

El ensayo como ficción biográfica

Mario Vargas Llosa

Carmen Perilli

RESUMEN

Los ensayos de Mario Vargas Llosa disputan el espacio teórico y crítico en un momento clave del afianzamiento de las redes y configuraciones socioculturales latinoamericanas. Desde su lectura del compromiso, su teoría de la creación narrativa como deicidio y del escritor exorcista, el juego con conceptos como mentira y verdad, así como el manejo de términos como «ficción», sus ensayos revelan la presencia de antiguos modelos de literatura e imprimen su interpretación del destino del escritor nacional. Vargas Llosa arma lecturas de la literatura centradas en la biografía de otros autores y, al igual que los grandes escritores liberales, su autobiografía subyace en todos sus textos. Se trata de una escritura que reivindica polémicamente su lugar de autor, tocando uno a uno los puntos neurálgicos de la literatura nacional y continental, desde Salazar Bondy hasta José María Arguedas. En el centro de su proyecto intelectual está la novela. El ensayo literario se convierte en un arma de construcción de un canon literario peruano y latinoamericano.

PALABRAS CLAVE: ensayo, figuraciones, autor, biografía, Mario Vargas Llosa.

ABSTRACT

Vargas Llosa's essays disputant the theorist and critic space in a key moment from social cultural Latin-Americans nets and configurations. Since his lecture from commitment , his theory of narrative creation as goddess and the writer as exorcist, the play with concepts like true and lie as the management of concepts like fiction his essays revels the presence of old literature models and imprime his interpretation of the destiny of national writer. Vargas Llosa set up lectures form literature centred in the authors biography an, like in another liberals writers, his autobiography submit in all his texts. It treats a writing that reivindique polemically his place of author, touching one to one the neuralgic points from national and continental literature, sinde Salazar Bondy hasta José María Arguedas. In the centre of his intellectual project is the novel. The literary essays became a weapon to built a canon from Peruvian and Latin-American literature.

KEY WORDS:

Essay, figurations, autor, biography- Mario Vargas Llosa

El escritor es un hablador: señala,
demuestra, ordena, niega,
interpela, suplica, insulta,
persuade, insinúa
JEAN PAUL SARTRE, *Qué es la literatura*.

La crítica debe hablar el lenguaje de los artistas.
Pues los conceptos del *cénacle* son consignas
y sólo en las consignas resuena el grito de combate
WALTER BENJAMIN, *Dirección única*.

El ensayo como género se caracteriza por reproducir el trayecto del pensamiento y de ahí su carácter inacabado que desafía toda clausura. El ensayo literario suele alejarse de las certezas eruditas en aras de construir un discurso que, lejos de reproducir las características su objeto, logre auscultar sus movimientos. Todo ensayista expone una especie de autobiografía de lecturas impugnando tanto el vitalismo de la biografía naturalista como la objetividad ascética del filólogo. La erudición es exhibición de la propia memoria y del propio olvido.

Entre los miembros del denominado club del boom Mario Vargas Llosa, al igual que Carlos Fuentes, posee una profusa producción crítica. En su caso se caracteriza por los entrecruzamientos entre la práctica periodística, la labor académica y el oficio de escritor. Sus ensayos constituyen una “defensa” de sus concepciones de la literatura y de sus cambiantes posiciones ideológicas. Su gesto ensayístico elige el tratado, la polémica, la crónica, la elegía y el discurso siempre acentuando el lugar de enunciación. Las modulaciones dependen de los contextos de producción y suponen destinatarios diversos. La preocupación central del narrador peruano es construir (se) una genealogía dentro de la literatura peruana, latinoamericana y europea. Su prosa desata o entra en debates sobre la expresión literaria en el Perú y en América Latina.

El ensayo, en general, asegura el lugar del autor y tiende a «extirpar al personaje» (Aira, 12). El ensayista emerge en la primera persona, evidente o enmascarada, estableciendo su criterio de autoridad. Si bien las memorias de Vargas Llosa recién se publican en 1993, la ficción autobiográfica es uno de los soportes de su escritura. En su ensayo literario se entrecruzan ficciones autobiográficas y biográficas. La enunciación mantiene una firme decisión de defender o atacar, argumentando de manera violenta¹.

