

CUADERNOS

39

Ivonne Piazza de la Luz

El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa:

Historia de Mayta y Lituma en los Andes

Prólogo de
Mercedes López-Baralt



AMÉRICA SIN NOMBRE

El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa:
Historia de Mayta y Lituma en los Andes

IVONNE PIAZZA DE LA LUZ

El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa:
Historia de Mayta y Lituma en los Andes

Prólogo de Mercedes López-Baralt

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin Nombre*

Nº 39

DIRECTORA:

Carmen Alemany Bay

SECRETARIA:

Eva Valero Juan

COMITÉ CIENTÍFICO:

Beatriz Aracil Varón

Claudia Comes Peña

Teodosio Fernández Rodríguez

José María Ferri Coll

Virginia Gil Amate

Aurelio González Pérez

Rosa M^a Grillo

Ramón Lloréns García

Francisco José López Alfonso

Remedios Mataix Azuar

María Águeda Méndez

José Rovira Collado

José Carlos Rovira

Mónica Ruiz Bañuls

Víctor Manuel Sanchis Amat

Francisco Tovar Blanco

Abel Villaverde Pérez

SECRETARÍA TÉCNICA:

Alexandra García Milán

DISEÑO EDITORIAL:

Pedro Mendiola Oñate

Los cuadernos de *América sin Nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: *Punta de vacas, Mendoza* (Juan Mauricio Rugendas, 1838).

© Ivonne Piazza de la Luz

© Publicaciones de la Universidad de Alicante

I.S.B.N.: 978-84-16724-55-0

Depósito Legal: A 193-2017

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

*In Memoriam:
a mi padre Pablo.
Por él cultivé el apego al campo y sus montañas;
con él las recorrí, caminándolas.*

*A mi madre Luz,
quien con aliento poético
me invitaba a admirar la belleza del paisaje,
y a calibrar los “diferentes matices de verde”
que su disparidad de tonos ofrecía.*

*Siempre a Ico...
cómplice vital de senderos y travesías;
mi “caballero de fina estampa”.*

*In Memoriam:
a Blanca Olmo,
otra luz que Ico puso en mi camino.*

*Y muy especialmente, a Mercedes López-Baralt,
aliento y lazarillo por las rutas de la peruanidad literaria.*

Índice

AGRADECIMIENTOS	13
PRÓLOGO	15
EL CICLO SERRANO DE MARIO VARGAS LLOSA: <i>HISTORIA DE MAYTA Y LITUMA EN LOS ANDES</i>	21
CAPÍTULO I. TRAVESÍAS LITERARIAS DE UN ESCRITOR	29
VISIÓN DE CONJUNTO	29
EN EL <i>BOOM</i> LATINOAMERICANO	35
EN LAS LETRAS PERUANAS	41
DOS NOVELISTAS CONVERSAN	46
MUDANZAS IDEOLÓGICAS Y PERSPECTIVAS SOBRE EL TEMA INDÍGENA	48
EL «CRÍTICO PRACTICANTE» Y EL TEÓRICO CRITICADO	54
LAS MÚLTIPLES CLASIFICACIONES DE UNA OBRA POLIFACÉTICA	57

SOBRE <i>HISTORIA DE MAYTA Y LITUMA EN LOS ANDES</i>	62
CAPÍTULO II. EL ESPACIO NARRATIVO: ¿TELÓN DE FONDO O PROTAGONISTA DE LA HISTORIA?.....	69
CAPÍTULO III. LA <i>DOBLE BARBARIE</i> DE AMÉRICA LATINA: DE LAS NOVELAS DE LA TIERRA AL CICLO SERRANO DE MARIO VARGAS LLOSA	93
LA <i>DOBLE BARBARIE</i> DE AMÉRICA LATINA	93
LA TRAVESÍA DEL TÉRMINO «BARBARIE»: <i>ANTIQUÍSIMO Y RECIENTÍSIMO</i>	98
HERÓDOTO Y ESTRABÓN EN AMÉRICA LATINA ...	104
EL ASUNTO DEL LENGUAJE	106
CAPÍTULO IV. <i>HISTORIA DE MAYTA Y LITUMA EN LOS ANDES: UNA SIERRA LITERARIA</i>	113
1. <i>HISTORIA DE MAYTA</i>	113
1. <i>UNA SENSACIÓN RARÍSIMA: METONIMIA SERRANA EN LA HISTORIA DE MAYTA</i>	113
UNA SIERRA «DISEMINADA» EN EL TEXTO	120
UNA METONIMIA TRONANTE	122
<i>NO ERA DE AQUÍ</i>	124
2. LA PERIPECIA DE UN <i>ALFEÑIQUE CON TAQUICARDIA Y SU CORTEJO DE SIETE JOSEFINOS</i>	127
UNA MAJADERÍA O SIMPLE ANÉCDOTA	128
¡UN MITIN PARA MÍ SOLITO!	130
QUE TODO ES CUENTO Y FICCIÓN	132

3.	VARGAS LLOSA CONVERSA CON CERVANTES	142
	LA FICCIÓN REVOLUCIONARIA Y LA FICCIÓN CABALLERESCA EN POS DE UNA «REVOLUCIÓN IMPOSIBLE»	142
	INDIGESTIÓN POLÍTICA: <i>TODAS LAS SECTAS Y CAPILLAS</i>	147
	A PROPÓSITO DEL NARRADOR Y LA METAFICCIÓN EN LA HISTORIA DE MAYTA.	149
II.	<i>LITUMA EN LOS ANDES</i>	157
1.	<i>CUMBRES BORRASCOSAS EN LITUMA EN LOS ANDES</i>	157
	<i>HERIDAS DEL ALMA EN LA MONTAÑA SERRANA</i> . . .	162
	<i>AL DIOS DEL LUGAR: LA MONTAÑA HABITADA POR «UN CHUCHONAL DE APUS»</i>	168
	MONTES MENTIROSO: <i>EL RUIDO Y LA FURIA DE UNA APACIBLE CORDILLERA</i>	171
	TODOS LOS CAMINOS CONDUCE A LA VIOLENCIA: HACIA UNA <i>DELINCUENCIA MÍTICA</i>	173
2.	EL HUAYCO: ¿ <i>STRIPTEASE O LACRIMAE RERUM?</i> . . .	191
	UNA MONTAÑA GESTUAL Y RUMOROSA	196
	AROMAS DE FIN DE MUNDO: ¿ <i>FURIA O LÁGRIMAS?</i>	200
3.	<i>LITUMA EN LOS ANDES: EL TÍTULO</i>	203
	A MODO DE EPÍLOGO	207
	UNA SIERRA SIN EDITAR	221
	BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE MARIO VARGAS LLOSA . . .	225

AGRADECIMIENTOS

A Mercedes López-Baralt, quien ha recorrido conmigo la indagación de esta ruta serrana. En mi alma albergo su dádioso aliento y apoyo absoluto; mi gratitud va por siempre.

A Luce López-Baralt, cuya singular luminiscencia tiene la virtud de alumbrar los caminos; por su generosa e incondicional ayuda en tantos renglones durante esta travesía.

A Rosario de Bedoya, asistente personal de Mario Vargas Llosa en sus oficinas de Lima, por su gentileza al recibirnos, por sus solícitas gestiones en contestar la correspondencia electrónica, atender nuestras preguntas y suministrar la bibliografía solicitada.

A Carmen Pérez Marín y Ramón Luis Acevedo, lectores de la primera fase de este escrito, por su valioso estímulo.

A la Universidad de Puerto Rico, sin cuyo apoyo y becas para el primer trayecto investigativo, este libro no hubiese sido posible.

A Carmen Alemany Bay, Directora de *Cuadernos de América sin Nombre* (Universidad de Alicante) y a su director saliente, José Carlos Rovira; debo agradecer el gentil apoyo de ambos.

A la Cátedra Vargas Llosa por haber facilitado la publicación de este libro.

A la siempre presente guía divina, fuente de toda inspiración.

PRÓLOGO

Hay libros que uno sueña leer antes de que cobren vida; este es uno de ellos. Y tuve la suerte de ver el tapiz por su revés, es decir, de asistir muy de cerca a su gestación. Pues *El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa: Historia de Mayta y Lituma en los Andes*, el libro que estrenamos hoy, comenzó como una tesis doctoral que dirigí en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, aprobada con sobresaliente unánime en el año 2014. Su autora —una de las mejores alumnas de mi larga vida docente— se enamoró del tema al tomar mi curso de *Literatura peruana*, y lo demás ya es historia. Con la pasión imprescindible para abordarlo, una capacidad de altos vuelos como investigadora, y un olfato literario que roza la poesía, emprendió el camino. Y sin prisa pero sin pausa, lo culminó sin rendirse. Hasta convertir su disertación —reformulada y enriquecida— en un libro.

El tema tenía sus bemoles, pues como sabemos, las dos novelas que protagonizan el ciclo serrano de nuestro Nobel, por cuestiones ideológicas, tuvieron una recepción espinosa. Trazando con esmero los senderos de la crítica vargallosiana,

Piazza de la Luz explica las múltiples razones que abonan a la visión desesperanzada y apocalíptica de la sierra en *Historia de Mayta y Lituma en los Andes*, pero no se detiene en ello, porque su meta es otra. La de explorar, pormenorizadamente, la literaturización del espacio andino en ambas novelas. Algo que la ingente crítica del novelista, obnubilada por su propuesta política, aún no había acometido.

El libro comienza con una mirada a la impresionante trayectoria literaria de Mario Vargas Llosa, poniendo el acento en sus obras menos celebradas. Luego se detiene en el tema del espacio literario, de la mano de estudiosos como Mieke Bal y Gastón Bachelard, quienes han logrado convertir la aridez de la abstracción teórica en deleitosas metáforas que convierten la geografía en literatura. Sin olvidar el espacio panóptico de Michel Foucault, el «tercer espacio» intersticial de Homi Bhabha y su noción de *unhomeliness* o extrañamiento (que sufren tanto Mayta como Lituma en la sierra andina), el espacio de frontera marcado por la heterogeneidad en Antonio Cornejo Polar y por la transculturación en Ángel Rama, el espacio mítico de Rilke en el que las montañas son seres pensantes, y el monumental de Michel de Certeau, que aunque aborde los rascacielos ciudadanos, con la verticalidad de sus precipicios hace pensar en los Andes.

El tercer capítulo traza la evolución de la noción de barbarie tantas veces impuesta a la América morena, originada en Heródoto, Homero, Platón y San Pablo, y presente hasta en las *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, para más tarde invadir el *Facundo* de Sarmiento y las novelas hispanoamericanas de la tierra (José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes). En lo que concierne a las novelas serranas de Vargas Llosa, Piazza de la Luz no emplea el concepto, sino que acuña otro: el de la *doble*

barbarie, alusivo al tratamiento literario del espacio primigenio hispanoamericano (sea selva, llano o sierra) y sus habitantes: tan bárbaros estos como aquél.

El capítulo cuarto — «*Historia de Mayta y Lituma en los Andes: una sierra literaria*» — nos lleva a la culminación del libro: un comentario textual exhaustivo que indaga, tras los bastidores de la trama, la urdidumbre literaria de una sierra ovidiana, en perpetua metamorfosis. En *Historia de Mayta* Piazza de la Luz señala el mal de altura como metonimia de la montaña, reconoce la parodia bajtiniana en la degradación de personajes excéntricos, y vincula los dislates del protagonista en pos de la utopía imposible con el *Quijote* y el *Tirant lo Blanc* de Martorell. En *Lituma en los Andes* observa la filiación del huayco con el alud que provoca Pariacaca en *Dioses y hombres de Huarochirí*, y asocia su ira con la de los apus de la montaña en la novela. También traza el carácter sagrado de la montaña en diversas culturas a lo largo del tiempo, y en *Lituma en los Andes* aborda su carácter mentiroso, como ser mítico rumoroso y gestual, que finge apacibilidad hasta desnudar su violencia en el huayco. Y pondera lo que llama la *delincuencia mítica* de la novela, examinando sus posibles fuentes arqueológicas y antropológicas, para vincularlas a la violencia que invade casi toda la obra de Vargas Llosa, tanto en la costa como en la sierra, y que emerge diáfana en la terrible noticia biográfica que el autor ofrece de su padre en sus memorias. Piazza de la Luz también examina en *Lituma en los Andes* la polémica oculta de Vargas Llosa con el escritor que tanto admira y a la vez critica: José María Arguedas.

Vale destacar los títulos sugestivos de los acápites del capítulo, que hacen las delicias del lector: «*Heridas del alma* en la montaña serrana», «Montes mentirosos: *el ruido y la furia* de una apacible cordillera», «El huayco: *¿strip tease* o

lacrimae rerum? Así como los intertextos literarios que — aunque a veces lejanos en el tiempo y el espacio— iluminan las novelas de Vargas Llosa. También vale sopesar la importancia del acápite final, «Una sierra sin editar», en el que la autora confiesa la razón biográfica que late tras las páginas de su libro. Porque Piazza de la Luz también es serrana. No del Perú, sino del Caribe, porque se crió en la cordillera central de Puerto Rico, y tan apegada está a ella, que cuando viaja suele tramontar otras montañas. Un ejemplo emblemático es el trayecto que emprendió de Lima a Jauja en «el trencito más alto del mundo» (la frase es de *Historia de Mayta*). De ahí el haber escogido el ciclo serrano de Vargas Llosa como el tema de su libro. Y de ahí su auténtica pasión por el Perú, que imanta las vibrantes páginas de su libro. El hermoso párrafo que lo cierra bien merece citarse aquí:

Debo reconocer que todos estos trayectos —una suerte de navegar entre «el oleaje de un mar pétreo», como llamaba López Albújar a la cordillera de los Andes— resultaban como un hechizado imán; una suerte de asignatura «telúrica y magnética», para decirlo en palabras de César Vallejo. Es aquí cuando la literatura se amarra a la vida, y el tema asediado se adhiere a una andadura por espacios literarios donde cumbres y cordilleras naturales ocupan una dimensión significativa, colocándome en relación directa con una fase de mi vividura terrenal. Bien visto, este trabajo trasciende el perímetro literario y académico predominante, al también constituirse en un revelación vital, calibrando, de manera colateral, un tramo esencial de mi residencia en esta tierra.

Dicho todo esto, debo terminar con una reflexión inevitable: el mejor momento de la vida de un maestro no es otro que el de reconocerse alumno de sus alumnos, ya conver-

tidos en colegas. Esto me ha pasado, y a mucha honra, con Ivonne Piazza de la Luz. Y ahora invito al curioso lector a asistir al banquete.

Mercedes López-Baralt
Profesora Emeritus de la Universidad de Puerto Rico
y Profesora Honoraria de la Universidad Nacional
Mayor de San Marcos

EL CICLO SERRANO DE MARIO VARGAS LLOSA:
HISTORIA DE MAYTA Y LITUMA EN LOS ANDES

*¡El Perú da miedo, a veces! ¡Estas montañas!
Si se ponen en marcha, ¿quién podrá detenerlas?
¡Sus cumbres llegan al cielo!*
(José María Arguedas, *Todas las sangres*)

Mountains are the beginning and end of all natural scenery.
(John Ruskin, *Modern Painters*)

Mi primer encuentro literario con el Ande —la cordillera que atraviesa la longitud geográfica de América del Sur— fue a través de la lectura temprana de un cuento de Edmundo de Amicis, «De los Apeninos a los Andes» (1886), cuya edición, a pesar del desgaste de los años, aún conservo. Caí, sin más, en el entretejido de una historia que penetró mi alma joven, conmovida ante el desamparo de un niño adolescente de origen genovés cruzando tierras extrañas, cuya inmensidad —y altura, imaginaba yo— haría imposible encontrar a su desaparecida madre. Significativamente, señalaba el narrador, lo que animaba al joven Marcos al atravesar aquella llanura

interminable y siempre igual de la planicie argentina, es que «veía delante de sí una cadena de altísimas montañas azules, con las cimas blancas, que le recordaban los Alpes y le parecía que iba a acercarse a su país. *Eran los Andes*, la inmensa cadena que se extiende por el continente americano» (231-232, mi énfasis). El recuerdo de la profunda desolación de aquel relato no me ha abandonado jamás. Se trata del mismo aliento de tristeza que, por cierto, he visto repetirse en lecturas posteriores, y que suele atribuírsele a la vasta inmensidad de la sierra como también al indio que la habita. Una grandeza sin asidero posible, capaz de suscitar —encontré en un verso de César Vallejo su mejor descripción— un *sentimiento oceánico de todo* («Telúrica y magnética», mi énfasis). Y es que el título «De los Apeninos a los Andes», bien visto, impacta por la infinitud de los espacios sugeridos, así como por el extensísimo trecho entre dos continentes distantes entre sí. De otra parte, debo decir que el cuento —a pesar de que su autor no era hispano, pues había nacido en la región de Liguria al norte de Italia— de cierta forma me acercaba a la literatura hispanoamericana, a la cual he dedicado gran parte de mis investigaciones académicas.

Una literatura sobre la cual, desde mi país, Puerto Rico, se había encargado de estudiar y difundir con magistral desempeño, la doctora Concha Meléndez, fundadora de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de nuestro prestigioso Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Como nota al calce, vale la pena anotar que uno de sus estudios sobre Vallejo, cuya poesía introdujo en nuestra isla, señalaba que fue «el primer poeta serrano en comprender la revelación desolada, reminiscente, vasta de la sierra» (*Obras Completas* I, 541). Por otro lado, no hay que olvidar que fue Meléndez quien simbólicamente nos abrió las puertas a la patria del Gran Cholo, registrando su

propia experiencia en *Entrada en el Perú*, de 1941. En este escrito no solo habla de Lima, sino que también consigna sus recorridos por la sierra peruana. Una entrada al Perú que califica de «rápida, pero intensa» y cuya visión «real» del país sudamericano se «meció», «entre la deformación idealizante del mirar enamorado y las inevitables imágenes anteriores creadas» por «asiduas y fervorosas» lecturas previas. «Si esta entrada tuvo salida, si no me fundí, como Pablo Neruda en su profunda ‘Entrada en la madera’, con la belleza inabarcable, me traje al menos, clavadas en mi corazón, tres espinas de nostalgia: una por Lima, otra por la sierra del centro, otra por el Cuzco» sentencia Concha Meléndez (481)¹. Esta sierra del centro a la que hace referencia es justamente donde se desarrollan las novelas serranas que abordaremos más adelante.

