura y su teoría, expuesta en su relato en «La busca de Averroes», de reivindicar lo antiguo, condenar el vicio de innovar y considerar la originalidad «pretenciosa y vana».

Vargas Llosa destaca el magisterio de Faulkner y es rotundo al afirmar que sin su influjo «no hubiera habido novela moderna en América Latina. Los mejores escritores lo leyeron y, como Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Cortázar y Carpentier, Sábato y Roa Bastos,

García Márquez y Onetti, supieron sacar partido de sus enseñanzas...» (p. 82).

Destaca asimismo el influjo de Borges en Onetti, a pesar de la falta de amistad entre ambos y de la descortesía de Onetti para Borges y del juicio negativo de Borges sobre la obra de Onetti. Lo que a Mario Vargas Llosa le interesa es poner de relieve esos juegos entre la realidad y la ficción, el hecho de que sean territorios sin fronteras. Así Borges, antes que Onetti, habría creado su planeta imaginario en el relato «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius», donde «narra la secreta conspiración de un grupo de eruditos para inventar un mundo e interpolarlo secretamente en la realidad, como Brausen con Santa María, y 'Las ruinas circulares' fantasea el descubrimiento que hace un mago, empeñado también en una empresa parecida...» (p. 105).

Todo ello nos retrotrae al comienzo del ensayo de Vargas Llosa, cuando vuelve sobre sus personajes más queridos para reiterar que:

El tema de la ficción y la vida es una constante que, desde tiempos remotos, aparece en la literatura, y además de las obras que ya he citado —el *Quijote* y *Madame Bovary*—, muchas otras lo han recreado y explorado de mil maneras diferentes. Pero acaso en ningún otro autor moderno aparezca con tanta fuerza y originalidad como en las novelas y en los cuentos de Juan Carlos Onetti, una obra que, sin exagerar demasiado, podríamos decir está íntegramente concebida para mostrar la sutil y frondosa manera, como, junto a la vida verdadera, los seres humanos hemos venido construyendo una vida paralela, de palabras e imágenes tan mentirosas como persuasivas, donde ir a refugiarnos para escapar de los desastres y limitaciones que a nuestra libertad y a nuestros sueños opone la vida tal como es. (p. 32)

Después de haber seguido la lectura completa del ensayo dedicado a Onetti, llegamos a la conclusión de que Mario Vargas Llosa está realizando una confesión implícita y un rendimiento de cuentas de lo debido a Borges y a Onetti, escritores que se suman a los indicados previamente para alumbrar el camino

Egon Schiele: *Mujer frente al espejo*.

8
Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara, 2008. Sigo siempre esta edición.

Mario Vargas Llosa, la creación y la crítica
GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA

de la creación literaria del novelista peruano. Sin ellos no hubieran sido posibles ni *Elogio de la madrastra* ni *Los cuadernos de don Rigoberto*, obras en que la visión que Vargas Llosa da sobre Onetti puede servir de clave absoluta para explicar sus propias novelas. Este homenaje al modelo, a los modelos, ya estaba en *Los cuadernos de don Rigoberto*, pero se vuelve transparente en el ensayo justamente debido. El diálogo de Mario Vargas Llosa con Juan Carlos Onetti, que comenzaba en *Los cuadernos de don Rigoberto*, culmina en el ensayo *Viaje a la ficción*.

Quiero comentar brevemente *Travesuras de la niña mala*, la última novela de Mario Vargas Llosa (2006). Una nueva historia que tiene como tema central la pasión de Ricardo Somocurcio por la peruanita, «la niña mala»; y como telón de fondo la crónica de una época: la revolución cubana y sus proyecciones latinoamericanas, las guerrillas peruanas, las ideas y modas europeas, los cambios sociales y políticos en ambos continentes, todos los sucesos más importantes a lo largo de cuatro décadas (1950-1990). La narración está figurada como unas memorias por su carácter de crónica abierta a los acontecimientos externos al personaje protagonista. Como aspectos relacionados con obras anteriores, tenemos la creación de un personaje solitario, que consigue hacer realidad la ilusión de vivir en París:

Desde que tenía uso de razón soñaba con vivir en París. Probablemente fue culpa de mi papá, de esos libros de Paul Féval, Julio Verne, Alejandro Dumas y tantos otros que me hizo leer antes de matarse en el accidente que me dejó huérfano. Esas novelas me llenaron la cabeza de aventuras y me convencieron de que en Francia la vida era más rica, más alegre, más hermosa y más todo que en cualquier otra parte.

Este peruano discreto, alejado de la política, es un testigo indiferente ante los acontecimientos históricos que tienen lugar en su época, pero se apasiona con un amor juvenil que vuelve a encontrar varias veces en el curso de su vida. La niña mala va cambiando de identidad, guerrillera, personaje de *La educación sentimental*, sometida al amante perverso o incluso en su decrepitud será la pasión inalcanzable y, aunque siempre se aleja, volverá inexorablemente. El amor de Ricardo Somocurcio es invencible, aunque de su dama reciba el desdén o el olvido. Esta da-

ma que cambia e interpreta diversos papeles, sufre metamorfosis constantes, como si ante un espejo su imagen se multiplicara, o como si hubiese de representar muy diferentes papeles en el teatro de la vida. El paciente y fiel enamorado ha conseguido tocar la utopía de París, meta de los revolucionarios y de los artistas, pero la esquiva niña mala es, para él, un ser inmarcesible.