El diálogo con las obras deviene obsesión por las figuraciones de autor lo que produce el desplazamiento del objeto literario al sujeto productor de literatura, de la materialidad de la escritura a las historias de vidas. La lectura del proceso de la literatura se vuelca en moldes tradicionales de la historiografía literaria ligados a una estética idealista así como a un pensamiento liberal. La obra y el lector quedan relegados a un segundo, sacrificados por la mitología de Autor².

Vargas Llosa no trepida en formular teorías acerca de la literatura a través de metáforas e imágenes. Su poética revela un modo de «conocer» las ficciones literarias a las que califica de “mentiras verdaderas”. El efectismo no alcanza a producir una escritura ensayística innovadora. El imaginario ensayístico está impregnado por la subjetividad del escritor que se concibe a sí mismo como creador. Los cruces entre política y literatura y la concepción del campo literario como combate permanecerán constantes a lo largo del tiempo. Vargas Llosa acentúa la explicación filogenética de la literatura y dota a sus textos de un voluminoso y no siempre exacto aparato crítico.

Las representaciones de artistas confrontan o armonizan con su auto-representación en un ejercicio narcisístico marcado por el exceso. La responsabilidad del escritor ante la

¹ «El ensayo tiene algo de enunciación, algo que el narrador moderno se toma todo el trabajo del mundo por anular (...). La inmediatez del autor con su tema impone los protocolos de la enunciación» (Aira, 14)

² Vargas Llosa exige independencia total cuando se coloca el lugar de lector de literatura y de crítico literario. Llega a establecer una distinción entre el «crítico crítico» y el «crítico practicante». Si el “crítico crítico” debe tender a la objetividad, el “crítico practicante”, que es el artista, queda librado a la subjetividad. Se otorga así el doble y privilegiado papel de autor y crítico.

sociedad no le exime del imperativo de preservar a cualquier precio su libertad artística. A partir de los setenta la obra de Vargas Llosa abre lo que José Miguel Oviedo llama una estación crítica, vinculada estrechamente con la carrera académica. *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* está en el límite con el tratado, presentado como tesis de doctorado en la Universidad de Madrid. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones sobre el indigenismo* contiene escritos dispersos actualizados en un curso universitario cuarenta años después. Un abordaje distinto merecen sus sugerentes lecturas de *Madame Bovary* y *Los miserables* así como los textos que recoge en *La verdad de las mentiras*.

Las figuraciones provienen de las opciones que toma el sujeto para lograr que prevalezcan ciertas versiones de sí mismo y de los otros. Toda identidad es múltiple y relacional, en tanto requiere un vínculo con los otros, y también retrospectiva, ya que funciona a través del recuerdo y la memoria. En la escritura del autor peruano hay un fuerte rechazo de la diversidad y el azar así como una tendencia a la homogeneización. Sus lecturas intentan incidir en la literatura peruana y, en menor medida, en la literatura latinoamericana. En su proceso de transformación en escritor estrella, sus intereses intelectuales se internacionalizan. En este proceso de internacionalización dedica escasa atención a toda otra literatura que no sea la europea.

Vargas Llosa se inicia dentro de la llamada generación del cincuenta en el Perú, un grupo que coincide con la que Ángel Rama denomina «generación del medio siglo» en América Latina (Rama, 1985, 55) y comparte un clima de ideas³ caracterizado por la fuerte creencia en el fracaso de la modernización en el Perú. Reconocemos en la producción literaria de Luis Loayza, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro «una modernización de la literatura pero no una fundación moderna del campo literario» (Velásquez Castro, 98). Se trata, de «una generación paralizada que se estrelló contra una modernidad imposible» (98) y su escritura es pesimista y desesperanzada.