En esta breve noticia sobre los antiguos vínculos entre el país de los incas y nuestra isla caribeña, no debe pasarse por alto la destacada gestión de Eugenio María de Hostos durante el periodo formativo de la sociología peruana, que bien describe la investigación, entre otras, de Thomas Ward en «Four Days in November: The Peruvian Experience of Eugenio María de Hostos» (2001). Más allá de que Hostos escribió uno de los primeros tratados de sociología en América Latina, publicó extensamente en la prensa peruana durante su estancia en Lima (1870-1871). El artículo de Ward reseña una agria controversia del escritor puertorriqueño con editoriales y colegas publicada en la prensa del Perú, sus posturas ante la sociedad y el estado peruano de la época, y un poema de Ricardo Palma a modo de elegía por su muerte. Como nota al calce, no puedo pasar por alto que cuando

1 Fue un viaje de estudios durante el verano de 1937; casi dos años más tarde concluye la redacción de sus recuerdos y experiencias. La primera edición de *Entrada al Perú* es de 1941. Esto lo explica Luis de Arrigoitia en «*Entrada al Perú*, de Concha Meléndez» (1984:52-77).

estuvo en Argentina impulsó la construcción de la primera vía ferroviaria (el Ferrocarril Transandino de 1872, hoy en ruinas) que uniría la costa Atlántica con la costa del Pacífico —cruzando la cordillera de los Andes— y que la primera locomotora de este tren llevó el nombre de «Hostos»².

Pero otros acontecimientos más recientes indican nuevos enlaces: al destacar las proximidades entre Puerto Rico y el Perú, resulta imprescindible referirnos a la insigne labor de Mercedes López-Baralt, cuyos minuciosos e importantes estudios sobre escritores peruanos —El Inca Garcilaso de la Vega, Felipe Guamán Poma de Ayala y José María Arguedas, sin olvidar sus trabajos sobre mitos andinos y la traducción y comentario de un poema quechua: *Apu Inka Atawallpaman* — le merecieron en el año 2013 la alta distinción de Profesora Honoraria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, la más antigua universidad de las Américas (1551). También ha recibido, en reconocimiento a su labor de peruanista, la Medalla de Oro del Municipio del Cuzco y la Medalla de la Universidad Andina de dicha ciudad en el 2014.

Por su parte, el escritor peruano Mario Vargas Llosa —cuyas novelas asediamos aquí— ha llevado a lo largo de su quehacer literario y personal una relación estrecha con nuestro país; en más de una ocasión, como profesor visitante, ha impartido cursos en nuestra Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. En 1969 dictó un seminario sobre *Cien años de soledad* y un curso de *Técnicas narrativas de la novela*; años más tarde ofreció un seminario sobre su propia obra. De allí florecieron estrechas amistades que hoy perdu-

2 Ver los escritos de Adriana Aprini, «El ferrocarril como símbolo de progreso y unidad continental en Eugenio María de Hostos» (1996) y el de Pablo Lacoste, *El Ferrocarril Trasandino (1872-1984): un siglo de ideas, política y transporte en el sur de América* (2000).

ran. En tiempos más recientes fue reconocido con un Doctorado Honoris Causa en Letras Humanas del Departamento de Español de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo, junto al escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (17 de septiembre del 2006). En Puerto Rico concluyó la escritura de *Conversación en la Catedral*, una de sus más importantes novelas, durante su estancia en la isla mientras impartía uno de sus cursos. Según lo relata Luce López-Baralt, brincaba de alegría y entusiasmo subido encima del sofá de la salita de su apartamento en *Green Village* en Río Piedras, donde vivía con su mujer Patricia; allí había reunido un grupo de amigos íntimos para celebrar la culminación de la novela. Más tarde, cuando vivió por unos meses en el Condominio Emajagua, en Punta Las Marías —trabajaba entonces en su novela *El hablador*—, como parte de su disciplina practicaba su acostumbrado *jogging* de la mañana por el paseo playero del *Último Trolley* de Ocean Park y su adyacente Parque José Celso Barbosa³. De modo que su relación con Puerto Rico no es de oídas. Durante su permanencia aquí, tal y como señala Luce López-Baralt, marcó un hito en la formación de muchos escritores, respaldando a jóvenes como Rosario Ferré y Olga Nolla, quienes en aquellos tiempos comenzaban su aventura con la revista *Zona carga y descarga*; también apoyó a Nilita Vientós Gastón y colaboró con ella a lo largo de los reiterados reveses con la revista que dirigía entonces: *Asomante* (entrevista de Alegre Barrios 100)⁴.

Pero no es la sintonía de Vargas Llosa con nuestra isla lo que me acerca al Perú, sino la literatura peruana. De una parte, el impacto de una lectura temprana de *Redoble por*

3 Estos datos los tomo de una conversación personal con Luce López-Baralt (2014).

4 La amarga controversia la obligó a abandonar la dirección de dicha revista y crear otra más exitosa aún: *Sin nombre*.

Rancas, de Manuel Scorza, en un curso de Literatura Hispanoamericana que ofrecía Luis Rafael Sánchez; redoble que repercute en la memoria —también con sabor amargo— como un abrir de ojos ante la represión y los atropellos sufridos por los indígenas y campesinos de la sierra central peruana⁵. De la otra, el curso de Literatura Peruana que ofrecía Mercedes López-Baralt, en el cual, precisamente, germina el presente libro y el interés por abordar el tema: de ella tomo prestada la noción de «ciclo serrano» de Vargas Llosa, una división de la obra del autor en la cual se incluyen las novelas que se desarrollan en el espacio andino del Perú, *Historia de Mayta* (1984) y *Lituma en los Andes* (1993); segmentación novedosa en el corpus crítico sobre el quehacer literario del autor peruano. Pensado con detenimiento, debo confesar que resultaba un desafío enfrentarse a una obra sobre la cual se ha escrito — debido al alto relieve del consagrado escritor, hoy receptor del Premio Nobel —una cantidad ingente de estudios críticos; también se trata de dos novelas que han generado gran controversia ideológica y política. Pero fue un reto que decidí asumir. Con una «mirada de doble filo», por servirme de la frase de Ana Lydia Vega, en el sentido de intentar mirar más allá de la polémica «para atisbar el asomo de lo posible» (Vega 332). Quise pues, acercarme a la especificidad de la articulación literaria del espacio andino de sus novelas, para examinar cómo la sierra se convierte en literatura.

5 Esta novela es la primera del ciclo *La guerra silenciosa*, cuyo fondo histórico es la lucha de clases entre campesinos indígenas en la sierra central peruana contra la compañía norteamericana *Cerro de Pasco Corporation* y los terratenientes locales del Departamento de Pasco durante los años '50 hasta 1963. Todas ellas dan testimonio de la gesta del campesinado indígena peruano, de la que Scorza fue un testigo directo. Pero no solo fue testigo, sino partícipe y defensor de la causa de los campesinos, lo que le acarreó persecuciones y exilio.

Luego de que en un primer capítulo se esboce una visión panorámica de la obra de Mario Vargas Llosa para contextualizarlo dentro de la literatura de los siglos XX y XXI, destacando sus aportaciones, sus polémicas, y la opinión de la más importante crítica académica ante una obra dinámica y cambiante, el segundo capítulo analiza la complejidad del concepto de espacialidad: examinaremos algunas de sus diversas resignificaciones literarias, filosóficas y culturales para acercarnos a la estructuración creativa de la montaña, pieza protagónica del ciclo serrano vargallosiano.

En el capítulo «La *doble barbarie* de América Latina: de las novelas de la tierra hasta el ciclo serrano de Mario Vargas Llosa», trabajamos el registro literario del concepto que he denominado la «doble barbarie», es decir, la indomable naturaleza americana y el hombre nativo que la habita. La travesía del término *barbarie* desde la antigüedad clásica hasta nuestros días devela cómo, a pesar del avance de los tiempos, todavía tiene vigencia en nuestros espacios americanos y en buena parte del mundo. Porque los modelos históricos se repiten y las observaciones de los clásicos afloran en nuestra literatura hispanoamericana. De otra parte, y como nota al calce, salta a la vista que más allá del lenguaje y la etnia, también en la antigüedad los bárbaros eran colocados en apartadas esquinas de la tierra.

Un acercamiento directo a las novelas que nos ocupan permite examinar la factura de estos espacios en la cuarta y más extensa sección del libro. De manera muy literaria, el antropólogo escocés Víctor Turner sostiene que para entender una cultura hay que encontrar su símbolo dominante. Este debe ser persistente, polivalente y debe reflejar principios que expresen valores axiomáticos de la sociedad concernida (*The Forest of Symbols*, 1967). El dominio que ejerce la cordillera de los Andes sobre toda la longitud geográfica del

Perú, resiste el cotejo esbozado por Turner para determinar un elemento emblemático. Si en algún asunto pudiese haber opinión de consenso, es en lo que concierne a la imponente presencia de la montaña andina, que ha generado una particular recepción por parte de los escritores que la han percibido a lo largo de su experiencia vital. Y es que ella, en el Perú, ya de cerca o bien en la lontananza, de frente, detrás, o de costado se hace notar. La realidad del entorno que circunda al artista de alguna forma se refleja en su obra, ya sea para interpretarla o para ignorarla; para enaltecerla o para degradarla; para reformularla o para destruirla. El escritor peruano Mario Vargas Llosa no es la excepción, particularmente en sus novelas *Historia de Mayta* (1984) y *Lituma en los Andes* (1993). Abrigo la esperanza de esbozar una fiable ruta indagatoria que ilumine el ciclo serrano vargallosiano, y una mirada de fondo a los diversos recursos del narrador para construir la sierra: la mágica, la mítica, la geológica y la literaria. Muy lejos de la narrativa de la tierra de José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos y Ricardo Güiraldes, la montaña —presencia totémica y símbolo dominante del mundo andino— aflora en estas novelas de Vargas Llosa, y la serranía toma por asalto al texto de diversas y sorprendentes maneras, como en su momento veremos. Para decirlo figurativamente, escribir sobre ella pudiese constituir, de cierto modo, un intento de ceñir la altura inalcanzable, de fijar lo infinito y de trocar lo ajeno en propio. Escritura que intenta someter la vasta amplitud de un espacio de comprobada indocilidad y fiereza y que a fin de cuentas, también se levanta como metáfora del obstáculo al progreso que ideológicamente propulsa Mario Vargas Llosa.

CAPÍTULO I

TRAVESÍAS LITERARIAS DE UN ESCRITOR

Visión de conjunto

Si las letras peruanas de la segunda mitad del siglo XX hasta el presente fuesen a señalar a su más destacado escritor, ese sería Mario Vargas Llosa. De literatura hispanoamericana no podría hablarse sin mencionar su nombre; su obra forma parte del inventario literario internacional, accesible a lectores de casi todos los idiomas. Periodista, ensayista, novelista, crítico y teórico literario, dramaturgo, cineasta, político, y, en los últimos tiempos, actor y poeta (*El Alejandrino*, 2014); estas son algunas de las múltiples facetas del autor de *La ciudad y los perros*. Es contemporáneo y partícipe del grupo de escritores que en la década de los sesenta revolucionan nuestra narrativa, sentando las bases de la «nueva novela hispanoamericana» (así la nombró Carlos Fuentes) e insertándola en un *boom* editorial del mercado mundial.

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa nace en Arequipa (1936), ciudad serrana al sur del Perú, y pasa sus primeros años de niñez en la también serrana ciudad de Cochabamba en Boli-

via; luego vive en Piura y más tarde en Lima, siguiendo los desplazamientos de un hogar quebrado. En Lima estudia dos años en el Colegio Leoncio Prado, espacio que se convertirá en materia prima de su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963). Su carrera de novelista continúa con *La casa verde* (1965), *Conversación en La Catedral* (1970), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *El hablador* (1987), *Elogio de la madrastra* (1988), *Lituma en los Andes* (1993), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), *La fiesta del Chivo* (2000), *El Paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006), *El sueño del celta* (2010), *El héroe discreto* (2013), y *Cinco esquinas* (2015). Tiene dos libros de narrativa breve, una selección de relatos (*Los jefes* de 1958, que obtuvo el premio Leopoldo Alas) y una novela corta (*Los cachorros* de 1968). En lo que concierne a la literatura infantil, Vargas Llosa asegura que cuando lo intentó por primera vez, el género lo derrotó, pero acepta la invitación de Arturo Pérez-Reverte para formar parte de la colección *Mi primer...*, un conjunto de libros para niños escritos para mayores editado por Alfaguara; de ahí salió *Fonchito y la Luna*, segundo título del conjunto publicado en 2010⁶. Por otro lado, inicia una fase de actividad dramática —género al cual cataloga como su «primer amor»— que nos lleva desde *La huida del Inca* (1952), su primera obra teatral que estrena a los dieciséis años en Piura, hasta *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983), *La Chunga* (1986), *El loco de los balcones* (1993) y *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996); colección de obras publicada más adelante (con excepción de *La huida...*)

6 <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/23/actualidad/1400855268_473177.html?rel=rosEP>

en *Obra reunida. Teatro* (2005). En el 2008 lleva a escena *Al pie del Támesis* (2008). En algunas de sus obras teatrales, *Odiseo y Penélope* (2007), *Las mil noches y una noche* (2010) y *Los cuentos de la peste* (2014), también se atrevió a participar, entre otras, como actor: en el papel de Ulises en la primera, como el Rey Sahrigar en la segunda (basada en la célebre recopilación de cuentos árabes) y en la última, inspirada en el *Decamerón* de Bocaccio, como el Duque Ugolino. Sobre el teatro vargallosiano, la crítica ha destacado un aspecto sobresaliente: el forcejeo entre las voces biográficas y autobiográficas como parte fundamental en la exploración de lo real y la memoria ficcional, tal y como señala Priscilla Meléndez, quien demuestra que en cada una de las obras teatrales del autor peruano se pueden reconocer trazos de «un autor» quien a modo de juego va escondiendo y revelando su identidad real y ficcional, así como el persistente interés —en términos de la creación del mundo ficticio— por la relación entre el «yo» y el «otro» (2013: 188-196)⁷. Por su parte, Elena Guichot Muñoz nota que el punto en el cual concurren los «prólogos» de sus piezas teatrales es el vínculo entre la literatura y la vida (2014:155)⁸.

Si bien el teatro forma parte importante de la obra de Vargas Llosa, una serie de proyectos fílmicos también deben incorporarse al inventario de sus trabajos. Claro, estas han sido adaptaciones de sus novelas, y como ya lo ha estudiado Carolina Sitnisky, la ficción narrativa de Vargas Llosa siempre ha mostrado rasgos y técnicas cinematográficas («Film and the novels», 199). Cabe una mención especial el

7 Agradezco a Priscilla Meléndez su amabilidad al hacerme llegar su ensayo «The Self/The Other: (Auto) Biographical Voices in the Theatre of Mario Vargas Llosa» (2013).

8 Sobre el teatro de Vargas Llosa, ver también el trabajo de Evelyn Fishburn, «The Plays», 2012: 185-198.

caso de *La guerra del fin del mundo*, pues más allá de que Vargas Llosa ha declarado en varias ocasiones que es una de sus favoritas y una de las que más esfuerzo le ha requerido, también se trata de la primera en su carrera novelística en desarrollarse fuera del Perú. Interesa destacar que la novela germina a partir de un trabajo filmico: un guion que trabajaba el autor peruano para el cineasta brasileño Ruy Guerra, quien quería que la cinta tuviera algún vínculo con el conflicto de Canudos en Brasil. Señala Vargas Llosa que unos de los textos clave que estudió para documentarse fue el libro *Os Sertões* de Euclides Da Cunha (Entrevista de Cárdenas y Elmore 129)⁹. Después de mucho trabajo el proyecto de la película no se concretó, y años más tarde Vargas Llosa utilizaría todo ese material para su novela. De otra parte, se debe mencionar que su primera película fue *Pantaleón y las Visitadoras*, filmada en República Dominicana a mediados de los años '70¹⁰. Se trata de una adaptación de la novela del mismo título que la *Paramount Pictures* le había solicitado a Vargas Llosa. Hoy, el propio autor la considera «an unwise attempt to film adaptation» (citado en Sitnisky 204). La obra tuvo una segunda adaptación al cine por el director peruano Francisco Lombardi en 1999. Otros trabajos —en estos datos voy de la mano de Sitnisky— han sido producidos en

9 Peter Elmore ha estudiado *La guerra del fin del mundo* en relación con *Os Sertões* en *La estación de los encuentros*, 2010.

10 A propósito, no puedo resistir la tentación de consignar el hecho de que en el Hotel Romana donde se hospedaba el *staff* completo de la producción, el Gerente Residente de aquel entonces —con apenas 27 años de edad— era mi esposo Raúl Alberto (Ico) Negrón Olmo; «el jovencísimo gerente», recordaba Vargas Llosa en un casual y brevísimo encuentro entre ambos en diciembre del 2006, en la peluquería de La Marina de Casa de Campo, en La Romana, donde dicho sea de paso, se sabe que el escritor peruano en muchas ocasiones había celebrado las festividades del Año Nuevo con su familia.

películas. *La ciudad y los perros*, la dirigió y adaptó al cine Francisco Lombardi en 1985. Dos adaptaciones cinematográficas más fueron producidas de sus trabajos de los '60: *Los cachorros* (1971), por el director mexicano Jorge Fons, y *Yaguar* (1986), dirigida por el chileno Sebastián Alarcón y basada en uno de los principales personajes de *La ciudad y los perros*. *La tía Julia y el escribidor* fue adaptada al cine norteamericano —ya había sido adaptada a una telenovela en América Latina, evento que detona la indignación de Julia Urquidi y provoca la publicación de *Lo que Varguitas no dijo* (1983)— con el título *Tune in Tomorrow* (1990). La producción cinematográfica más aclamada es tal vez *La fiesta del Chivo*, en la cual retrata la caída del dictador dominicano Rafael Leonidas Trujillo, cuya adaptación al cine fue dirigida por su primo, el cineasta Luis Llosa.