Las claves explicativas de la inverosímil fidelidad de Ricardo Somocurcio a su perversa «niña mala» hay que buscarlas en esa facultad imaginativa del futuro escritor, obsesionado por un fantasma de su erotismo, que ofrece variaciones según la capacidad inventiva del soñador. La vida rutinaria del traductor peruano, su falta de objetivos, han propiciado el hastío y las fugas imaginarias de la realidad, es decir el don creativo. Pero hay que considerar algunas cuestiones esenciales en esta fábula. Hay algún ejemplo iluminador, puesto que la narración ofrece una pauta certera:

«A Bao A Qu», una leyenda recogida por los traductores ingleses de *Las mil y una noches*. [...] El cuento en cuestión, traducido y acaso enriquecido por Borges, refería la historia de un maravilloso animalito que vivía en lo alto de una torre en estado letárgico y sólo despertaba a la vida activa cuando alguien subía la escalera. Dotado de la propiedad de transformarse, cuando alguien bajaba o ascendía los peldaños, el animalito empezaba a moverse, a iluminarse, a cambiar de forma y color. [...] emulando aquel prodigio, los bailarines y bailarinas, subiendo y bajando aquellas escaleras mágicas, que diseñaría Marcella y gracias a los efectos de las luces también a su cargo, irían cambiando de personalidad, de movimiento, de expresiones, hasta convertir el escenario en un pequeño universo en el que cada danzante sería muchos, en que cada hombre y mujer contendría a innumerables seres humanos.

En el texto transcrito se contiene una alegoría, que tiene que ver con las posibilidades de la creación, mediante la utilización de una imagen sugerente, «un maravilloso animalito que vivía en lo alto de una torre en estado letárgico», y que entendemos se trata de una metáfora de la Inspiración, este ser que era animado y cambiante como «la niña mala», dotado de la propiedad de transformarse.... Ese, creo, es el sentido de la historia. La creación es también pasión erótica que esclaviza, conquista subjetiva del mundo, la forma de vencer la soledad.

Volviendo a la época en que Vargas Llosa publica su novela *La guerra del fin del mundo*, 1981, éste era también el año de *La señorita de Tacna*, y de otro ensayo titulado *Entre Sartre y Camus*, revelador porque aglutinaba una serie de trabajos desde años anteriores (1975), en los que va mostrando la evolución de sus ideas sobre la literatura. Frente a la firme militancia sartreana que postulaba la idea de la literatura y el compromiso social, Mario Vargas Llosa ha ido cambiando de ideas y se va distanciando de Sartre para acercarse a Albert Camus. Es decir, si antes la literatura se afirmaba por su estar en el mundo, ahora ese estar en el mundo queda cuestionado y se abren nuevas vías al mundo imaginario, como lo hiciera Cervantes o el Flaubert de *Madame Bovary*. El personaje de *Travesuras de la niña mala* representa este estado apático, indiferente ante las utopías de un latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Este peruano ve cómo otros creen y participan en lo que consideran puede cambiar el mundo. El traductor sólo tiene una pasión incontrolada, la niña mala, la Inspiración, y al final tendrá su historia para contar.

Pero quiero terminar con un texto de interés, *El mito de Sísifo* de Albert Camus, quien en «Filosofía y novela», plantea:

Pensar es ante todo querer crear un mundo (o limitar el propio lo cual viene a ser lo mismo). Es parte del desacuerdo fundamental que separa al hombre de su experiencia para encontrar un terreno de entendimiento conforme a su nostalgia, un universo encorsetado con razones o aclarado con analogías que permite resolver el insoportable divorcio.

El filósofo opina asimismo que los mitos son historias abiertas y que «están hechos para que la imaginación los anime», recordando al condenado a los infiernos que debe subir la roca hasta la montaña para que, después, la roca caiga de nuevo y deba otra vez repetir la tarea de arrastrarla hasta su destino y así hasta el infinito. El filósofo discurre que «Sísifo contempla entonces cómo la piedra rueda en unos instantes hacia ese mundo inferior del que habrá de volver a subirla a las cumbres. Y regresa al llano». Sísifo es un héroe absurdo. Sísifo piensa en su miserable condición: «Esa hora que es como un respiro y que se repite con tanta seguridad como su desgracia, esa hora es la de su conciencia. [...] La clarividencia que debía ser su tormento consuma al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se supere mediante el desprecio».

Esa reflexión es sin duda un puntal decisivo de la creación literaria de Mario Vargas Llosa.

Egon Schiele: Autorretrato con la mano en la mejilla