³ La generación peruana del cincuenta coincide con la de otros países: la chilena, la mexicana, la argentina, y data de la dictadura de Odría. Entre sus miembros están Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martín y Oswaldo Reynoso. Algunos críticos incluyen al joven Mario Vargas Llosa, cuya primera publicación data de 1956. Todos centran sus narraciones en novelas de aprendizaje urbanas. Se alejan del campo y del indigenismo. Algunos escriben desde Europa, otros desde el Perú. Leen a Kafka, Joyce, Chéjov y Stendhal y entre los latinoamericanos a Rulfo, Borges y Reyes.

Mario Vargas Llosa, peruano costeño, se figura a sí mismo como criollo, hispanohablante, pequeño burgués, ilustrado, heterosexual, blanco, varón y urbano. Los otros de la escritura son los otros raciales, sexuales y sociales. Subalternos reducidos a multitud incapaz de convertirse en consumidora de literatura. La certeza de la superioridad de la modernidad occidental (cuya meca cultural es París) es complementaria de la visión catastrófica e impotente del Perú, mestizo e indio. Opone el cosmopolitismo de los «creadores» al provincianismo de los «primitivos».

Los primeros ensayos demandan el reconocimiento simbólico y material del escritor como profesional que, si bien depende de obsesiones únicas, debe entregarse a su vocación como sacerdote y trabajar como obrero. Este «disidente» está insatisfecho con la realidad, es un forastero en el mundo, un incomprendido en una sociedad cuyo materialismo no valora la misión del artista. El literato peruano solo encuentra atraso e ignorancia, incompreensión y silencio⁴. En su poética el autor es el único garante de la «buena» literatura, casi un “propietario”. Los otros escritores obran como espejos que le devuelven su propia imagen. Desde un comienzo proclama una rebeldía marcada por la propuesta de Jean Paul Sartre que, gradualmente se tiñe de la metafísica de *El Hombre Rebelde* de Albert Camus. En estas primeras lecturas opone las figuras del escritor y el artista a las del pensador y el filósofo⁵ ya que diferencia la racionalidad de la filosofía de la irracionalidad de la literatura: «En Camus no sólo predomina el artista, sino que su temperamento y sus preocupaciones lo inclinan hacia la expresión formal y deshumanizada del aspecto artístico: el esteticismo» (1984, 18). Al igual que Víctor Hugo, él también se ve a sí mismo como el esclavo de una pasión excluyente, una “solitaria” que lo condena a una existencia aislada del medio social, que pone la realidad a su servicio. Como Hemingway, siente que la vasta realidad le es entregada «Para alimentar a la bestia interior que lo avasalla, que se nutre de todos sus actos, lo

⁴ Arma una historia de la literatura que es una. Busca incidir en el «canon» literario y en el espacio editorial. Mantiene una larga relación con Carlos Barral, apoyando la salida de Barral Editores..

⁵ Su admiración por Jean Paul Sartre le vale el nombre de *sartrecillo valiente* con el que firma la dedicatoria de *Conversación en la catedral*. Esa perspectiva se modifica drásticamente y, en las recientes celebraciones francesas, se convirtió, por contraste, en el paladín de Raymond Aron. Coteja sus denuestos contra los festejos con una fascinación que lo lleva a coleccionar *Temps Modernes* y a tomar partido por Sartre, en la polémica con Camus.

tortura sin tregua y sólo se aplaca, momentáneamente, en el acto de la creación, cuando brotan las palabras» (1984, 51). En la crisis de los setenta se encuentra con Georges Bataille y su concepción de la literatura como trasgresión. Sin embargo, complementa luego este hallazgo con las ideas de Karl Popper.