Un libro fundamental en la obra de Mario Vargas Llosa, su autobiografía *El pez en el agua* (1993), comprende dos etapas de su vida: un recorrido por su vocación y producción literaria y una crónica de su aventura política entre 1987 y 1990, al presentarse como candidato a las elecciones presidenciales del Perú. El texto explica en detalle algunas de las posibles causas de su derrota electoral en 1990 frente a un desconocido para entonces, Alberto Fujimori. Hace un tiempo, el escritor anunció que trabajaba en otro proyecto autobiográfico: esta vez se trata de un guion teatral en el cual revisa su vida desde el año 2010 hasta el presente.

De manera paralela al proceso creativo, Vargas Llosa incorpora distintos intereses y experiencias que le permiten valiosas aportaciones en otros ámbitos; la más importante es la tarea crítica. Esta había comenzado temprano a través del ejercicio periodístico, hasta llegar a trabajos de mayor envergadura como lo es su monumental e imprescindible estudio sobre *Cien años de soledad: Gabriel García Márquez: Historia de*

un deicidio (1970); su ensayo *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975); su recopilación de ensayos sobre la novela de caballería que viene escribiendo desde 1969, y que se recogen bajo el título de *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1991); recopilaciones en tres volúmenes de sus páginas de crítica literaria, cultural y política, tituladas *Contra viento y marea I, II, y III* (1983, 1986 y 1990) y *La verdad de las mentiras* (1990); su trabajo de crítica literaria sobre José María Arguedas, *La utopía arcaica* (1996); *La tentación de lo imposible* (2004), sobre *Los miserables* de Víctor Hugo y *Viaje a la ficción* (2008), sobre la obra literaria de Juan Carlos Onetti. No olvidamos *Historia secreta de una novela* (1971)— donde comparte con el lector el proceso creativo de *La casa verde*— y *A Writer's Reality* (1991), compilación de ocho ensayos basados en la serie de conferencias que Vargas Llosa ofreció en inglés en la Universidad de Syracuse en 1988. En otros temas, *Diario de Iraq* (2003), *Iraq/Palestina. Paz o Guerra Santa* (2006), *Diccionario del amante de América Latina* (2005), y otro conjunto de ensayos y artículos ya publicados que recoge *Sables y utopías* (2009), los cuales versan sobre el debate social, político y literario ya en América Latina, ya en el ámbito internacional. En mayo del 2010 se recopilan tres ensayos suyos bajo *Sueño y realidad de América Latina*: el que da título a la compilación, corresponde al discurso ofrecido al recibir el doctorado Honoris Causa por la Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2008; el conocido ensayo «Questions of Conquest: What Columbus Wrought and What He Did Not» (1990), difundido con motivo de la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América (pero publicado unos años antes como «El nacimiento del Perú») y una reflexión sobre el «El Inca Garcilaso y la Lengua General», conferencia leída en el Instituto Cervantes de Berlín en el 2003. En 2012 publica *La civilización del espectáculo*, un

inteligente y controversial ensayo en defensa de la «alta cultura» ante la «cultura de masas», propiciadora la última, según el autor, de una creciente banalización del arte y la literatura, en aras del apogeo del *performance* y el entretenimiento¹¹.

En el *boom* latinoamericano

Una visión panorámica de la obra vargallosiana resultaría incompleta si no se menciona su participación en el notabilísimo *boom* latinoamericano, «espléndida explosión de creatividad», al decir de Antonio Cornejo Polar (Entrevista de Jorge Coahuila 3-4). Estallido que se constituye en el fulcro desde donde un grupo de escritores latinoamericanos —procedentes de espacios diversos y sin intención conspirada— logran posicionarse en el mercado internacional. En el bienio de 1967-1968 se registra, tal y como lo señala Ángel Rama, «un aparte de aguas rotundo» (65); junto a Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y José Donoso, por mencionar los más reconocidos de esta promoción, coloca en el candelero —ante la mirilla mundial— a la literatura de América Latina. Ello provoca un cambio de percepción hacia la capacidad creativa de nuestros nuevos narradores; también estimula un giro hacia el pasado, para revalorizar sus antecesores inmediatos (Miguel Ángel Asturias y Juan Rulfo, entre otros) y conformar una perspectiva amplia desde la cual releer y estimar nuestra literatura. Resulta singular lo que advierte Darío Villanueva (7-8) sobre la paradoja que se da con Vargas Llosa, en el sentido de que la punta de lanza de este desembarco literario llamado *boom*, viniese de la mano

11 Ver el útil debate/diálogo en el Instituto Cervantes de Madrid entre Vargas Llosa y el sociólogo francés Giles Lipovetsky, quien, como se sabe, es uno de los pensadores modernos que ha estudiado a profundidad la cultura de masas. <<https://www.youtube.com/watch?v=4l9YPlnsIcU>>

del narrador más joven del grupo (por cierto, el único que sobrevive), el cual se estaba estrenando, además, con su *opera prima*, *La ciudad y los perros*: en 1963 recibe por unanimidad en todas las votaciones del jurado, el prestigioso premio Biblioteca Breve; en seguida, también recibió el Premio de la Crítica española. En cierto modo —observa Villanueva— ello representó el comienzo de la recepción entusiasta que la novela hispanoamericana iba a merecer desde entonces en España y Europa, pues *La ciudad y los perros* fue inmediatamente traducida al holandés y luego a otros catorce idiomas continentales (7-8). Por su parte, José Miguel Oviedo, uno de sus más valiosos críticos, percibe que desde su primera novela la visión de Vargas Llosa abría una dirección distinta para el género, lo que casi de inmediato lo convirtió en el escritor emblemático de lo que muy pronto empezaría a llamarse el *boom*. Quedó claro que era un tipo de narrador que recogía lo mejor de nuestra tradición novelística, pero que al mismo tiempo, la superaba y sorteaba sus limitaciones para crear, con gran libertad, un mundo ficticio muy original tanto en forma como en contenido (*Dossier* 53).

A pesar de que para muchos —erróneamente, tal vez— hablar de *boom* es casi hablar de realismo mágico¹², la obra

12 Para las diversas definiciones de realismo mágico, o lo real maravilloso —porque se han formulado más de una— ver el trabajo de Jaime Alazraki, «Para una revalidación del concepto de realismo mágico en la literatura hispanoamericana», 1976. No puedo dejar de citar un importante trabajo sobre el tema: Irleamar Chiampi, *O realismo maravilhoso*, de 1980, quien propone que dicha corriente narrativa se caracteriza por la cómoda convivencia entre el discurso realista y el hecho insólito o sobrenatural, que no asombra ni a los personajes ni al lector. Alexis Márquez Rodríguez, por su parte, en «Deslinde entre el realismo mágico y lo real maravilloso, a propósito de la novelística de Gabriel García Márquez», establece una distinción entre ambos términos: en lo real maravilloso, la maravilla se encuentra en la realidad, le corresponde al artista descubrirla; en el realismo mágico, la magia la crea en el escritor, transformando la realidad (ponencia dictada en

de Vargas Llosa presenta un definido perfil estético que puede llamarse «realista». Tal y como lo señala Oviedo, nunca quiso ser un realista mimético sino un experimentador del lenguaje narrativo para alcanzar la representación artística de la realidad, creando algo sustancialmente nuevo (*Dossier* 19). El mismo Oviedo —autor también de *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad* (1970), obra pionera en los estudios vargallosianos — nos recuerda que en una época Vargas Llosa se cuestionaba si era posible usar la expresión «ficción realista» sin caer en una insostenible contradicción, porque todo lenguaje artístico, forzosamente, traiciona la experiencia real (*La invención* 338).

Por su parte, David Gallagher, en un trabajo de 1973 sobre *Conversación en la Catedral* —a la que considero su obra maestra en términos formales— destaca la «gimnasia» de su estructura: revolver y barajar las secuencias de la historia; jerarquizar las yuxtaposiciones de diálogos y material novelesco en apariencia disparatadas, aunque al final, coherentes y enlazadas; y dejar la impresión en el lector de que pasado, presente y futuro son prácticamente intercambiables. Y es que se trata de una estructura de confusión y desorden que tal y como señala Gallagher, no es gratuita, pues su propósito es recrear la complejidad del Perú caótico que Vargas Llosa describe en la novela. A esto añade que se trata de una novela hecha de «conversaciones» cuyo empleo consigue dramatizar, aún más, la laberíntica naturaleza del tiempo presente en su país (127-133). Claro está, la complejidad de su forma también dificulta su lectura —que por cierto, ha inducido a más de uno a abandonarla—, pero registra en el lector que finalmente alcanza a sumergirse en sus laberintos

el Simposio Internacional sobre Gabriel García Márquez, en la Universidad del Estado de Mississippi en abril de 1984 y publicada en 1985).

y decodificar la yuxtaposición de tiempos, espacios y diálogos —una fascinante seducción cuyo resultado final obliga a describir la gesta como culminación de un «trance mágico»¹³. Así lo sentí yo como lectora. Experiencia que sin duda recoge el carácter subjetivo de la experiencia estética, asunto que han abordado, entre otros, Harold Bloom e Italo Calvino¹⁴.

Y es que los escritores del *boom*, a través de la experimentación formal, muestran un deseo evidente de alejarse y cuestionar la narrativa tradicional. Entre las técnicas novedosas que emplea Vargas Llosa se destaca la organización estructural de los diálogos, cuya yuxtaposición se fragmenta en tiempos y espacios convergentes, como ya hemos señalado. El escritor peruano Miguel Gutiérrez, quien en su momento criticó severamente *La casa verde*, veinte años más tarde reconoce lo «magistral» y «deslumbrante» de su construcción¹⁵, un virtuosismo técnico que según Oviedo, no daña el sabio dominio de las situaciones humanas que contiene su vasto material, por lo que resulta «prueba definitiva de que *La casa verde* es una novela mayor, que resiste la comparación con los mejores ejemplos de la narración contemporánea» (*Historia* 188). Ya desde 1966, la había catalogado Luis Harss como una de las tres o cuatro novelas mejor logradas de la literatura latinoamericana

13 Por cierto, José Miguel Oviedo ha observado el «efecto hipnótico» que produce en el lector (*Dossier* 18).

14 Agradezco a Carmen Pérez Marín nuestro diálogo sobre este tema. Conversación personal (diciembre 2014).

15 Gutiérrez señaló que Vargas Llosa había echado a perder su novela *La casa verde*, por carecer de aspectos inéditos de la realidad y por no presentar de forma contundente una oposición a la sociedad injusta que reseña («Mito y aventura en *La casa verde*», 1966: 271). Veintidós años más tarde reconoce que su lectura había sido unilateral por no haber tenido en cuenta otros niveles: lo magistral y deslumbrante de su construcción («La orgía perpetua de Mario Vargas Llosa», 1988: 273).

(446). De otro lado, José Luis Martín, autor de uno de los primeros textos dedicado específicamente a la técnica y al estilo dominante en las primeras obras de Vargas Llosa, les nomina estilo «eléctrico» nuevo; por la vertiginosidad en el flujo y reflujo de polaridades poéticas, por sus esquemas sintagmáticos, por el contrapuesto sintáctico y las secuencias estructurales, entre otros (39).

Tan compleja y rica resultó la aportación de los escritores del *boom*, que Cornejo Polar no dudó en sentenciar que la crítica latinoamericana no estaba a su altura. «Los críticos fuimos tomados por sorpresa. Los materiales de ese momento no nos servían para dar razón de este tipo de literatura». Añade que ni la estilística ni la fenomenológica bastaban para estudiar libros como *Rayuela* o *Cien años de soledad*. No es hasta los setenta —añade Cornejo Polar— cuando se da una renovación fundamental de la crítica, sobre todo con las aportaciones del sucesor de Pedro Henríquez Ureña, el escritor y crítico uruguayo Ángel Rama (Entrevista de Jorge Coaguila, 1994). Por otro lado, hay que reconocer que el realismo mágico se convirtió en categoría de marca para la literatura latinoamericana: muchos lectores europeos y norteamericanos entendieron que era la «forma» de escritura de los latinoamericanos. Generaciones posteriores al *boom* se han visto obligadas a combatir la etiqueta de América Latina como mágica, o el país de las maravillas elevado a continente, para decirlo en palabras de Jorge Volpi (*Insomnio* 68). Ello queda registrado tanto en el *Manifiesto Crack* (1996) —en el cual el mismo Volpi junto a Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez-Castañeda y Pedro Ángel Palou, firman en México una suerte de ideario estético-literario— así como en la antología *McOndo* (1996), editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Esta última surge a partir del rechazo de unos cuentos de escritores chilenos y argentinos por

una revista norteamericana, debido a que no eran lo suficientemente «latinoamericanos», es decir, por no contener la requerida dosis de realismo mágico. Entonces, deciden publicar sus propias creaciones en una antología cuyo título resulta de evidente ironía y cuyo prólogo constituye otro «manifiesto» que reclama autonomía para vender un continente urbano, contaminado y tecnológico. Más allá de una América Latina rural e indígena, en ella también coexisten MTV, McDonald's, computadoras Mac, condominios, Corín Tellado y culebrones televisivos.

Curiosamente, Roberto Bolaño, identificado como *posboom*, según la «clasificación arbitraria» que esboza Fernando Iwasaki (169)¹⁶, compara la literatura con la pelea de los samurais, quienes tienen la particularidad de no pelear contra otro samurai, sino contra un «monstruo» por quien de antemano saben que van a ser derrotados (citado en Iwasaki 194). Suplo aquí la jocosa imagen que —a partir de esta «lucha»— esboza Jorge Volpi («Bolaño, epidemia», 2008) al visualizar al chileno Bolaño como un samurai en su pugna contra los escritores del *boom*, cada mañana al comenzar su tarea escritural: «A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaut en el último round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente poderoso ..., se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, al destripador de Aracataca, Gabriel García Márquez, ... su enemigo mortal» (citado en Iwasaki 195).

16 La «clasificación arbitraria» («porque ni todo lo que brilla es oro ni todo lo que explota es *boom*») de Iwasaki denominada «*Posboom* (1990...)», se refiere a narradores latinoamericanos nacidos a partir de los '60 y que «entienden la literatura como una creación apátrida, excéntrica y extraterritorial.» Señala que dentro de esa clasificación, su referencia literaria podría ser el chileno Roberto Bolaño (*rePublicanos*, 2009:169).

En las letras peruanas

Con relación a la vasta contribución de nuestro autor a la narrativa peruana, en su momento Luis Harss apuntaba que con Vargas Llosa se abrieron nuevas perspectivas para la novela peruana, que por primera vez, sin abandonar el contexto nacional, lo trasciende al asumir una problemática universal. Supo perseguir inexorablemente la vocación auténtica, en un país donde los factores económicos, entre otros, reducían a estado marginal la actividad literaria (1978: 421). Por su parte, Antonio Cornejo Polar afirma que Vargas Llosa realiza plenamente lo que fue ensayado por los narradores «del '50»: la modernización del relato. Con *La ciudad y los perros* contribuye decisivamente a la fundación de la «nueva narrativa hispanoamericana» (*La novela peruana* 270). Miguel Gutiérrez señala que los esfuerzos de los narradores peruanos del '50 (donde posiciona a Vargas Llosa como figura fronteriza por ser el menor), para incorporar la novela peruana a la modernidad del siglo XX, alcanzan un nivel cualitativo superior a partir de la publicación de *La ciudad y los perros* en 1963 («La orgía perpetua de Vargas Llosa» 147).

Dentro del movimiento literario peruano, junto a José María Arguedas —tal y como señala Santiago Roncagliolo— Mario Vargas Llosa constituye uno de los dos «buques insignia» que la literatura peruana forjó («El Perú se está mudando», 2007). Afirma el autor de *Abril Rojo* que a lo largo del siglo XX, estos dos buques no dejaron de bombardearse mutuamente, cada uno de ellos con una versión distinta de la política, la literatura y la vida. Arguedas era un autor mestizo, socialista y rural. Concebía la literatura como una lucha política a favor de los oprimidos, especialmente del mundo andino. En cambio, Mario Vargas Llosa es

un autor blanco, liberal y urbano, que defiende la literatura como creación de un universo paralelo a la realidad, libre de subordinaciones ideológicas. Arguedas se suicidó en 1969, y tras el derrumbe de la izquierda política, sus libros fueron perdiendo visibilidad internacional (Roncagliolo 2007). Sugiere Roncagliolo que el duelo entre ambos tuvo un claro ganador, pues hoy el nombre de Vargas Llosa es reconocido como sinónimo de la literatura peruana, aunque el choque entre ambas visiones continúa determinando la literatura del Perú¹⁷. Sin embargo, igualmente es cierto que Arguedas es el mayor de los indigenistas peruanos y puente entre dos mundos —el quechua y el hispánico— para decirlo en palabras de Mercedes López-Baralt, quien a su vez destaca la calidad polifacética del autor de *Los ríos profundos*: etnólogo, folklorista, novelista en español, poeta en quechua y traductor de poesía y mitos andinos (*Para decir al otro* 317-344). Y ha merecido, en tiempos más recientes, dos congresos: el Seminario Internacional Arguedas y el Perú de hoy (Lima, Casa de la Cultura, 2004) y el Tercer Congreso Internacional de Mitos prehispánicos en la Literatura Latinoamericana, que giró en torno a su obra (Universidad de Alicante, 2011)¹⁸.

Explica Roncagliolo, por otro lado, que la historia de la peruanidad literaria evidencia que esta se separa en dos grupos: los andinos seguidores de Arguedas, y los costeños¹⁹.