Atraído por el modernismo el joven Vargas Llosa se gradúa en San Marcos con una tesis sobre los cuentos de Rubén Darío, dedica en el año 1956 un ensayo filial a José Carlos Mariátegui y proclama su cercanía con la figura tutelar de José María Arguedas, su profesor, aunque le incomode el indigenismo. El encuentro con la obra de Jean Paul Sartre –especialmente *¿Qué es la literatura?*– marca su identidad de escritor y su concepción de la literatura⁶:

“Las palabras son actos”, enseñaba Sartre. Asumí esos postulados con gran convicción, como se refleja en mis primeros libros. La manera como se debía obedecer al mandato del compromiso varió en muchos escritores; también en mi caso. Pero nunca he cuestionado esa idea. He cambiado mi manera de pensar en política, pero no he cambiado de principios. No he podido nunca separar al escritor de su preocupación social.” (Tomás Eloy Martínez y Arcadio Díaz Quiñóniz, 4).

Desde Londres responde al toque de reunión de Cuba y se integra a la familia literaria de la isla. Su alejamiento del proceso cubano convertido en ruptura lo lleva a abjurar del socialismo. Este cambio ideológico coincide con su consagración en el mercado internacional. El «fuego» de su literatura se vuelve contra aquello que lo inflamaba. En el prólogo a *Entre Sartre y Camus* alude a «esa atmósfera política e intelectual que todos los escritores contribuimos con nuestra conducta y nuestra pluma a purificar o enrarecer (me temo que sobre todo a esto último)» (1984, 9).

En esa misma época afirma que en el Perú «lo notable es ser leal a ella (la vocación) contra viento y marea... seguir nadando contra la corriente» (1984, 93) ya que «es un país subdesarrollado, es decir una jungla donde hay que ganarse el derecho a la supervivencia a dentelladas y zarpazos» (1984, 95). Sin embargo sus figuraciones arman una vasta familia literaria que se remonta hasta el Inca Garcilaso. Aunque su

⁶ «Me formé en una época de América Latina en la que ser escritor era inseparable de una cierta forma de compromiso político. Para un peruano de mi generación, era imposible vivir de espaldas a los enormes problemas sociales y políticos. En el mundo universitario, por otra parte, la influencia de existencialismo era decisiva. Me eduqué en un clima marcado por las ideas de Sartre, Camus, Merleau-Ponty y, para los católicos, Gabriel Marcel. La preocupación ética no se disociaba entonces de la vocación artística. Y creíamos, además, que la literatura era un instrumento de acción para cambiar la realidad». (Entrevista realizada por Tomás Eloy Martínez y Arcadio Díaz Quiñóniz, 4).

familia peruana sea mucho más estrecha: Sebastián Salazar Bondy y Luis Loayza son sus hermanos⁷, Raúl Porras Barrenechea su erudito mentor y César Moro, su fugaz profesor de literatura en el Leoncio Prado. A lo largo de toda su vida, José María Arguedas será su contrincante necesario, su adversario cultural y político. La figura del peruano adquiere una gran visibilidad al acceder al campo intelectual latinoamericano. Entonces forma parte de la elite del *boom*, donde se destaca su vínculo con Gabriel García Márquez en los fastos del grupo⁸.

En su obra se pueden distinguir dos grandes ciclos enlazados por un periodo de transición (Kristal). El primero se caracteriza por la adhesión socialista y la visión moral de una sociedad corrupta. La transición, entre 1971 y 1974, coincide con su distanciamiento de Cuba y un autoanálisis de su proyecto estético y político. A partir de ese momento el narrador se posiciona de modo diferente. Declara su fe flaubertiana, e intenta aprovechar la lección de la cultura mediática. En el segundo ciclo gira, casi brutalmente, hacia el liberalismo, abraza las doctrinas de Karl Popper, Isaiah Berlin y Jacques Revel y reivindica la literatura como transgresión de Georges Bataille.

En los sesenta dedica un breve texto a la romántica figura de Javier Heraud, poeta, guerrillero y mártir. El tono elegíaco se refuerza con retóricas preguntas: «¿Qué significa ese encarnizamiento de la muerte con los jóvenes poetas del Perú de talento probado y sentimientos nobles?» (Vargas Llosa: 1984, 36). La burguesía peruana es despótica y cruel con los escritores, los manda a morir. Los escritores peruanos forman una sufrida comunidad cultural enfrentada a un mundo «inmunizado contra el mal de la literatura porque no sabe leer... allí basta con matar de hambre a los autores y conferirles un estatuto social humillante, intermedio entre el loco y el payaso» (1984, 87). Son los cruzados y apóstoles de un mundo atrasado, protagonistas de una guerra «misteriosa, invisible, muy cruel, refinadamente sutil» (1984, 88) casi tan violenta como

⁷ En su comentario a *Una piel de serpiente* de Luis Loayza escribe: «Nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a los que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigre, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos» (Vargas Llosa :1984, 65).

⁸ La única mujer a la que presta atención es Flora Tristán, cuya vida se empequeñece al lado de la del nieto, Paul Gauguin.

la que libran las masas de postergados: « ¿qué significa, en el Perú, ser escritor?: Un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno al que se deja en libertad porque, después de todo, su demencia no es contagiosa» (1984, 93).

. Acosados por el desdén y la ignorancia, los creadores optan por el exilio exterior o interior. El Inca Garcilaso en Sevilla y César Vallejo en París prueban la fecundidad de la distancia. Carlos Oquendo de Amat, José María Eguren y Martín Adán eligen el exilio interior. César Moro vive en el Perú como si fuera extranjero. Un linaje de exiliados que legitima la opción europea del escritor, su propio exilio discursivo, no político (De Grandis, 1983, 54), Sebastián Salazar Bondy sufre los dos tipos de exilio pero no renuncia y logra:

... ser leal a la literatura sin dejarse expulsar (fuera del país o dentro de sí mismo), en cuanto escritor, de la sociedad peruana; ser miembro activo y pleno de su comunidad histórica y social sin abdicar, para conseguirlo de la literatura (1984, 106).

En «La literatura es fuego», discurso de aceptación del Premio «Rómulo Gallegos» elige otra vida ejemplar. Pone en escena la orfandad de Carlos Oquendo de Amat, ese «provinciano hambriento y soñador» con nombre de virrey. Un idealista encarcelado, torturado, «enloquecido de furor» en un hospital de caridad en Castilla que deja sólo «una camisa colorada y *Cinco metros de poemas* de una delicadeza visionaria singular» (Vargas Llosa: 1984, 132). En contraste con este poeta militante y mártir, el novelista recibe el reconocimiento internacional junto a la figura fraternal de García Márquez y la paternal de Rómulo Gallegos. Usando la vida del otro se proclama provinciano en su refugio europeo. Insiste en su fe socialista y sostiene «que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón del ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento» (Vargas Llosa: 1984, 134). La vaguedad de los términos que utiliza, su carácter abstracto nos hablan de un idealismo romántico subyacente.

El ensayo *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* construye, en la identificación, el arquetipo de escritor del boom. La argumentación busca persuadir,

probar, convencer y convertir. La visión romántica del artista como genio inspirado se complementa con la del escritor como productor, en una coexistencia de paradigmas distintos, el idealista y el materialista. Hay una tendencia a idealizar el proceso de unificación del contenido y la forma. García Márquez es el creador, el suplantador de Dios y su producto final es la creación de un mundo ficticio que derriba al mundo real. «Cuando Vargas Llosa habla de imaginación e intuición, evoca tradiciones románticas e idealistas, las cuales contrastan tajantemente con su concepto marcadamente materialista del escritor como trabajador y productor» (Angvik, 1993, 79-80).

Su ideal, como el de Gabo, es «escribir un libro que abarque la totalidad de la realidad y parezca ser, como la realidad, inagotable» (1971: 74). El texto crítico se arma con el mismo sentido totalizador que el texto objeto. La construcción del artista reúne las particularidades de la construcción del héroe. García Márquez nace en el centro de un continente devastado por la historia pero pletórico de imaginación. La vida y la literatura están mezcladas en un escritor más vital que intelectual. El niño de Aracataca recibe el don y tendrá la misión de restaurar los mundos perdidos. El amigo/creador y crítico accede a la historia de vida del escritor estrella e ilumina la obra. Esta figura omnipotente le devuelve su propia imagen⁹:

Entre todos los rasgos de su personalidad hay uno, sobre todo, que me fascina: el carácter obsesivamente anecdótico con que esta personalidad se manifiesta. Todo en él se traduce en historias, en episodios que recuerda o inventa con una facilidad impresionante... todo se hace anécdota, se expresa a través de anécdotas (...).// Esta personalidad es también imaginativamente audaz y libérrima, y la exageración, en ella, no es una manera de alterar la realidad sino de verla (19, 81).