17 De otra parte, apunta Ramón Luis Acevedo que en este «duelo» entre Arguedas y Vargas Llosa, la ventaja del último mucho tuvo que ver con el mercadeo y el tratamiento de «niño mimado» de la derecha ilustrada del cual goza el Nobel peruano. Conversación personal (diciembre 2014).

18 Este congreso fue dirigido por José Carlos Rovira y Helena Usandizaga.

19 Roncagliolo menciona como seguidores de Arguedas a Luis Nieto Degregori, Óscar Colchado, Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso y el otro grupo lo conforman los costeños como Alonso Cueto, Fernando Ampuero o Guillermo Niño de Guzmán.

Por su parte, ya en 1984 Antonio Cornejo Polar había señalado que desde los años cincuenta hay dos corrientes generales en la narrativa peruana. Una representada por José María Arguedas, la cual se enfoca en la desintegración del viejo orden social y la redefinición de los sectores dominados por la sierra, y la otra trata de la construcción de un nuevo orden representado por Mario Vargas Llosa. Posteriormente, Cornejo Polar reitera las dos corrientes y dice que el proyecto de modernización promovido por Vargas Llosa forma parte del campo literario peruano. Una parte es lo que él llama «la modernización internacionalizadora,» mientras que la otra es la «afirmación de la condición andina del Perú» (Entrevista de Jorge Coaguila 301). Luis Nieto Degregori hace una distinción similar, entre dos vertientes de la narrativa peruana, la criolla y la andina. La criolla se asocia con la modernidad y la calidad técnica, con mejor acceso a las casas editoriales y a la crítica periodística; en la vertiente andina hay una expresión más amplia de las culturas prehispánicas, que se encuentran en una situación subordinada y marginalizada (citado en Max Cox, *La narrativa andina peruana y el indigenismo 2*)²⁰. Señala Max Cox que todavía existe una competencia entre dos grupos, uno más ligado al mercado internacional y occidental, y otro grupo que muestra influencia occidental e indígena; pero además sugiere que el año de 1980 sería un buen comienzo para hablar de otra etapa de la narrativa peruana, pues aparece Sendero Luminoso y los Andes han cambiado radicalmente debido a décadas de migraciones a centros urbanos, reformas agrarias y la decadencia del sistema terrateniente (Cox 2).

20 Según se señala, estos han publicado con una autoedición o con Lluvia Editores, fundada en 1978, conocida como una casa editorial que publicaba obras de personas de las provincias y cuya distribución es más informal.

Este enfrentamiento de visiones entre José María Arguedas y Mario Vargas Llosa al que aludía Roncagliolo, queda registrado desde el título del inquisitivo ensayo que el último le dedica al primero, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996). Mabel Moraña, en su libro sobre ambos autores, *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblaje* (2013), retoma la noción de «arcaísmo» como «significado flotante» y desglosa la polémica en torno a la relación que cada autor establece con lo autóctono y los diferentes ensamblajes en sus construcciones literarias: Arguedas desde un contacto directo debido a su experiencia vital, desdoblando su propia identidad (peruano hispanohablante y serrano andino) y Vargas Llosa «desde afuera y desde arriba» — un posicionamiento «exógeno y privilegiado» — para representar la otredad (51). Según Moraña, para el primero, arcaísmo es sinónimo de legado cultural, tradición y sedimentación histórica, mientras que para Vargas Llosa significa retardo, sustancia residual con connotaciones de primitivismo, remanente atávico que obstaculiza el progreso y persiste como un anacronismo en escenarios contemporáneos (52). Se debe añadir aquí el trabajo de Carmen María Pinilla, estudiosa de la obra arguediana, quien analiza las sucesivas apreciaciones de Vargas Llosa sobre la producción novelística del autor de *Los ríos profundos*. Apreciaciones que según observa Pinilla, van mudando perspectivas: desde lo que Vargas Llosa llamó «conservador ecológico», hasta más tarde reconocer las competencias literarias de Arguedas que también despiertan su admiración (2014). Sobre esta admiración y los contrastes entre Vargas Llosa y Arguedas, algo más añadiré en el próximo apartado: «Dos novelistas conversan».

Volviendo a la posición de Vargas Llosa dentro de las letras peruanas, cabe señalar que sin duda, junto al Inca Gar-

cilaso de la Vega y José María Arguedas, su obra se levanta como representación canónica de la narrativa de su país. Sin olvidar el hecho de que la amplia circulación que tienen sus libros en el mercado internacional impide que se pueda hablar de literatura universal contemporánea sin aludir a su nombre. Según José Miguel Oviedo, su contribución a las letras reside en la intensidad y el rigor de su pasión de novelista, «la cohesión y amplitud de su visión creadora, su ardorosa defensa de la alta dignidad del género como expresión cabal de la lucha del hombre contra las fuerzas que quieren negar su derecho a la imaginación» (*Historia* 341). De otra parte, su estatura intelectual queda confirmada a través de traducciones, números especiales de revistas, premios y cátedras bajo su nombre, e invitaciones a universidades e instituciones culturales de todas partes del mundo. Congresos y simposios dedicados al estudio de su obra abundan; entre muchísimos otros, «Mario Vargas Llosa escritor, ensayista, ciudadano y político», organizado por el peruanista Roland Forgues en la Universidad de Pau (2001); «Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa», congreso internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú (2001); «Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa», congreso internacional en La Casa de la Literatura Peruana, organizado por el Profesor Agustín Prado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (diciembre del 2010). Con relación a este último, señalan Agustín Prado y Sandro Chiri —compiladores del texto que se publica en el 2014 con el mismo título del congreso— el evento adquirió inusitado interés en la medida en que fue el primer homenaje literario y académico del que fue objeto Mario Vargas Llosa en el Perú tras haber obtenido el Premio Nobel de Literatura en aquel año.

Y es que finalmente, en el 2010, alcanza el codiciado Nobel, luego de que cuantiosos premios hayan reconocido la importancia de su quehacer literario: entre otros —la lista completa se hace interminable—, el Rómulo Gallegos (1967), el Príncipe Asturias (1986), el de la Libertad otorgado por la Fundación Max Schmidheiny (Suiza, 1988), el Premio Cervantes (1994), el Premio Don Quijote de la Mancha (Junio, 2009), el Primer Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en Idioma Español otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (2012), y el Premio Internacional Pedro Henríquez Ureña en República Dominicana (2016). En enero del año 2016 entra en el olimpo de La Pléiade —la emblemática colección de la editorial francesa Gallimard—, al publicar allí una selección de sus obras, un honor que solo han recibido en vida 16 autores antes que él. Por otro lado, luego de recibir el premio Nobel, el Rey Juan Carlos de España reconoció al escritor peruano —nacionalizado español— concediéndole el título de marqués; acontecimiento que con agrado y humor le lleva a decir «¡los cholos hemos llegado a la aristocracia española!». Su primogénito Álvaro —heredero del título por cierto, según el formalismo monárquico español— le nombra en un ensayo suyo «el príncipe plebeyo». Lo cierto es que al acceder a la categoría de nobleza, la fusión de ambos galardones lo constituyen en el «nobel —noble» español-peruano del siglo XXI.

Dos novelistas conversan

Hemos mencionado el contraste entre José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, pero a pesar de sus diferencias cabe recordar que los polos opuestos se atraen: es indiscutible, pese a la fuerte crítica a la que el segundo

somete al primero en *La utopía arcaica*, la admiración que le tiene por haber vivido los dos Perús: el quechuahablante andino de la sierra y el occidental e hispánico de la costa²¹. Así lo ha visto Mercedes López-Baralt, y de su mano, nos lleva a constatar la polémica oculta que sostiene Vargas Llosa con el autor de *Los ríos profundos* en *Lituma en los Andes*²². Por una parte, nuestro autor toma de Arguedas el tema de la carretera construida por los indios, con gran éxito y sin ayuda del gobierno (la carretera, como veremos un capítulo posterior, es asunto relevante en *Lituma en los Andes*) y que culmina en una fiesta de autoestima colectiva en *Yawar fiesta* (1941), para reformularlo como un proyecto fracasado en *Lituma*. Por otra parte, toma de otra novela arguediana, *Todas las sangres* (1964), y también para subvertirlo, el tema de la muerte en la mina (en un pueblo minero en los Andes —Naccos— se desarrolla la acción en *Lituma*). En dicha novela, el ingeniero Cabrejos se las ingenia para que el hacendado Fermín Aragón, para quien trabaja, venda la mina del cerro Apark'ora a una compañía extranjera, el consorcio internacional Wither-Bozart. Como Cabrejos está empleado clandestinamente por dicha compañía, para lograr que los comuneros andinos entreguen sus tierras aledañas a la mina, quiere asustar a los indios. Para ello contrata al charanguista mestizo Gregorio Juscamaita. Este le contesta: «Conozco al indio.

21 Admiración patente en el homenaje oblicuo que Vargas Llosa le hace a Arguedas en *Lituma en los Andes*, cuando recrea la escena clave de *Los ríos profundos*, la del *zumbayllu*, el trompo cantor, emblema del mestizaje peruano. Me refiero al pasaje de *Lituma* que recuerda cómo Pedrito Tinoco hacía bailar los trompos —como Ernesto en la novela de Arguedas—, hasta el punto de que parecían picaflores aleteando en el aire o bolitas trepando hacia el sol.

22 La explicación que sigue proviene de su curso monográfico sobre Arguedas en la Universidad de Puerto Rico.

Voy a inventar que en la mina hay un ‘encanto’ feo: amaru²³ grande que come indios. [...] Voy a decir que es el hijo del cerro del Apark’ora, que no quiere que le saquen su mineral.» (I:116). El charanguista entra a la mina vestido de indio y gritando al amaru, a la vez que los comuneros del *ayllu*²⁴ del héroe de la novela, el indio Rendón Willka, contestan con otro grito desafiante (ya Rendón les había dicho que «No hay nada malo en las minas», I:119), sueñan tiros y Gregorio muere dinamitado. Rendón Willka, con su misterio totémico, sentencia que los tiros no han matado al metal de la mina y que «el metal anda en figura de toro» (I:183). En este momento preciso —continuamos de la mano de López-Baralt— se funde el mito clásico del minotauro con el mito andino del amaru en *Todas las sangres*. Fusión que Vargas Llosa reformulará en *Lituma en los Andes*, donde Naccos representa la isla de Naxos, Adriana es Ariadne, Dionisio mantiene el nombre del dios del vino y las bacanales, el Pishstaco es el Minotauro y la mina el laberinto de Creta. Vale resaltar un detalle elocuente de esta filiación entre ambas novelas: el Dionisio de Vargas Llosa es, como el Gregorio de Arguedas, changarista. Y también otro: la ironía de que los indios de Arguedas no se creen el mito del amaru.

Mudanzas ideológicas y perspectivas sobre el tema indígena

Han observado algunos estudiosos de la obra de Mario Vargas Llosa, que la interacción entre crítica y práctica en su quehacer literario se encuentra matizada en muchos aspectos por las mudanzas ideológicas del autor. De una visión

23 Serpiente mítica andina, de dos cabezas.

24 Comunidad andina.

sartreana de lo que es un escritor, es decir, de responsabilidad intelectual, la literatura como forma de insurrección permanente que no admite camisas de fuerza, y que nace del desacuerdo del hombre con el mundo, como señala él mismo en su ya legendario ensayo «La literatura es fuego» (1967), Vargas Llosa pasa a una posición diametralmente opuesta. Efraín Kristal lleva a cabo una clasificación de su obra a partir de la evolución ideológica y política del autor (*Temptation of the Word*, 1999). Señala Kristal que es imposible conocer el origen de sus temas literarios si se ignoran sus convicciones y experiencias políticas: de portavoz intelectual de los movimientos revolucionarios latinoamericanos en los 60, pasó a romper con la izquierda latinoamericana —debido a su desilusión con la revolución— y a criticar la censura a los escritores cubanos en 1971 (*Temptation* xiii). Luego pasa a su período de activismo a favor de una democracia de mercado libre en el Perú a fines de los '80, culminando en su postulación a la presidencia de su país en 1990, hasta convertirse en uno de los portaestandartes de la más acérrima crítica al socialismo y a las utopías. En aquel momento Kristal exhortaba a no confundir —práctica inevitable de críticos y eminentes figuras literarias— los méritos de sus novelas, con los méritos de su contenido político (xiv), que había generado descontento y álgidas polémicas entre sectores de pensamiento opuesto. En época más reciente, a estos dos periodos del escritor peruano —el socialista y el liberal— Kristal añade un tercero a su trayectoria literaria: se refiere a las novelas cuyo tema central es la reconciliación humana, e incluye *La fiesta del chivo* (2000), *El Paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del celta* (2010). Kristal percibe que Vargas Llosa empieza a tratar con compasión a sus «fanáticos» y revolucionarios, y que todas estas novelas comparten el sentimiento de que la insatisfacción del

hombre no se resolverá ni con la rebelión ni con la fantasía, sino por medio de la reconciliación humana («De la utopía a la reconciliación», 2014).

Carlos Granes, por su parte, en su libro *La revancha de la imaginación* (2008), analiza el mundo ficticio creado por Vargas Llosa a la luz de las posibles soluciones para las grandes problemáticas que afectan las sociedades latinoamericanas en él reflejadas: el autoritarismo, la modernización, la integración de las comunidades indígenas y negras, la globalización, el racismo, entre otras. En el Perú imaginado por Vargas Llosa, las costumbres y creencias arcaicas que aún sobreviven en zonas rurales son un impedimento para el tránsito hacia la modernidad. Granes examina los postulados liberales de Vargas Llosa, su posición ante la realidad latinoamericana y los peligros y esperanzas que vislumbra para el continente, temas que se formulan en los ensayos que le tocó seleccionar para el texto de Vargas Llosa, *Sables y utopías* (2008). Al reflexionar sobre cómo han tomado forma sus ideas y compromisos, el compilador señala que los ensayos de los años '60 fueron eco consciente de los anhelos revolucionarios que bullían en sus obras narrativas (13-14). Entonces habían sido Sartre, Camus y Bataille los referentes a la luz de los cuales Vargas Llosa contrastaba sus ideas. Ya para finales de los ochenta, eran Berlin, Popper y Hayek. Después de leer a Hayek, señala Granes, Vargas Llosa quedó persuadido de que la defensa de la libertad individual pasaba por la defensa de la libre empresa y del mercado (21). Con relación a esto, concluye J. J. Armas Marcelo: «Vargas Llosa es un individualista. ... es un indio occidental nada accidental sino reflexivo y estudioso;... entiende que la libertad es el bien supremo del ser humano; porque la vida es libertad y la libertad es la vida» («El Inca Vargas Llosa», 2010). De otra parte, en *Vargas Llosa: la batalla de las ideas* (2012), Wilfrido

H. Corral examina la prosa no ficticia de nuestro autor para luego conectarla a su novelística, a su posición de intelectual y sus «cambios ideológicos». Propone como emblema de la prosa vargallosiana la tira de *Moebius*, pues en estos escritos expone la «franja» en que se halla una parte importante de las raíces del conjunto de percepciones y mudanzas que caracterizan sus ideas.

Por su parte, Misha Kokotovic, en sus dos ensayos «Vargas Llosa in the Andes: The Racial Discourse of Neoliberalism» (2000) y «Vargas Llosa Writes Of(f) Natives: Modernity and Cultural Heterogeneity in Perú» (2001) — cuyos títulos hablan por sí solos— también rastrea la travesía ideológica del escritor peruano y sus posturas frente a las culturas nativas de su país. En ellos aborda el discurso «racial» del neoliberalismo vargallosiano que propone que las culturas indígenas de América Latina son incompatibles con la modernidad; que en efecto, uno no puede ser Quechua o Aymara y moderno a la misma vez (156). Se refiere, claro está, a uno de sus más encandilados ensayos sobre este tema: «El nacimiento del Perú» (1985), cuya versión al inglés se publica — como ya mencionamos, con motivo de la celebración de los quinientos años del descubrimiento de América— bajo el título «Questions of Conquest: What Columbus Wrought and What He Did Not» (*Harper's Magazine*, 1990). Y es que Vargas Llosa plantea que no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios un alto precio: «renunciar a su cultura — a su lengua, a sus creencias, a sus tradiciones y usos— y adoptar los de sus viejos amos» («El nacimiento» 377). Apunta Kokotovic que Vargas Llosa sugiere que «los pueblos indígenas deben abandonar sus identidades colectivas para convertirse en los individuos abstractos de la teoría liberal» (449); que la integración de los indígenas no es una opción, sino más bien un

requisito, un sacrificio que deben hacer para un mayor bien, porque el novelista ve la persistencia de las culturas indígenas como un obstáculo al desarrollo y progreso nacional y para él no hay territorio medio (Kokotovic 57). Por su parte, la antropóloga Marisol de la Cadena observa que las posiciones de Vargas Llosa resultan ecos de algunos pensadores racistas del siglo diecinueve (3). Posiciones que reclaman una modernización sin tregua que resolverá —según Vargas Llosa— el problema de la desigualdad en América Latina. Y es que de la manera en que nuestro autor esboza su propuesta en el ensayo —que hace pensar a muchos en una suerte de genocidio cultural de tonalidad sarmentiana— «deja una herida ética», tal y como argumenta Doris Sommer, «que sus críticos no dudan en trazar» (*Abrazos* 351).

De otra parte, al referirse a la noción de «utopía arcaica», con la cual Vargas Llosa nombra las novelas indigenistas de Arguedas, y a la teoría bastante difundida de que el propio indio no quiere reivindicarse, José Antonio Mazzotti manifiesta que Vargas Llosa está atacando un prejuicio más que otra cosa; «difícilmente ningún poblador indígena ni mucho menos el propio Arguedas defenderían una vuelta al pasado o un congelamiento del estado de cosas» (Entrevista de Paolo de Lima 7-8). De lo que se trata —añade— es de dinamizar las culturas indígenas y ver cómo podrían integrarse dentro del proyecto nacional; el problema reside en calibrar si un Estado moderno tendría la voluntad de darle cabida a los legados y las tradiciones de esa población consuetudinariamente marginada. Vargas Llosa defiende un Estado moderno liberal y occidentalizante, de ahí que —señala Mazzotti— sea natural para su enfoque el encontrar en algunos personajes de Arguedas esa defensa del atraso. «Su libro está basado en una lectura completamente parcial e interesada de Arguedas y del indigenismo. No me parece una lectura aca-

démicamente válida ni rigurosa en absoluto. Es, sí, una lectura política. Alerta, que no debemos confundirnos» (7-8).

Resulta válido señalar, de otro lado, que hoy por hoy —lo dice John King— Mario Vargas Llosa es el intelectual del mundo hispano más discutido y debatido; sus escritos son leídos a lo largo del globo terráqueo y para muchos se ha convertido —en una frase que usaba el propio escritor peruano con ironía intencional para describir a su contrincante ideológico Günter Grass— en «la conciencia» de una era, porque es un escritor que tiene opinión y debate sobre todo (148, mi traducción). O para decirlo en palabras de Oviedo, se ha convertido en «testigo del mundo»: observador de lo que ocurre a su alrededor para registrarlo por escrito (*Dossier* 100). «Piedra de toque», columna periodística que se publica de manera simultánea en distintos rotativos nacionales y extranjeros (*El Comercio*, de Lima y *El País*, de Madrid, entre otros) resulta un foro internacional desde el cual nuestro autor plantea y opina sobre cuestiones actuales y políticas. Sus viajes a zonas de conflicto en el Medio Oriente, Israel, Irak, Líbano, resultaron en crónicas que han sido publicadas en forma de libro (*Diario de Irak* (2004), *Israel/Palestina. Paz o guerra santa* (2006), ya mencionadas en una lista anterior. Pero como ya vimos, lo que más antipatías le ha ganado para sectores menos conservadores es su defensa del modelo neoliberal, sobre todo en América Latina, por aquellos que claman cambios sociales profundos. Así también el tema del nacionalismo, que Vargas Llosa ve como fuerza retrógrada y opuesta a la apertura globalizadora; este tema, unido a la multiculturalidad de las sociedades latinoamericanas, ha generado un sin fin de polémicas antropológicas, etnológicas y culturales. El rechazo a las tradiciones «arcaicas» que la modernización de Vargas Llosa persigue, pone de relieve el gran abismo

entre estas fuerzas. José Miguel Oviedo cataloga de «nueva utopía» para el mundo moderno los planteamientos de nuestro autor, «una batalla por la libertad, la democracia, la tolerancia y los derechos del mundo moderno, una de las más consistentes que haya elaborado un intelectual latinoamericano desde la segunda mitad del siglo XX» (*Dossier* 120). Me parece que para los defensores del nacionalismo y del debate antropológico, esta utopía vargallosiana, más que «nueva» como propone Oviedo, les resultaría más bien, una «utopía al revés», al subvertir enérgicamente el valor intrínseco de la fórmula utópica original.

El «crítico practicante» y el teórico criticado

Desde sus inicios, la labor de novelista de nuestro autor ha estado acompañada del ejercicio en la crítica literaria. Ello lo ha convertido en figura clave de las letras hispanas contemporáneas al desarrollarse tanto en el proceso creativo como en una dimensión reflexiva, teórica y de análisis literario, insertándose en una corriente de escritores latinoamericanos que también ensayan la crítica y la teoría literaria. Para el escritor peruano, toda «praxis creativa» implica una teoría acompañante, lo que significa que «toda obra de creación contiene implícitamente, lo perciba, o no su autor, una concepción general de la escritura y la estructura textuales y de las relaciones entre ficción y realidad» (*La orgía perpetua* 82). El esbozo de lo que críticos llaman su «teoría literaria», se desprende de sus ensayos críticos. Se ha cuestionado el alcance de sus postulados teóricos, pues es cierto que su fuerte, más allá de la narrativa, está en el análisis textual; porque en su gestión ensayística hay más de crítica que de teoría, es decir, más intención de «valorar» y «analizar» que de sistematizar.

Su facultad de ágil desentrañador del complejísimo proceso creativo se evidencia en el incisivo estudio que dedica a *Cien años de soledad: Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* (1971). Su publicación detona una acalorada polémica con el escritor y crítico uruguayo Ángel Rama, quien rechaza la concepción de la literatura que postula Vargas Llosa; debate que se extendió desde mayo hasta septiembre de 1972, publicado en la revista uruguaya *Marcha*, y que Rama registró para la posteridad en un libro: *Gabriel García Márquez y la problemática de la novela* (1973). Un intercambio polémico que —tal y como reza en su nota introductoria— dignificó a ambos contendientes, pues se vieron obligados a discutir en el más alto nivel las diferentes concepciones sobre lo que es un escritor y la escritura novelesca (1973: 4). Rama caracteriza como «retraída» y «milenaria» la tesis de Vargas Llosa, sobre todo en su concepción sobre la escritura, en la que el peruano sostiene que un individuo escribe para deshacerse de las obsesiones —«demonios»— que lo acechan. Crear una novela es exorcizar, ahuyentar fantasmas recurrentes. A Rama le resulta un lenguaje demasiado teológico y plagado de términos que considera inadecuados para la realidad histórica en la que se encontraba América Latina —resultaría difícil pensar que tal vez pasó por alto que se trataba de metáforas— pues contrariaban la idea de arte como trabajo humano y social que aportaba el marxismo, y reedificaba la tesis idealista del origen irracional —si no divino, al menos demoníaco— de la obra literaria (Rama). Rama acentuaba la irracionalidad y el arcaísmo de la propuesta de Vargas Llosa, pues además, su llamada teoría no servía para acercarse a obras de arte universal.

La crítica ha destacado el carácter de testimonio personal de la teoría de Mario Vargas Llosa, en el sentido de que sirve para describir y aclarar su propia praxis litera-

ria. Este primer libro ensayístico, *Historia de un deicidio*, según señala Oviedo, es una crítica al mismo tiempo que una autocrítica; se apropia de una obra ajena para hablar de ella y de sí mismo (*Dossier* 102). Por su parte, David Sobrevilla utiliza la teoría de Vargas Llosa para analizar la praxis narrativa del escritor peruano («La nueva teoría de Vargas Llosa», 1991). En *La orgía perpetua*, otro texto crítico suyo en el cual da testimonio de su devoción flaubertiana, Sobrevilla señala que Flaubert es el espejo de Vargas Llosa (58), es decir, que a través de la valoración de *Madame Bovary*, nos acerca a su propio método de creación literaria. De otro lado, Belén Castañeda observa que la concepción literaria de Vargas Llosa es, a la vez, una combinación y en algunos casos, una alteración de numerosos principios teóricos que juntos, forman parte de una ideología crítica no totalmente original pero sí problemática. El uso de términos como «los vasos comunicantes», «la caja china» y «el salto cualitativo», lo ha puesto en oposición al vocabulario lingüístico que utiliza la crítica de hoy día (Castañeda 347)²⁵. Contrario a la «problemática» que —según Castañeda— pueda acarrear la alteración de términos, nos parece que estas nuevas «voces» de Vargas Llosa —al tratarse de metáforas— suavizan la aridez de expresión que en ocasiones acompaña la pura teoría, impregnándola de renovada vitalidad poética.

Como ya hemos visto, en el intento de calibrar lo que se ha llamado su «teoría», se debe tomar en cuenta que Vargas Llosa ha creado una aproximación crítica muy personal, y para contestar a Rama, niega haber propuesto que sus concepciones sean aplicadas a las obras de arte universal.

25 Para una explicación más detallada de estos términos, ver los trabajos de Castañeda, Oviedo y Martín.

Habrá sido criticado como teórico, pero en sus análisis literarios, tal y como señala Oviedo, es paradigmático por su exhaustividad y rigor (*Dossier* 102). La validez y agudeza de muchos de sus acercamientos a la literatura universal, la «capacidad crítica» y «afinamiento de sus análisis técnicos» son reconocidas por el mismo Rama —aunque luego se sirva de esta concesión para ridiculizarlo— como «sorprendente» y «nada habitual» en un novelista (*García Márquez* 7). Y es que, para decirlo en palabras de T. S. Eliot, se trata de un «crítico practicante» (16)²⁶: uno de aquellos autores —que como el propio Eliot —ejerce una función crítica «desde adentro», porque conoce desde su propio ejercicio, la entretela del proceso creativo.

Las múltiples clasificaciones de una obra polifacética

En una entrevista con Roland Forgues en 1982, Mario Vargas Llosa señalaba que su narrativa se podía ordenar de muchas maneras. Ante preguntas del entrevistador, el autor peruano ofrece el ejemplo de una de ellas: «las novelas m as donde el humor no aparece sino de manera muy secundaria y las novelas donde el humor tiene un papel muy importante. Creo que *La tía Julia y el escritor* con *Pantaleón y las visitadoras* pertenece a las novelas en las que el humor es un personaje central» (Entrevista de Forgues 287). Esta es solo una clasificación de tantas otras que la crítica literaria se ha encargado de formular.

Por su parte, Efraín Kristal (*Temptation of the Word*, 1998) ha dividido la obra del escritor peruano en tres ciclos acordes con la evolución política del autor. Primero el per o-

26 Cita que el mismo Vargas Llosa utiliza en una entrevista «Vargas Llosa critica a los críticos», 2007.

do socialista (*La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en la catedral*), en el que es patente la indignación por las injusticias sociales generadas por el capitalismo y el compromiso con la Revolución Cubana. Su segundo ciclo lo constituye el período de transición entre el socialismo y el neo-liberalismo (*Pantaleón y las visitadoras*, 1973 y *La tía Julia y el escribidor*, 1977), en el que el crítico descubre el uso del humor y la ironía. Una tercera clasificación obedece al período liberal y contrario a todo autoritarismo, donde incluye *Historia de Mayta* y va desde *La guerra de este mundo*, hasta *Los cuadernos de don Rigoberto*, es decir, las novelas de los '80 (aquí se cuele el *Elogio de la madrastra*, de 1988, novela erótica). Kristal señala que *Lituma en los Andes* no encaja dentro de ninguna de las anteriores, por la actitud pesimista ante la condición humana. Pero sobre *Historia de Mayta*, en otro momento posterior, Kristal observa que aunque se trata de una novela política, lo es en el sentido en que novelaban Joseph Conrad y André Malraux: explorando los ambientes sociales y los estados psicológicos de quienes están dispuestos a legitimar la violencia como un instrumento político o a matar por una idea («Poder y moral en *La fiesta del Chivo*» 92).

Otros críticos dan un tratamiento diferente a la clasificación de su obra, como por ejemplo, Ricardo González Vigil. En su libro *El Perú es todas las sangres* (1991), señala que las novelas extensas de Vargas Llosa se pueden agrupar en dos series. *La ciudad y los perros*, *Conversación en la catedral*, y *La tía Julia y el escribidor*, cuyo material autobiográfico es cada vez más directo, se inscriben dentro de la llamada «novela de aprendizaje» (educación sentimental, retrato de la adolescencia, etc.) Por otro lado, *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, y *La guerra del fin del mundo*, cada vez más distantes del material directamente autobiográfico, internan

la imaginación del autor en la selva hasta llevarla fuera de las fronteras nacionales para contarnos un movimiento mesiánico del nordeste brasileño en *La guerra del fin del mundo*. Estas narrativas se acercan a las «novelas de aventuras» que tienen sus raíces en los libros de caballería, los folletines y las novelas históricas.

José Miguel Oviedo, de su lado, ha dividido en dos grandes períodos la producción literaria del escritor peruano (*Historia* 332). El primero comprende *Los jefes* (1959), su único libro de cuentos, el relato *Los cachorros* (1967) y tres novelas: *La ciudad y los perros*, *La casa verde* (1966) y *Conversación en la Catedral* (1969). Obras que son muy diversas por su intención, asunto y formas, pero señala el crítico que la agrupación obedece a una unidad en cuanto a que los personajes de todas ellas forman parte de un mismo universo ficticio. El segundo período comprende desde *Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta*, ¿Quién mató a Palomino Molero?, *El hablador*, *Lituma en los Andes*, *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de Don Rigogerto* hasta *La fiesta del chivo* (2000), y Oviedo lo divide en dos vertientes. De una parte, las novelas de tema esencialmente político; aquí se incluyen *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*. De la otra, las novelas que reelaboran —con tono más ligero— vivencias de tipo más privado, su propia experiencia de escritor, los modelos clásicos de la novela policial y la erótica (*Historia* 338).

En un libro posterior, *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa* (2012), el cual recoge un compendio de trabajos de diferentes especialistas de la obra vargallosiana editado por Efraín Kristal y John King, se entreleen varias clasificaciones a partir de las colaboraciones incluidas: *the early novels*, las novelas políticas, las eróticas, las del dicta-

dor y las de humor e ironía. Por su parte, Melvin Ledgard ha observado que «la selva, de hecho, ha dado un lugar a un grupo singularmente heterogéneo de novelas donde la prosa vargallosiana adquiere una emoción especial, encendida por la imaginación y el deseo» (215), y señala como ejemplos, *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, *El hablador* y *El sueño del Celta* (cuyas regiones se distribuyen entre «El Congo», «La Amazonía» e «Irlanda»). Añade Ledgard que la selva en estas novelas aparece con «un registro muy diferente» en cada una de ellas (215).

Pero no se ha realizado aún una clasificación de su creación literaria dedicada al Perú desde la perspectiva de la naturaleza, organizada desde las tres regiones geográficas que dividen longitudinalmente al país: las novelas de la costa, de la sierra y de la selva, como lo ha sugerido Mercedes López-Baralt en sus cursos «Literatura Peruana» y «Las novelas de Arguedas» en la Universidad de Puerto Rico; ello queda registrado en su libro *Una visita a Macondo: manual para leer un mito* (2013:39-49)²⁷. Para propósitos de este trabajo, partiremos de esta organización, auscultando la naturaleza, en el ciclo serrano de Vargas Llosa, como espacio semántico, complejo y profundo de sus dos novelas *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*. También examinaremos sus referencias al Ande en otros escritos que iluminan dicho ciclo: *La huida del Inca* (1952), «El hermano menor» (1959) y las viñetas que complementan el proyecto fotográfico de Pablo del Corral Vega, *Andes* (2001). Ciclo que parece quedar en pausa luego de estas novelas, pues el autor ha señalado que por el momento, no tiene planes de escribir ninguna otra ambientada en esta zona del

27 Cito de la 2da. edición revisada y ampliada (2013).

Perú²⁸. En un encuentro con Mario Vargas Llosa en República Dominicana, con motivo de la otorgación del Premio Pedro Henríquez Ureña al Nobel peruano (septiembre 2016), comentó que en ese momento trabajaba un ensayo, y al yo preguntarle sobre su próxima novela y el espacio donde esta se desarrollaría, tan solo adelantó tener ya algunas notas y que posiblemente su espacio novelesco se sitúe en el Perú, pero a la vez, fuera de él²⁹.

Por cierto, Oviedo ha señalado que en varias de sus novelas, el autor ha manifestado una predilección por los espacios abiertos y salvajes donde las grandes aventuras todavía son posible (*Historia* 334). Reconoce el crítico que el ámbito de la selva —como el de *La casa verde*— resulta uno de sus lugares favoritos. «Es significativa la presencia de esta veta fuertemente regionalista en su obra, que puede relacionarse con los ejemplos de esta estética dominante en la década del veinte y del treinta» (*Historia* 334). Añade Oviedo que la selva y el desierto son ámbitos que le permiten examinar la conducta de personajes enfrentados a medios que, ya sean propios o extraños, resultan hostiles y preñados de retos de los cuales no pueden escapar. Vale notar que en su señalamiento sobre estos amplios y salvajes entornos, Oviedo no menciona la sierra, precisamente el aspecto novelesco que abordaremos en estas páginas.

28 Lo comunicó el autor por medio de su asistente Rosario M. de Bedoya, al yo preguntarle sobre este tema.

29 Conversación personal con el Nobel durante la celebración de las actividades relacionadas a la entrega del Premio PHU, al cual fui invitada por el Ministerio de Cultura de República Dominicana a participar en un conversatorio sobre la obra de Vargas Llosa. El foro lo integraban Luce López-Baralt, Arturo Echavarría Ferrari, Arturo Victoriano, moderado por Néstor Rodríguez (21 de septiembre de 2016). «Fue una noche mágica», señalaba el organizador y comisionado del Premio, Luis Brea Franco. Ciertamente lo fue.

Sobre *Historia de Mayta y Lituma en los Andes*

Con relación a las obras de Vargas Llosa que nos ocupan, *Historia de Mayta y Lituma en los Andes* —las más destacadas de su ciclo serrano—, Deborah Cohn observa que ambas novelas, a pesar de los años de publicación que las separan, coinciden en la exploración de la violencia política en el contexto revolucionario; ambas miran al pasado para identificar los orígenes de las fuerzas destructivas que han tomado control de la nación, e identifican los Andes como el lugar de origen desde el cual irradian la violencia y el terrorismo (88, 97).

Valdría la pena hacer un paréntesis aquí, para brevemente incorporar una sinopsis de ambos relatos. En *Historia de Mayta*, el narrador-escritor—personaje reconstruye a través de testimonios y entrevistas de quienes lo conocieron (que devienen, a su vez, narradores con diferentes puntos de vista), la historia del trotskista peruano Alejandro Mayta. Junto a un pequeñísimo grupo, Mayta protagoniza una intentona revolucionaria en 1958 desde la pequeña población de Jauja —antigua capital del Perú— localizada en la sierra central peruana. Hasta allá se desplaza para llevar a cabo su «revolución imposible». La sierra le resulta territorio ajeno y «extraño», alejado de su lugar de residencia, la ciudad de Lima. Posteriormente, Mayta fue detenido en varias ocasiones en circunstancias confusas, y su vida termina en el olvido. En *Lituma en los Andes*, también el protagonista de la historia, el cabo Lituma —junto al guardia Tomás— ha debido desplazarse a la sierra central peruana para esclarecer las misteriosas desapariciones de gentes del lugar que parecen no tener ninguna relación con la guerrilla. Este espacio les resulta bárbaro y hostil, tanto por la inclemencia de la naturaleza como por las creencias y prácticas rituales andi-

nas desconocidas por ellos (y orquestadas por Dionisio y su esposa Adriana, a quien todos le atribuyen conocimientos de brujería), que detonan una suerte de «delincuencia mítica», como en su momento veremos.