⁹ «La escritura es una búsqueda de las raíces de la insatisfacción y un intento de reintegrarse a la sociedad de la cual se siente excluido. Concentra parte de su poética o de su estética en torno de una preocupación por el autor y su autobiografía de un modo que recuerda a la del romanticismo y a las teorías del siglo XIX antes que a la de la mayor parte de la crítica literaria del siglo XX. El énfasis puesto sobre las experiencias personales excluye el compromiso con cualquier otra actividad no artística o extraliteraria. A las nociones metafísicas e idealistas de genio, talento, inspiración y creatividad, Vargas Llosa opone aquí una noción materialista del arte como resultado de un trabajo duro, paciencia, fuerza de voluntad y perseverancia. La insistencia en la vocación y el trabajo duro emparenta a Vargas Llosa con Flaubert, y en repetidas ocasiones menciona la autodisciplina y el trabajo duro en su rutina diaria» (Angvik: 1993, 82).

La biografía refiere a la autobiografía, el Yo y el Otro pertenecen a la misma comunidad cultural. El escritor rebelde e insatisfecho busca abolir la realidad pero, al mismo tiempo, se mueve cómodamente en ese mundo real y mágico¹⁰. El Caribe, desde una visión amena del atraso, se presenta como un espacio mágico destruido por el paso del tiempo y la violencia de la historia. Su héroe es el novelista que busca restaurar el pasado y en ese intento produce su gran obra. Hay un nosotros implícito a lo largo de todo el texto. Un nosotros que remite a una comunidad de amigos hermanos que recorre el mundo entre premios y conferencias. Los dos narradores pasaron por la experiencia parisina, se comprometen con la revolución y escogen el exilio para poder escribir lejos de los lectores.

La relación con José María Arguedas es interior al campo intelectual peruano y se establece como oposición entre pares. Sus escrituras están gobernadas por el principio de reacción, una parece suponer la del otro. El ensayista polemiza agresivamente con el indigenismo y el andinismo en nombre de una apuesta de renovación. Niega el pluralismo étnico y cultural, planteando la integración como única alternativa. Reivindica el castellano como lengua literaria frente al multilingüismo¹¹. Se declara discípulo y admirador del antropólogo confesando, de modo provocador, que es el único escritor peruano que frecuenta. Vargas Llosa reconoce «Una relación entrañable» con su coterráneo para proceder a desmantelar pieza por pieza lo que considera su mitología. En forma paralela advertimos la afirmación autobiográfica: «Mi interés por Arguedas no se debe sólo a sus libros; también a su caso, privilegiado y patético» (1996, 9). Significado desde la enfermedad y la muerte el otro se convierte en arquetipo de la negatividad.

La perspectiva presenta al personaje «José María Arguedas» en total oposición al personaje «Gabriel García Márquez». La historia de vida oscila entre la salud y la

¹⁰ Los demonios son «los hechos, personas, sueños, miedos a cuya ausencia a cuya vida o cuya muerte la enemistaron con la realidad» (Vargas Llosa:1971, 55).

¹¹ Cuando lo incorporan a la Academia Peruana afirma sentir «el orgullo que todo peruano debería sentir de hablar en castellano y de ser, gracias a España, miembro de una de las más dinámicas provincias culturales del mundo».

enfermedad. La biografía se resuelve en patografía (Angvik: 1993, 78) ya que la novela familiar determina toda la producción literaria. La superficial interpretación de la perversión familiar como determinante de los mundos ficticios transforma al artista (y al hombre) en un minusválido afectivo. El personaje es violentamente controlado por la enunciación ya que su historia de vida de Arguedas –como en un texto anterior la de Martín Adán– es pura pérdida en todos los ámbitos. Su sexualidad atormentada aparece como la explicación causal de todos sus sufrimientos así como de sus posiciones frente al mundo indígena.