Pero regresemos a otras miradas críticas sobre las novelas que nos ocupan. Luis Millones señala que *Lituma en los Andes* es mucho más que una trama policial; todo el relato está acompañado por la presencia de Sendero Luminoso, que ensombrece el clima de la novela, sugiriendo la posibilidad de ser culpable de las desapariciones que preocupan a Lituma, su protagonista. Pero el final devela que la culpa reside en el pensamiento mítico andino pasado por el tamiz de los mitos clásicos: los tres muertos habían sido sacrificados a los «apus», o dioses tutelares de los Andes. Dionisio, bebedor de pisco, aguardiente de uvas (como Baco), había presidido el crimen que quedaría impune (70). Añade Millones que no es posible evitar una sensación de desconuelo ante esta producción del escritor peruano. La imagen que constantemente proyecta de los Andes —seres embrutecidos por el alcohol y ritos sangrientos— dice Millones, evoca una percepción negativa de la sociedad serrana, que no puede ampararse en una licencia poética. Hay un puente inconcluso en la comprensión del pasado no europeo y el presente indígena y mestizo, «que lo separan [a Vargas Llosa] de nosotros [los peruanos] más allá de su residencia en el exterior» (70).

Igualmente, Raymond Williams señala que en *Lituma en los Andes* se detecta una visión pesimista del Perú («Los niveles de la realidad» 150). Tal y como dice un personaje de la novela, el profesor danés —supuestamente experto en el Perú—, se trata de «un país que no hay quien entienda», donde los ciudadanos han perdido las ganas de vivir y «donde el pueblo va decayendo, con ajusticiamientos, desapariciones, diablos, mukis y pistachos» (150). Por su parte, José

Portugal describe así la evolución que va de *La Guerra del fin del mundo* —que también resulta una novela ideológica— hasta la *Historia de Mayta* y su continuación, *Lituma en los Andes*: «la novela monumental y tensa desemboca en la sátira política y grotesca que concluye con una visión gótica del Perú, con su sentido histórico en escombros» (1996:105).

Antonio Cornejo Polar, por su lado, desaprueba la posición ideológica de Vargas Llosa en sus novelas *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*. En la primera, señala Cornejo Polar, su visión de la historia es profundamente escéptica. Se tiene la impresión de que la historia no es más que una trágica secuencia de equivocaciones y que nadie sabe ni quiere conocer las intenciones del otro. Todo proceso histórico, en consecuencia, es arbitrario y no tiene en el fondo ningún sentido. Por otro lado, *Historia de Mayta* es juzgada por el crítico peruano desde una óptica política. La visión de un Perú que se acaba, donde todo conduce al inevitable colapso del país, es una configuración de un futuro inaceptable para Cornejo Polar. El crítico interpreta —por la forma en que Vargas Llosa lo narra— que la responsabilidad de la historia trágica del Perú, —toda, o casi toda— recae en quienes se rebelaron contra un sistema injusto y degradante, mientras que los instauradores y beneficiarios de ese orden, parecen no tener la culpa o la tienen muy indirectamente («La Historia como Apocalipsis» 254). Cornejo Polar señala, además, que la novela destaca la desesperanza y la ilegítima universalización de lo que en realidad es la conciencia de un sector, un grupo o una clase, a partir de una interpretación ilegítima de la historia peruana: que en el Perú solo quedarán dos fuerzas, el ejército y Sendero. Planteado así, el apocalipsis sería inevitable (256).

De otra parte, y dejando atrás el aspecto ideológico y político de estas novelas, es conocida la influencia de William

Faulkner — como en otros escritores latinoamericanos de su generación— en los escritos de Vargas Llosa. Fue el primer escritor, según confiesa en sus memorias, al cual estudió con papel y lápiz en mano, tomando notas para no perderse en el laberinto de sus genealogías, ni en sus desplazamientos de tiempo y puntos de vista; intentaba desentrañar los secretos de la barroca construcción de cada una de sus historias (*El pez* 313). Mecanismo que Vargas Llosa hizo suyo como andamiaje formal de muchas de sus obras, y que en el sentido de la yuxtaposición de tiempos y diálogos llega a su máxima expresión en *Conversación en la Catedral*. Por cierto, en su última novela *Cinco esquinas* (2016), una yuxtaposición dialógica ocupa íntegramente su capítulo XX («El remolino»), cuyo objetivo es desentrañar una buena parte de los enredos de la historia. De otra parte, en una reseña sobre *Lituma en los Andes* (1996), y de manera irónica, John Updike concluye que el autor peruano es uno de tantos autores latinoamericanos *incurably bitten by the Faulkner bug* (86). Señala sobre todo que su empleo de relatos alternos — como sucede en *Lituma en los Andes*—, cada uno con su propia historia, en Vargas Llosa es casi un «tic nervioso» (86). Aquí, solo hasta cierto punto podría coincidir con Updike, restándole la ironía, pues a mi parecer, esta técnica narrativa no desmerece, sino que enriquece el valor creativo de novelas como *La ciudad y los perros* y tantas otras, entre ellas, *Lituma en los Andes*. Pero a modo de nota al calce confieso, que de un tiempo acá, cuando se anuncia la publicación de una nueva novela suya, he estado muy atenta a si otra vez se repetirá la alternancia de relatos a la que nos referimos. En *El héroe discreto* sí se repitió, pero claro, es justo añadir que dicha técnica narrativa se amoldaba de manera pertinente y efectiva al engranaje final de las dos historias, cuyos «vasos comunicantes» consistían en un «dato escondido».

Volviendo a los planteamientos de Raymond Williams sobre la otra novela serrana, *Historia de Mayta*, este recalca que es la primera aproximación ficticia de Vargas Llosa al tema que ha llegado a ser uno de los «demonios» de su obra reciente: la guerrilla del Perú que comenzó en los años setenta y resultó en el desarrollo de Sendero Luminoso y otros grupos armados en los años ochenta y noventa. Observa además, que «el Perú en decadencia» es otro de los «demonios» de Vargas Llosa («Los niveles...» 150). Sin embargo, Williams aclara que el escritor, aunque pesimista, no lo es del todo, ya que el «acto de contar» —muy visible en la novela, como ya veremos— justifica la vida humana. Tal y como lo señala Deborah Cohn, la creación de un mundo ficticio ayuda al autor a superar la desesperanza del caos político (89). «Y otra vez —apunta Williams—, Vargas Llosa narra magistralmente, aunque algunos lectores como el gran novelista norteamericano, John Updike, no lo reconozcan. Su indagación de lo racional e irracional del comportamiento humano se dirige principalmente, en estas dos novelas (*Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*), a las fuerzas irracionales relacionadas con el acto de contar una historia» («Los niveles...» 151). A propósito, y con relación al calibre literario de *Historia de Mayta* —muy discutido, como en su momento veremos— tanto Francisco Rico como J.J. Armas Marcelo opinaron al momento de su publicación que era la novela mejor elaborada de Vargas Llosa (Rico, citado en Entrevista de Arroyo; Armas Marcelo, *Mario Vargas Llosa* 343). En *A Writer's Reality* (1991), Vargas Llosa plantea que *Historia de Mayta* es una novela que se levanta como metáfora de su vocación de escritor; «es mi propia historia de un escritor escribiendo su ficción» (143). Sobre esto, y al aludir al pesimismo de la obra, José Portugal se pregunta si acaso en «sus metáforas del trabajo

de escritor, el escritor concibe su trabajo como demoleedor de las ilusiones sociales» (105). O tal vez, como señala Iván Silén, el objetivo de Vargas Llosa es prevenir, al menos en la imaginación, el triunfo de la izquierda representado en la figura de Mayta (274).

Hasta aquí, hemos querido trazar de manera panorámica, la travesía literaria de los escritos de Mario Vargas Llosa a través del tiempo, en lo que concierne a su transgresión formal con la narrativa anterior, sus contribuciones y su participación dentro del *boom* latinoamericano, su posición dentro de las letras peruanas, las polémicas que generan sus escritos, su agudeza como crítico y teórico literario, el efecto literario de sus mudanzas ideológicas, las antipatías que han suscitado sus posiciones políticas, y la visión nefasta del futuro peruano que reflejan algunas de sus obras literarias. A través de un puñado selecto y breve de la crítica que sus trabajos han generado, hemos sido testigos de lo cambiante y transeúnte que puede ser la valoración artística. Tal y como señalaba Oviedo, la crítica no busca una verdad inmutable, sino el riesgo de someter una opinión y ponerla a prueba. «Si se nos permitiese saber de modo certero todo, sobre una novela, o un poema, ya no necesitaríamos volver más sobre ellos. Lo que equivale a declararlos muertos» (*Dossier* 10). La tarea crítica rehace los textos ante la mirada del lector; los bien intencionados ayudan a leer mejor, los demás, a desviar la mirada de lo verdaderamente válido en un escrito literario. Están los que —con razón— se indignan y fustigan implacablemente, y aquellos que fustigan sin razón. Unos abrazan, mientras otros rechazan y establecen fronteras; otros abren caminos a sus infinitas posibilidades. Posibilidades que examinaremos en los siguientes capítulos a partir de la formulación literaria del espacio serrano, paraje de primer orden en las novelas que nos ocupan.

CAPÍTULO II

EL ESPACIO NARRATIVO: ¿TELÓN DE FONDO O PROTAGONISTA DE LA HISTORIA?

Resulta copiosa la resignificación a la cual —en sentido literario, filosófico y cultural— ha sido sometido el concepto «espacio» a través del tiempo. Es una palabra que ha logrado reinscribir nuevas connotaciones que no necesariamente descartan las anteriores. El concepto de espacialidad no es un tópico que pueda ser glosado de manera simple, por lo que ha sido objeto de un sinnúmero de estudios que problematizan su definición. Aunque como lectores, en ocasiones quisiéramos hacer coincidir a todo trance el espacio literario con la realidad geográfica —las calles de las ciudades, los rincones de un barrio particular, o los contornos montañosos que enmarcan los episodios de un texto— ello no siempre resulta congruente. El espacio literario, aunque lo evoca, no tiene necesariamente que coincidir con el espacio geográfico. Mieke Bal establece una diferencia entre «lugar» y «espacio» en el texto literario. El primero se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las formas

espaciales (Bal 101). Con relación al segundo, Bal explica que la historia se determina por la forma en que se presenta la fábula, y establece que durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción, reciben el nombre de «espacio». El punto de percepción puede ser, por ejemplo, un personaje que se sitúa en este espacio, lo observa, y reacciona ante él (Bal 101). Por su parte, observa Luz Aurora Pimentel en su texto *El espacio en la ficción* (2001), que para crear la imagen de un lugar y de los objetos que lo pueblan, el narrador recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no solo esa imagen, sino un cúmulo de efectos de sentido (142). Precisamente, son las estrategias narrativas de nuestras historias y la articulación literaria de estos espacios —con sus consecuentes resonancias— las que me interesa rescatar de estas novelas serranas.

Con relación a los planteamientos sobre el espacio formulados por Bal, esta señala que el espacio puede funcionar de dos formas en una historia. De una parte, como marco o lugar de acción que permanece en un segundo plano, es decir, como telón de fondo. En otros casos, el espacio se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo, pasando a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción. Es decir, el espacio influye en la fábula y esta se subordina a la presentación del espacio (Bal 103). Señala la teórica danesa que un buen ejemplo de esto son las novelas de la tierra, donde la naturaleza como espacio, en ocasiones, termina siendo la protagonista. El hecho de que «esto está sucediendo aquí» es tan importante como «el cómo es aquí», el cual permite que sucedan estos acontecimientos (Bal 103). Por su lado, señala Claudio Guillén que «tematizar» una cosa es percibirla como fértil pretexto en potencia, y el acto es uno de atención concreta, histórica-

mente situada y condicionada (Guillén 262). Guillén utiliza el ejemplo de la montaña y reflexiona sobre quiénes descubrieron sus valores latentes: en la Antigüedad y la Edad Media, los montes resultaban ser moradas de los dioses, cumbres míticas o maléficas, alegorías o estampas bíblicas; más tarde, la montaña se torna interpretable, humanamente valiosa y asequible con el Renacimiento y siglos posteriores, sobre todo en el XVIII prerromántico (Guillén 262). Y es que la montaña «tematizada» comprende gran diversidad de enfoques que van desde la admiración de su belleza, al símbolo de su fortaleza y permanencia, así como al interés científico, cultural y literario. Además, la montaña, por su altura, nos hace sentir pequeños e indefensos; de ahí su connotación sagrada: preñada de trascendencia, nos hace mirar hacia arriba y nos hace difícil su acceso, exigiendo reverencia. Vale la pena mencionar aquí, que en algunos pasajes de *The Sacred Theory of the Earth* (1681) su autor, Thomas Burnet, hacía implícita la aparentemente paradójica actitud hacia la montaña —paráfraseo aquí lo que percibe Marjorie Hope Nicolson— combinando la violenta denigración de los más horrendos parajes de cumbres de la naturaleza con una cuasi rapsódica lírica en las exaltadas emociones que el mismo autor señala haber experimentado en los Alpes (Nicolson viii). Esto es lo que da pie a Nicolson para estudiar estos cambios de actitud tan dramáticos hacia la montaña —en su caso en Inglaterra— en un trabajo cuyo título describe esta paradoja: *Mountain Gloom and Mountain Glory* (1959). Y es que a lo largo de la historia de la humanidad, la montaña ha sido generadora de reacciones y actitudes opuestas, ya de admiración, ya de temor. Al igual que lo suscita lo sagrado, según lo ha estudiado Rudolf Otto (*La idea de lo sagrado*, 1917).

Volviendo a las reflexiones sobre el espacio que esboza Mieke Bal, conviene pasar ahora a las novelas del ciclo serrano de Mario Vargas Llosa, situadas en gran medida en las montañas de los Andes peruanos, y que de muchas formas participan de estos conceptos espaciales: el espacio como marco y el espacio temático. Pero hay otras consideraciones que van más allá de las narratológicas antes propuestas: el espacio interno, el íntimo, el espacio pensante, el espacio panóptico, el practicado, el corporal, el espacio de poder, un «tercer espacio», el discursivo, el espacio de frontera, la oposición de espacio campo-ciudad, el espacio cultural. De ellos nos hablan Gastón Bachelard, Homi K. Bhabha, Michel Foucault, Michel de Certeau, Raymond Williams, Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, entre otros. Cada uno de ellos recoge algún aspecto del concepto espacial que nos permite diversas entradas a la obra serrana de Mario Vargas Llosa.

Gastón Bachelard propone que darle un espacio poético a un objeto es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decirlo mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo (257). Aunque la intimidad alude por lo general a lo cerrado, lo ilimitado de la profundidad del ser íntimo resulta casi infinita. Por su inmensidad, ambos espacios —el espacio de la intimidad y el espacio del mundo— se hacen consonantes (Bachelard 257-58); cada objeto investido de espacio íntimo se convierte, en este coexistencialismo, en el centro de todo el espacio. Bachelard se sustenta en las ideas poéticas de Rainier María Rilke, cuando otorga existencia de inmensidad al árbol contemplado:

El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:
si quieres acertar la existencia de un árbol,
invístelo de espacio interno, ese espacio

que tiene en ti. Cíñelo de restricciones.
Es sin límites, y sólo es realmente árbol
cuando se ordena en el seno de tu renunciamiento.
(Rilke, «Poema de junio», 1924, mi énfasis)³⁰

Explica Bachelard que ceñirlo de restricciones implica la obligación de dibujarlo, de investirlo de límites en espacio exterior (254). Esto resulta en un poder que hace retroceder el espacio, que pone el espacio fuera para que el ser meditante esté libre de su pensamiento (Bachelard 288-90). Por otro lado Rilke, a través de su valioso epistolario y de sus versos en *La trilogía española* (1913) que redacta desde Ronda³¹, ciudad al sur de España, lanza una mirada de contenido metafísico al espacio prodigioso de la sierra distante que divide en la naturaleza rondeña:

Y las sombras de las nubes
le atraviesan *como si morosamente el espacio*
pensase pensamientos por él.
(*La trilogía española*, mi énfasis)

30 Tomado de Bachelard, *La poética del espacio* (1965:254).

31 Por la época de 1912, Rilke alcanza una de sus obsesiones, sobre la cual, por años, había estado acumulando información: Toledo y el Greco. Según conocemos por sus cartas, el poeta deseaba llegar a la «montaña de la revelación» —que creía ver en Toledo— con la ilusión de que allí le sería devuelta su pérdida creatividad y curación espiritual. Luego de algunas semanas, Toledo no resulta ser lo que buscaba y termina en la ciudad de Ronda, al sur de España, donde sí reconoce a la ciudad imaginada («montaña de la revelación»), con la cual el poeta había soñado repetidamente. Desde allí, el poeta reinicia su actividad poética con *La trilogía española*, preludio a sus obras maestras *Las elegías del Duino* y *Las sonatas a Orfeo*. [<http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?id=5409>]; [<http://www.almendron.com/tribuna/15356/un-poeta-para-europa/>]

El espacio pensante es como la montaña que piensa en la lejanía. Esta idea se reitera en una carta enviada por Rilke a la contessina Solms-Laubach, 24 de enero de 1913:

Usted adivinará qué país heroico es éste que me rodea: las nubes, bastante frecuentes en esta estación, contribuyen a aumentar todavía la grandeza de la montaña; *se diría que la hacen pensar.*

(Carta del 24 enero de 1913, mi énfasis).

En *Lituma en los Andes*, esta idea de la montaña como espacio que piensa resulta pertinente por el sentido mítico prevaleciente en la obra. En dicha novela, la sierra se inviste —como el árbol de Rilke— de un particular espacio interno, para usar la frase de Bachelard; al dibujarla narrativamente, el novelista también la «ciñe de límites» en el espacio exterior. Ahora bien, en términos medibles, aquí se trata de un espacio de monumental altura e inmensidad, que rebasa el árbol rilkeano. El mismo Bachelard, al reflexionar sobre la dialéctica del «adentro» y del «afuera», y de la «inmensidad íntima», cita al poeta franco uruguayo Jules Supervielle, quien refería cómo, luego de una carrera sinfín por la pampa suramericana, en razón misma de un exceso de caballo, de libertad y de horizonte inmutable, «la pampa tomaba para mí el aspecto de una cárcel más grande que las otras» (citado en Bachelard 279). Bachelard reflexiona sobre cómo la cárcel se encuentra en el exterior y cómo el exceso de espacio asfixia mucho más que su escasez: la pampa se había convertido para el poeta en una especie de inmensa prisión (278).

Algo similar ocurre con la espacialidad del bosque; no hace falta pasar mucho tiempo en él, para «experimentar la impresión un poco angustiada de que nos hundimos en un

mundo sin límite» (Bachelard 237). Ello es muestra, señala Bachelard, de que «la inmensidad» está en nosotros, y por muy paradójico que parezca, a menudo, esta «inmensidad interior» es la que da verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista (237). Con relación a la novela serrana *Historia de Mayta*, su protagonista, tal vez sin quererlo, instala la inmensidad vertical del paisaje andino en su ser íntimo, asunto que atenderemos en detalle en un capítulo posterior. De otra parte, cercano también a esta idea de Bachelard que venimos comentando, Américo Castro veía que el Saint-Preux de la *Nouvelle Héloïse* percibía en los Alpes no el componente remoto de un orden natural, sino el signo muy próximo de los conflictos interiores que agitaban a su propio ser (citado en Guillén 262). Esto es cónsono con los planteamientos de Simon Schama (*Landscape and Memory*, 1996), quien argumenta que todo paisaje —río, bosque, montaña— es un trabajo de la mente, contenedor de las memorias y obsesiones de quien lo contempla. Estas resonancias de la contemplación íntima de la grandeza opresora a la que aluden Superville y Bachelard, son aplicables a la monumentalidad totémica de la montaña en *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*, porque algunos de sus personajes se sienten infinitamente minúsculos y acorralados por su profunda e ilimitada altura.

Por otro lado, a la par con la idea del espacio inmenso que arropa como prisión, el Ande, más allá de ahogar, también acecha. Los *Apus* o divinidades de la sierra, a modo disciplinario, vigilan, persiguen y castigan a quienes alteran las leyes naturales. Ello, en diversos grados de aproximación, los hace participar del concepto de espacio panóptico que Michel Foucault —conocido como el filósofo del espacio— explica en su libro *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1975). Al referir la conformación de la estructura o disposi-

tivo de vigilancia creada por Jeremy Betham³², Foucault describe el dispositivo panóptico como una máquina de disociar la pareja «ver - ser visto». Es decir, la mirada continua de un vigilante que observa sin que el observado pueda verlo. En nuestro caso, los habitantes de la sierra se sienten vigilados por la mirada escrutadora de ojos divinos y castigadores, que ante la construcción de carreteras —una suerte de herida abierta en la faz de la montaña— detonan avalanchas, estremecimientos y muerte. El recelo y temor de los residentes genera «cuerpos dóciles» (Foucault), debidamente reflejados en los «sacrificios» que están dispuestos a perpetrar en función de apaciguar el enojo de los *Apus*. Ello, claro está, calca el gesto no solo de los rituales o creencias indígenas, sino del *modus operandi* universal de las instituciones religiosas, que para poner raya a los excesos de sus seguidores, se valen del miedo al castigo. Se trata del tipo de creencias míticas y religiosas de las cuales durante la antigüedad clásica, Lucrecio (*De rerum natura*) tanto se afanó por liberar a la criatura humana. En el entorno andino que nos ocupa, todo ello se constituye en maneras de horadar el espacio para ejercer el control efectivamente.

Cabe destacar, además, el elemento de «irracionalidad» que percibe la mirada de Vargas Llosa en *Lituma en los Andes* cuando describe las costumbres «arcaicas» andinas en explícita intertextualidad con el mito griego de Dionisio, cuyas festividades en su honor representan el principio de

32 El panóptico de Betham que elabora Foucault es la figura arquitectónica compuesta por una torre en el centro, y en la periferia, por una construcción en forma de anillo dividida en celdas. La torre central tiene anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo y en la construcción periférica cada celda tiene dos ventanas, que colocadas estratégicamente permite que el vigilante en la torre central pueda divisar constantemente cada uno de los cautivos (ya sea un loco, un enfermo, un condenado), sin ser visto por ellos (*Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, 203-204, mi énfasis).

la «tragedia». Vargas Llosa destaca las persecuciones sufridas por las celebraciones dionisiacas en su época, debido a la violencia a la que daban lugar: los sacrificios humanos. Se trataba de un culto que exaltaba la «irracionalidad», y que causaba que el hombre sirviera a sus puros instintos (Entrevista de A. Pastor 15). De forma paralela, las sociedades del Ande fundan sus creencias en mitos y leyendas y todavía —señala nuestro autor— en pleno siglo XX, conservan «una cultura de tipo religioso en la que la irracionalidad prevalece» (13). Se trata de lo que quisiera ahora nombrar como una suerte de «delincuencia mítica», al referirnos a rituales que al parecer también precisan de «vigilancia» y de «castigo», por estar vinculados a sacrificios humanos y antropofagia para aplacar a los dioses. Lo que nos permite vincular los planteamientos foucaultianos sobre la «locura» con la fuerza primitiva e irracional andina que denuncia Vargas Llosa en su novela. Para nuestro autor, tal y como se desprende de la lectura de sus obras creativas, de su ensayo sobre la obra de Arguedas, *La utopía arcaica*, y de reflexiones personales, el mundo serrano es el «mundo de la violencia y el mundo de las grandes fracturas de las culturas peruanas, de las regiones, de las razas peruanas» (16). Y para modernizar el Perú, tal vez sea preciso detener estas prácticas. Por otro lado, el autor de *La ciudad y los perros* reconoce que el Perú es un país donde el nativo puede sentirse «extranjero» simplemente saliendo de su propia ciudad y yendo a otra, «como si estuviera en otro país,... en otra cultura», en «un mundo en el que se es totalmente forastero» (16).

Esto nos remite a los planteamientos de Homi K. Bhabha en *The Location of Culture* (1994), sobre *unhomeliness*: el sentimiento de extrañeza que se puede experimentar aun en el propio país o en la propia casa: «To be unhommed is not be homeless, nor can the unhomely be easily accommodated

in that familiar division of social life into private and public spheres. The unhomely moment creeps up on you stealthily as your own shadow and suddenly you find yourself [...] taking the measure of your dwelling in a state of incredulous terror» (9). En *Lituma en los Andes* —también en *Historia de Mayta*— la serranía no aparece ni como lugar paradisíaco ni como refugio; más bien se trata de un mundo ajeno y chocante. No se trata de un espacio que vaya convirtiéndose paulatinamente en raro e insólito, sino que el narrador lo declara así desde las primeras líneas del espacio textual: en la sierra, «la india repitió esos sonidos indiferenciables que a Lituma le hacían el efecto de una música bárbara. Se sintió, de pronto, muy nervioso (11)³³. Esta incomodidad, «unhomeliness», proporciona el tono e introduce al lector a la «extrañeza» inherente a lo extraterritorial e intercultural de la cual nos habla Bhabha (9). La montaña amenazante, por ser espacio de lenguajes ignotos, de ojos invisibles, y de terrucos —serranos revolucionarios armados— se constituye en lugar fronterizo desde la mirada urbana de Lituma, alter ego del autor³⁴. También en el caso de *Historia de Mayta* su protagonista se siente «extranjero en un mundo desconocido» (143), asunto que atenderemos en su momento. Pero vale la pena destacar que se trata de un *unhomeliness* que además, va ligado a la noción del «tercer espacio» que esboza el mismo Bhabha, al referirse a un espacio intersti-

33 Para las citas de *Lituma en los Andes* utilizamos la edición Planeta, 1997; para las de *Historia de Mayta* utilizamos la edición Seix Barral, 1984. Solo en el caso de que en un mismo párrafo se citen ambas obras y pueda causar confusión, se añadirá, antes del número de página, LA para *Lituma en los Andes* y HM para *Historia de Mayta*.

34 En entrevista con Xiomara Navarro (*La recurrencia de Lituma en la obra de Vargas Llosa*, 1998), Vargas Llosa señala que en muchas ocasiones concebía al personaje de Lituma —quien reaparece una y otra vez a lo largo de su obra narrativa— como su alter-ego.

cial —*in-between*— como precondition para la articulación de las diferencias entre culturas. El teórico hindú adopta del análisis de Derrida la observación de cómo la oposición binaria estructura el pensamiento occidental, y argumenta que estas dicotomías son muy reductivas al implicar que cualquier cultura nacional es homogénea y unitaria, definida por un núcleo esencialista. Su propuesta consiste en entender las nacionalidades, etnicidades e identidades como dialógicas, indeterminadas y caracterizadas por la hibridez (uno de sus términos clave); concepto que define como ni lo uno, ni lo otro, sino lo nuevo, lo que emerge de un «tercer espacio». Política y culturalmente, el tercer espacio ofrece la posibilidad de imaginar posiciones del sujeto que no se reduzcan a la asimilación, adaptación o integración a los nuevos y «extraños» espacios a los cuales se trasladan. Lo que aplica a los personajes literarios de las novelas que hemos de asediar a lo largo de estas páginas; resulta significativa la mirada civilizadora de Vargas Llosa hacia este cosmos insólito y ajeno. El estudio de Bhabha ilumina la literatura de fronteras, espacio fronterizo al cual nos avienta el narrador de nuestras historias; un cruce de culturas que nunca se entenderán en el ciclo serrano vargallosiano.

Es válido hacer hincapié en que el concepto de «extrañamiento» que provoca el ámbito andino en el narrador y en Lituma —también en Mayta— los constituye en «foráneos», personajes en tránsito, cuyas descripciones críticas del entorno serrano configuran un aparato simbólico propio de la mirada ciudadana. ¿Una versión serrana del *voyeur* moderno en términos de la noción que Walter Benjamin adopta del concepto de Baudelaire? Tal vez, pero con la diferencia, claro está, de que el observador andino en Vargas Llosa vive el «extrañamiento» de ver la sierra como otredad. Todo ello nos hace pensar en el ensayo de Tzvetan Todorov, «Nos-

tros y los otros» (1991), sobre las narrativas de lo ajeno. En las novelas que nos ocupan, sobre todo *Lituma en los Andes*, y desde la posición del escritor intelectual que mira desde un espacio privilegiado, Vargas Llosa intenta neutralizar la oposición, es decir, cancelar el discurso del otro, ante las costumbres irracionales que allí percibe. Esto va unido al concepto de «igualdad-desigualdad» que bien analiza el mismo Todorov en *La conquista de América: el problema del otro* (1982). En su relación con los indígenas, el colonizador ostentaba «la idea de que [los indios] son inferiores; sin esta premisa existencial, la destrucción no hubiera podido ocurrir» (*La conquista* 157). Y es que como ya he señalado, la mirada del organizador del relato que abordamos, es una de distanciamiento hacia el espacio serrano que construye y al que considera infernal y bárbaro.

Incorporo, de otra parte, algunas nociones de la teoría sobre las «prácticas del espacio» que elabora Michel De Certeau en su trabajo *La invención de lo cotidiano* (1980). Entre ellas me interesa su concepción del espacio como «practicado», donde el actor juega con los códigos del lugar establecido para imprimirle su marca personal. Es decir, lo que importa es el sentido que la persona da a su práctica o a su experiencia, en ocasiones lejos de las normas dominantes. Al igual que Foucault, para De Certeau el espacio social o habitado es el resultado de un conflicto permanente entre el poder y la resistencia al poder, es decir, de una fuerza hegemónica y disciplinaria frente a otra antagónica. A pesar de que las reflexiones del teórico francés parten del entorno ciudadano, en las novelas serranas que nos ocupan, igualmente se destacan relaciones —unas obvias, otras subterráneas— entre fuerzas dominantes y otras subyugadas. Estos espacios también se negocian en la montaña; en la altura se lleva a cabo una pugna de fuerzas sin cuartel. No hay acción más eviden-

ciaria de resistencia al poder que la lucha armada revolucionaria, tema importante en estas novelas. Pero me interesa subrayar, como bien apunta Rodrigo Salcedo³⁵, que mientras para Foucault el espacio es simplemente la expresión de la disciplina y el ejercicio de una «microfísica» del poder, De Certeau se abre a la posibilidad de que dicho poder sea subvertido y alterado en su significado por las prácticas o «maneras de hacer» de los subalternos que lo habitan. En las novelas serranas de Vargas Llosa, la serranía es santuario y espacio «practicado» de la contienda armada de Sendero Luminoso; asimismo de los ritos y «maneras de hacer» de muchos de sus habitantes; también allí se gestan prácticas antropofágicas. Son hechos que perturban la mirada urbana de Vargas Llosa, quien al parecer, desde su literatura, intenta disciplinar estos espacios.

Por otro lado, debo confesar que el sentido de monumental altitud que emerge como telón de fondo en el metafórico ensayo de De Certeau, «Andar en la ciudad»³⁶, ejerció de señuelo para querer convocarlo. Junto a su autor, me parecía divisar Manhattan desde el piso 110 del World Trade Center —el edificio más alto del planeta en su tiempo— cuya descripción de rascacielos, «marejada de verticales» «bajo la bruma agitada por los vientos» (De Certeau 103), me trasladaba, sin quererlo, a las alturas andinas. Me hizo pensar en una «serranía» neoyorquina que, con «sus rascacielos de Wall Street, se sumerge en Greenwich Village, eleva de nuevo sus crestas en el Midtown, se espesa en Central Park y se abo-

35 Tomo el dato de la introducción al ensayo de De Certeau, «Andar en la ciudad», donde se cita el comentario de Salcedo. [http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf]

36 Me refiero al ensayo que constituye su Capítulo VII, de la Parte III «Prácticas del espacio», del texto *La invención de lo cotidiano*, al que hicimos referencia en párrafos anteriores.

rrega más allá de Harlem» (De Certeau 103). Recordemos la instancia del «soberbio espectáculo» de la sierra andina en *Historia de Mayta*, cuyas elevaciones se observan desde la posición privilegiada del «ferrocarril más alto del mundo» que conduce de Lima a Jauja, lugar hasta donde llega el protagonista de la historia. Igualmente caprichosas resultan sus altitudes: «se suceden los cerros, separados a veces por abismos al fondo de los cuales roncan ríos torrentosos» (125). Y mientras el trencito cruzaba puentes y túneles, le parecía imposible al narrador no pensar en la proeza de su construcción «en semejante geografía de gargantas, ventisqueros y picachos sacudidos por las tormentas y bajo amenaza de aluviones» (128).

Ahora bien, más allá del sentido de altura que, desde mi lectura, enlaza el espacio neoyorquino con los picachos andinos, llama la atención en el ensayo del teórico francés, cómo, desde la lejanía, «la masa gigantesca [de Manhattan] se inmoviliza bajo la mirada» (De Certeau 103). De Certeau observa la variedad de texturas donde coinciden los extremos de la ambición y la degradación, las oposiciones brutales de razas y estilos, las irrupciones urbanas del día que «cortan el espacio» (103). Coincidencia de extremos, oposiciones y contrastes —literarios, míticos y culturales— que afloran en los espacios serranos vargallosianos. Resulta significativo el cuestionamiento de la voz ensayística de De Certeau, sobre la capacidad uniformadora de este «ojo totalizador», que desde «arriba» inmoviliza, generando la posibilidad de un olvido de las «prácticas» (104), pues desconoce las conductas diarias de los practicantes ordinarios que viven «abajo» (105). De modo similar, desde la lejanía, la montaña es masa inamovible, cuerpo metafórico cuya superficie es solamente —para decirlo en palabras de De Certeau— «un borde que se corta sobre lo visible» (105). Sin embargo, al igual

que en la ciudad, como he advertido en un párrafo anterior, proliferan las «maneras de hacer» fuera del poder panóptico, y la sierra queda a merced de fuerzas, movimientos y traslados, con la particularidad de que estos, en gran medida, son contradictorios entre sí: la acción revolucionaria de Sendero Luminoso, la montaña-deidad, la mentalidad mítica de muchos de los habitantes de la sierra, la gestión antropológica, los trabajadores de otras zonas geográficas del Perú que se incorporan a las prácticas y rituales antes desconocidos por ellos. Todo esto provoca, aunque en diversos modos, claro está, la transformación del orden y del espacio.