La problemática de Arguedas y su escritura asoma a lo largo de cuarenta años. Sus primeros ensayos surgen alrededor de 1955 y continúan hasta 1996 en condiciones políticas muy distintas. La figura reaparece, una y otra vez, como fantasma obsesivo. Al integrar textos de distintas épocas al libro no se suturan las huellas de los distintos cambios ideológicos. El minucioso catálogo de los contenidos de la obra no logra domeñar el universo heterogéneo y cae una y otra vez en la valoración, llegando a asimilarlo con el niño Ernesto. En la reformulación tendenciosa introduce las concepciones de Karl Popper en una lectura normativa y autoritaria que apela a los golpes de efecto. No se trata de una escritura abierta sino concluyente. Como en las polémicas, que en este caso no esperan respuesta:

La enunciación de la subjetividad, es decir, entre un Yo y otro en estas confrontaciones, requiere que las tendencias en colisión se presupongan recíprocamente y que la descalificación del adversario contribuya a la legitimación del punto de vista de quien toma la palabra (De Grandis, 1993: 47).

La «utopía arcaica» es una metáfora descalificadora, que contiene la negatividad en el choque de significados. Los distintos ensayos transforman a Arguedas en un ecologista cultural conservador defensor de los indígenas del contacto con el mundo blanco y

mestizo, desde una ideología nacionalista y conservadora¹². Arguedas incurre en un racismo al revés que le hace concebir al niño Ernesto, en tanto su doble autobiográfico. Este un mundo “incontaminado de modernidad” (VLL, 1996, 273), se caracteriza por “una crueldad que, encubierta o impúdica, comparece en todas las manifestaciones de la vida” (1996:86). Vargas Llosa afirma que Arguedas ha quedado hechizado por el pasado personal y comunitario lo que acaba por destruirlo. En el análisis de *Los ríos profundos*, la única obra “moderna”, la escritura construye la oralidad, el manejo de la lengua castellana posibilita la traducción de universos indígenas. En la novela el escritor señala la existencia de dos narradores, un narrador traductor y un narrador personaje.

Ese niño que el autor evoca y extrae del pasado, en función de una experiencia anterior de su vida, está presentado en una actitud idéntica: viviendo también del pasado. Como en esas cajas chinas que encierran, cada una, una caja más pequeña, en *Los ríos profundos*, la materia que da origen al libro es la memoria del autor, de ella surge esa ficción en la que el protagonista, a su vez, vive alimentado por una realidad caduca, viva sólo en su propia memoria (1996:181)

El ensayista pregonaba que José María Arguedas fue un gran escritor primitivo que nunca llegó a ser moderno. Cuando escenifica la muerte de Arguedas, escribe, con sarcasmo: “Era un hombre considerado y, a fin de no perturbar el funcionamiento del claustro, eligió para matarse un viernes por la tarde, cuando se había cerrado la matrícula de estudiantes para el nuevo semestre” (1996, 13).

Mario Vargas Llosa comparte rasgos con los grandes escritores liberales del siglo XIX a los que parece imitar, quiere modernizar a cualquier precio¹³. Su visión del Perú y

¹² Acerca de sus propios orígenes, Mario Vargas Llosa encuentra que su familia paterna forma parte de los fundadores que arribaron con Pizarro. Vemos aquí los curiosos entrelazamientos entre filiaciones y afiliaciones.

¹³ «Pero vista desde la perspectiva de un peruano, o de un paraguayo, o de un somalí, la modernidad es un problema de vida o muerte para inmensas masas que viven en el primitivismo, no como si fuera un juego intelectual de antropólogos y politicólogos, sino como gente desamparada ante un mundo cada vez más hostil» (TEM y ADQ, 5).

América Latina, reproduce el relato maestro civilización sarmientito, un discurso cuyo que sostiene la idea de América Latina como continente enfermo. La identidad se construye en rechazo y atracción por los otros. Hacia comienzos del siglo XXI, la Real Academia Española le encarga el prólogo a la difundida edición del Quijote. Previamente recibe el premio Príncipe de Asturias en 1986. Su exposición se titula «El Lunarejo en Asturias». Apela al letrado del siglo XVII, defensor de Góngora, Juan de Espinosa Medrano:

... aquel indio del Apurímac (*sic*) llegó a ser uno de los intelectuales más cultos y refinados de su tiempo y un escritor cuya prosa, robusta y mordaz, de amplia inspiración y atrevidas imágenes, multicolor, laberíntica, funda en América hispana esa tradición del barroco de la que serán tributarios, siglos más tarde autores como Leopoldo Marechal, Alejo Carpentier y José Lezama Lima (Vargas Llosa, 1990, 404).

Octavio Paz escoge a Juana Inés de la Cruz, monja poeta y filósofa, para trazar una genealogía, Vargas Llosa se inclina hacia el Lunarejo, un sacerdote teólogo, dramaturgo y letrado, un defensor del idioma español y del derecho criollo al Parnaso Hispánico.:

En los tiempos del Doctor Sublime, la mayoría de nuestros escritores eran meros epígonos: repetían, a veces con buen oído, a veces desafinando, los modelos de la metrópoli. Pero, en algunos casos, como en el suyo, apunta ya un curioso proceso de emancipación en el que el emancipado alcanza su libertad y su identidad eligiendo por voluntad propia aquello que hasta entonces le era impuesto. El colonizado se adueña de la cultura del colonizador y, en vez de mimarle, pasa a crearla, aumentándola y renovándola. Así, se independiza en la medida en que se integra. En eso consiste la soberanía cultural de Hispanoamérica: en saber que Cervantes, el Arcipreste y Quevedo son tan nuestros como de un asturiano o un leonés. Y que ellos nos representan tan legítimamente como las piedras de Machu Picchu o las pirámides mayas (Vargas Llosa, 1990, 405).

REFERENCIAS

Aira, César (2001) "El ensayo y su tema". En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, (9),8-16, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Angvik, Birger (1993). «La teoría de la novela de Mario Vargas Llosa y su aplicación en la crítica literaria: desde la indeterminación metafórica del lenguaje teórico a la sobredeterminación categórica del lengua crítico». En *Káñina*, xviii(2), 77-92. Universidad de Costa Rica.

_____ (2004). *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (2005). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.

De Grandis, Rita (1993). *Polémica y estrategia narrativa en América Latina. José María Arguedas-Rodolfo Walsh- Ricardo Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Díaz Quiñones, Arcadio y Martínez, Tomás Eloy, «Mario Vargas Llosa o la modernidad a cualquier precio». Entrevista publicada en "Primer Plano", Suplemento Cultural del Diario Página/12, Buenos Aires, Mayo 9, 1993.

Kristal, Efraín (1998). *The temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville/ Londres: Vanderbilt University Press.

Omaña, Baldomero (1987). «Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas». En *Revista de Crítica Literaria*, 13, 26

Rama, Angel, (1986) *La Novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo: Fundación Angel Rama/ Universidad Veracruzana.

Rowe, William (1999). «De los indigenismos en el Perú: Examen de argumentos». En *Ciberayllu* [en línea]. Disponible: <<http://www.andes.missouri.edu/andes/ciberayllu.shtml>> , Fecha de consulta: 1 de enero de 2004.

Said, Edward (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.

Vargas Llosa, Mario (1971). *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.

_____ (1984) *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1990). *Contra viento y marea Volumen III (1962-1990)*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE.

Velásquez, Castro, Marcel "El ensayo literario en la generación del cincuenta (Ribeyro, Salazar Bondy, Loayza), [en línea]. Disponible en la página del Centro de Estudios

Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar : <<http://celacp.perucultural.org.pe/textos/art3.pdf>> ,
Fecha de consulta: 14 de marzo de 2006.