De Certeau señala que practicar el espacio es, en el lugar, ser otro y pasar al otro (122). En el caso de *Lituma en los Andes*, la mirada del narrador, a través del personaje protagonista, penetra la montaña y «corta el espacio» para descubrir sus «prácticas», lo que constituye una forma de hacer contacto y pasar al otro. Ahora bien, el caminante ciudadano de De Certeau, desde una táctica de resistencia ante el poder, a través de una serie de traslados va instalando y formando la «enunciación peatonal» (De Certeau, 110) que manipula y se apropia del espacio. En nuestro caso, de modo inverso, Lituma y el autor implícito, quienes representan el poder, son los que se internan en el espacio ajeno para conocer las prácticas del otro, con el fin de reprimir y ejercer su dominio. En ese sentido, igualmente significativa resulta la presencia de rieles y carreteras en construcción que van marcando toda la extensión de la montaña. Se trata de las «inscripciones de la ley sobre el cuerpo», para decirlo en palabras de De Certeau (152), quien reflexiona —al igual que otros teóricos, incluyendo a Foucault— acerca del gran ascendiente sobre el cuerpo que tiene la lucha de poder, es decir, superficie encima de la cual infligir un castigo. Señala el escritor francés que desde el nacimiento hasta la muerte, el derecho se apropia de

los cuerpos para convertirlos en su texto. Por medio de toda clase de iniciación (ritual, escolar, etc.), los transforma en tablas de la ley, en cuadros vivos de reglas y costumbres, en actores de un teatro organizado por un orden social. La ley escribe sin cesar sobre el cuerpo y se graba en los pergaminos hechos con la piel de los sujetos (153). Más allá de que estas carreteras van cortando y leyendo espacios antes escondidos para el ojo humano, connotan una manera de subyugar la sierra, someterla, implantar la estampa del poder, similar a la huella del hierro candente sobre las espaldas de los esclavos, cuyo sello consignaba su calidad de mercancía. En esta lucha de poder, reflexiona De Certeau, no hay [ley] derecho que no se escriba sobre el cuerpo (152). Intento rescatar estos conceptos para subrayar la inscripción del espacio corporal que —en su significado social, político y cultural— toma preponderancia en la narrativa literaria de nuestras novelas serranas: cuerpo de la montaña, cuerpo enfermo (Mayta), aniquilación de cuerpos de vicuñas (animal emblemático de la sierra), pero por sobre todo, cuerpos de seres humanos que luego de sacrificados, también son degustados por sus congéneres.

Ya he tenido ocasión de referirme, por otra parte, al hecho de que la ruralía en la obra de Vargas Llosa se trabaja desde una perspectiva urbana, por lo que en el escrutinio del espacio campo-ciudad, resulta pertinente el texto *The Country and the City* (1973), de Raymond Williams, cuyas propuestas enfocan la tensión literaria que se produce entre estas categorías espaciales. Williams analiza la literatura inglesa de la revolución industrial, así como los períodos y crisis del campo, estableciendo la complejidad del contraste entre el campo y la ciudad. En su perspectiva histórica, se niega a aceptar una simple y dual explicación de la ciudad como «mala» y el campo como el encuentro de la paz y la armonía

(tópico que se remonta al *beatus ille* de Horacio en el mundo clásico), como se reflejaba en gran parte de la literatura inglesa que en su momento estudiaba. Williams tira por la borda la noción de que la vida rural es simple, natural, inadulterada. Queda claro que el campo como paraíso es «un mito que funciona como una memoria», en el que se disimulan los conflictos de clases y animosidades que puedan existir en la ruralía desde todos los tiempos. Nociones que trazan un claro paralelismo con la propuesta de Vargas Llosa, para quien el campo, en nuestro caso la sierra, tampoco es el Edén; es por el contrario, lo opuesto. De otra parte, señala Williams, la ciudad y el campo son dos realidades históricas que van cambiando, cada una en ella misma y en sus interrelaciones entre la una y la otra. Las montañas andinas, al igual que las inglesas de Williams, en su registro histórico literario, han sufrido grandes transformaciones tanto socio-políticas como literarias. La obra serrana de Vargas Llosa registra planteamientos desfavorables sobre la ruralía, excediendo aquellos de Williams, pues el espacio andino construido literariamente es un escenario de barbarie y muerte.

Con el fin de asediar el espacio narrativo de la obra del escritor peruano, incorporo, de otra parte, las propuestas de Mijail Bajtin, formuladas en las primeras décadas del siglo XX, que han lanzado a la fama el concepto de «dialogismo» en los espacios académicos del mundo occidental. Una de las contribuciones más importantes de su pensamiento está relacionada con la teoría del sujeto, en el sentido de que al reflexionar sobre el hombre, el teórico ruso expresa aquello que lo define: la relación que establece con el otro en el acto creador. Por otro lado, el término «dialogismo» se reconoce como el cimiento desde el que construye su teoría literaria y del cual depende la formulación del resto de los conceptos bajtinianos. A grandes rasgos el dialogismo parte de la

noción de «diálogo» en el curso de la vida diaria; ese modelo de «conversación coloquial» sirve como tropo que puede ser aplicado a la elaboración del pensamiento en sentido general. Más aún, para Bajtin, todo pensamiento es indicio de «diálogo» y «diferencia», es decir, el diálogo requiere la preexistencia de «diferencias» que son luego conectadas por un acto de comunicación que genera nuevas ideas y posiciones.

En *The Dialogic Imagination* (1984), el principio dialógico bajtiano nos enseña que todas las palabras están orientadas hacia el discurso del «otro», independientemente de si ese otro está, o no, presente en el texto; toda conversación o texto escrito está dirigido a algún tipo de «respuesta». En su intento de localizar el dialogismo en la palabra individual del habla o de la escritura, Bajtin desarrolla una compleja tipología del discurso novelístico. Entre los tipos de «discursos» que categoriza, el *double-voiced speech* incluye todo discurso que reconoce (además de lo que se está hablando) la existencia de otro acto de expresión por otro emisor, en muchos casos, no evidente. El teórico, a su vez, divide esta «doble voz» en subcategorías; una de ellas resulta la de más pertinencia para este estudio: la «polémica oculta». Se trata de una forma de «contestación» que toma en cuenta otros parlamentos no articulados en el texto —cuyos autores no se nombran— y con los cuales el autor implícito, el narrador o el personaje mantiene una condición de «diferencia». Para aquellos discursos en los cuales tal discrepancia no existe, Bajtin acuña el término «diálogo oculto». Pero, a través del tiempo, parece ser que «diálogo» (en el sentido de intercambio «benigno», sin conflictos), en vez de «diferencia» (que convoca a «desacuerdo»), ha prevalecido como el de más atracción entre estudiosos de diversas disciplinas. Consciente de las mutaciones que el concepto «dialogismo» ha sufrido, rebasando sus orígenes crítico-literarios y formalistas, es

importante aclarar que, para propósitos de este estudio, debo rescatar la noción original del elemento *difference*. Y es que, en sus novelas serranas, Mario Vargas Llosa entabla una relación dialógica —una polémica oculta— con otras voces fuera del texto: la novela indigenista, Arguedas y los antropólogos que defienden la cultura andina, y el pensamiento revolucionario. Una lectura bajtiniana permite detectar el carácter dialógico de los textos serranos de nuestro autor, pues representan, sin duda, la contestación a una forma de política económico-social, pero también a una tradición andina que, para él, pertenece ya a un mundo muerto, un mundo cerrado a la modernidad.

Con relación a otros espacios culturales presentes en la obra serrana vargallosiana, me parece pertinente el trabajo de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Su autor aborda los espacios de las culturas internas regionales para analizar la influencia transculturadora que reciben desde sus capitales nacionales o desde el área que está en contacto con el exterior. Posteriormente, pasa a examinar los distintos géneros literarios, el lenguaje, la ideología y el mito de manera más específica. Rama aborda la especificidad de la cultura literaria latinoamericana, utilizando como eje primordial el concepto propuesto desde el título. A grandes rasgos, la *transculturación*, concepto tomado del discurso antropológico de Fernando Ortiz y modificado a raíz de su incorporación a un análisis más que nada literario, significa para Rama, una representación del enfrentamiento entre dos o más culturas, durante la cual, y en ambas partes, hay pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones (Rama 39). Para el crítico, esas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es, según él, la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante (Rama 39).

Para mejor apreciar el concepto de transculturación resulta necesario diferenciarlo de otros conceptos claves, como lo son el de *aculturación* y *neoculturación*. Tomando la versión ramiana de estos términos (dentro de su contexto de enfrentamiento cultural), la *transculturación* tiene que ver con la pérdida y la ganancia en ambas culturas; la *aculturación* con la pérdida de la cultura propia; la *neoculturación* con la adquisición o ganancia de una nueva cultura. Ninguno de los procesos es exclusivo de uno de los polos del enfrentamiento cultural (dominante / dominado, colonizador / colonizado), sino que todos los componentes los sufren. El proceso de transculturación pasa a ser, en última instancia, el equilibrio logrado en un enfrentamiento de esta naturaleza. La modernidad, como enfrentamiento cultural, señala Rama, precisa de este equilibrio de la transculturación, pues la modernidad no es renunciable, y negarse a ella es suicida, como lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla (71). Me parece, desde los planteamientos de Rama, que el discurso literario de Mario Vargas Llosa en las obras que nos ocupan, sobre todo *Lituma en los Andes*, emerge como un enfrentamiento cultural violento entre modernidad y el «atraso» de las culturas andinas. Los conceptos de Rama —«transculturación», «aculturación» o «neoculturación»— sirven como telón de fondo —privilegiando unos, rechazando otros— en el tratamiento literario del mundo andino en las obras serranas de Vargas Llosa.

Por otro lado, me han sido de provecho las reflexiones de Antonio Cornejo Polar en su libro sobre literatura y cultura andinas, *Escribir en el aire* (1973), en el que elabora los conceptos de «heterogeneidad» y de «totalidad contradictoria» para iluminar el fenómeno peruano. A través de ellos, Cornejo Polar desarticula los principios rectores de la modernidad: de una parte, la fe en la unicidad y la totalización; de la

otra, la valoración de la alta cultura entendida como espacio legítimo que se adjudica la misión de reducir las subjetividades subyugadas por el colonialismo a los principios de la razón universal. Nos interesa destacar que *Escribir en el aire* trata al texto —poético o cultural— como espacio simbólico en que se cruzan ritmos diversos e interconectados, por los que circulan relatos o microhistorias ficticias o posibles, que van dando pauta de las tensiones que atraviesa la peripecia colectiva, y de las figuraciones imaginarias que las acompañan. Cornejo Polar explora prioritariamente los espacios, no tanto como territorios sino como zonas fronterizas o espacios de contacto. Las zonas que, a mi entender, explora Vargas Llosa en sus novelas serranas, porque, como ya propuse en mi comentario sobre los planteamientos de Bhabha, la sierra literaria que construye es también espacio de frontera, encuentro de dos mundos que no se conocen entre sí. Cornejo Polar —lo ha señalado Mabel Moraña en su prólogo a *Escribir en el aire*— ensaya la poética del borde, en la cual la conflictividad de los actores sociales produce cruces, empréstitos y contaminaciones que desmienten las fijezas de las entidades colectivas, expresándolas en su carácter fluido y provisional. Estos cruces son negociaciones ideológicas y culturales en el nivel de los imaginarios. Claro está, el acercamiento literario de Vargas Llosa a estos espacios se distancia del que, por ejemplo, realiza uno de los autores estudiados por Cornejo Polar, José María Arguedas, quien ausculta las diferencias y las contaminaciones pero con proyecciones de nuevas posibilidades de negociación. Por el contrario, el autor de *Lituma en los Andes* mantiene una «polémica oculta» con estos planteamientos; son nociones con las que el novelista peruano se enfrenta constantemente. En sus novelas de la sierra Vargas Llosa registra, quizá inconscientemente, la contaminación y las interacciones de

las zonas fronterizas que, en su aspecto simbólico, protagonizan el texto de Cornejo Polar. La diferencia reside en que el último explora la hibridez de las infinitas posibilidades del desarrollo histórico y la coexistencia de diversos proyectos culturales.

Por otra parte, señala Mabel Moraña que *Escribir en el aire* conecta con el pensamiento post-colonialista en diversos niveles, pues se enfoca en los discursos marginales —desplazados, desterritorializados— que han recorrido subterráneamente la historia cultural de América Latina. También se acerca a los procesos que los van transformando en mercancía simbólica: la palabra oral que se va resumiendo en discurso letrado; los mitos, testimonios o imaginarios colectivos que se ven reducidos a los lineamientos genéricos, lingüísticos e ideológicos de la alta cultura; el *performance* de la tradición oral visto desde la perspectiva del receptor urbano o desde los registros excluyentes de la historiografía liberal. Estos elementos resultan detectables, hasta cierto punto, en *Lituma en los Andes*; la rica complejidad de la tradición y los mitos del mundo andino se ven dramáticamente degradados. Y es que los narradores de las dos novelas serranas se sumergen en el espacio marginal —la sierra, espacio de lo indígena— o para decirlo en términos de John Beverly, colocan «la marginalidad en el centro», aunque no precisamente para privilegiar la voz de los sin voz, sino, por el contrario, se trata de reconocerla para aplacarla.

Hemos ensayado una mirada múltiple a la noción de espacio literario, delineando el trayecto desde el espacio narratológico, dialógico y poético de Bal, Bajtin y Bachelard; el metafórico y «practicado» de De Certeau; el espacio panóptico de Foucault; la conflictividad de las categorías espaciales campo-ciudad y la sierra como otredad, bosquejadas por Williams y Todorov; hasta los espacios híbridos, heterogé-

neos y transculturales que postulan Bhabha, Cornejo Polar y Rama. Son trabajos que parten de la insatisfacción ante una visión binaria y maniquea del espacio, para abrir el tema a una pluralidad de matices interpretativos. Las nociones espaciales que nos guían —las nombradas y aquellas por nombrar— se definen como luchas de poder, encuentros y desencuentros culturales y socio-políticos, espacio discursivo habitado por polémicas ocultas, enfrentamiento entre civilización y barbarie, posibilidades de un tercer espacio, todos amalgamados en un discurso novelesco ubicado en el Ande peruano. Porque la montaña, que protagoniza el ciclo serrano de Mario Vargas Llosa —misteriosa, mágica, bárbara, plural e inagotable— delata la conflictiva interacción de estos espacios. Son los que a fin de cuentas, van tejiendo —para utilizar la noción sobre los espacios de la vida, de Gilles Deleuze— *the multiple flows of becoming*.

CAPÍTULO III

LA DOBLE BARBARIE DE AMÉRICA LATINA: DE LAS NOVELAS DE LA TIERRA AL CICLO SERRANO DE MARIO VARGAS LLOSA

La *doble barbarie* de América Latina

Como resultado de la oblicuidad que sustenta el deslinde entre los conceptos civilización y barbarie, desde la antigüedad clásica se debaten fórmulas que pretenden apresar sus escurridizos significados. Se trata de códigos que cohabitan —en intenso drama interior— en los espacios discursivos de toda sociedad humana. La pugna entre ambos deja mal parada a la barbarie al clamar por justicia lingüística: en la continua evolución del término, el tono despectivo es la constante. En algunos casos, de manera directa; en otros, se evidencia la alusión a un «otro» diferente, de carácter inferior³⁷ y subordinado.

37 Ver «la implicación de inferioridad» en A. Padgen, *The Fall of the Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnography* (1982: 15).

Al emigrar al Nuevo Mundo, es Domingo Faustino Sarmiento con su *Facundo* —qué duda cabe— quien lleva la antinomia de civilización y barbarie a su mejor temperatura. Claro está, ya desde el descubrimiento de América, la mirada europea y la concomitante interpretación de lo latinoamericano derivada de ella, nos otorga la etiqueta —en diversos grados de intensidad— de una otredad bárbara e inferior. Esto, muy a pesar de nuestras muchas reivindicaciones de ser, como lo diría Octavio Paz, reflexión que Jorge Volpi rescata al enfatizar —lo digo en sus palabras— la opinión miserable que la América le mereciera a Europa: hábitat de monstruos y prodigios, utopía e infierno tropical, espacio fuera del tiempo, refugio de locos y poetas al margen de la civilización (*Insomnio* 68-69). A este comentario Volpi añade el dato de que todavía hoy, cuando se dibujan las fronteras de Occidente³⁸, se excluye sin temor a América Latina, una porción esencial —aunque excéntrica— del «Extremo Occidente» a la que se refería el diplomático francés Alain Rouquié (69).

De igual modo —por criollistas, folklóricas, carentes de ambigüedad y universalidad— se subestiman nuestras novelas de la tierra y las indigenistas de los primeros tiempos. El desaire a estos textos culmina paradójicamente en nuestra América, con los autores del *Boom* latinoamericano, fenómeno literario-mercantil nunca antes alcanzado en tierras del Nuevo Mundo, quienes se autodenominan «huérfanos» de padres literarios. Carlos Fuentes señalaba que estas novelas —insertas en una actitud de sentimiento populista— se habían escrito con el solo propósito de que mejorase la suerte que padecía el campesino o el minero, sugiriendo una falta

38 La noción de Occidente incluye a Estados Unidos, Canadá, la Unión Europea y sus anexos, Australia y Nueva Zelanda (Volpi, 2009:69).

de conciencia artística. El propio Mario Vargas Llosa calificaba de «primitiva» —término que implica un evidente desdén y falta de aprecio— la novelística anterior. Por cierto, en el análisis que esboza sobre la obra de Juan Carlos Onetti en *El viaje a la ficción* (2008), el escritor peruano destaca con amplitud su papel de «severísimo objetor de la literatura nativista» y la crítica de la literatura de raíz folklórica y telúrica que se desprende de los escritos o notas periodísticas que el entonces joven Onetti publicaba en *Marcha*; una constante de estos textos, señala Vargas Llosa, es la ácida ridiculización del provincianismo y del «espíritu de campanario» (53-63). Pero lo que interesa notar aquí es que independientemente de sus razones para subestimar estas novelas, y sin ánimo de calibrar aquí su valor estético, a veces se olvida que ellas son hijas de su tiempo. De igual forma, no sería justo pasar por alto que los comentarios de Fuentes y Vargas Llosa son también producto de su tiempo: momento parricida de ruptura, de libertad creativa y con grandes anhelos de volar con alas propias. Vale sopesar que en una época más madura, en un intento de reconciliación con estas novelas, Fuentes declara: «Padre nuestro que eres Gallegos», reconociendo, hasta cierto punto, a Rómulo Gallegos como antecedente; claro está, sin alejarlo del todo de su carácter de escritor regionalista. Con estas novelas, ha dicho Fuentes, se tiene la misma relación que con nuestros padres: primero los amamos, luego los detestamos, más tarde en la vida los comprendemos (*Valiente mundo* 104).

Sin embargo, en cierto sentido es este rechazo el que genera una reevaluación de la novela anterior, tal y como lo señala Doris Sommer en el primer capítulo de su libro *Foundational Fictions* (1991), quien admite que mientras más se empeñaban los nuevos novelistas en ignorar la tradición de la literatura latinoamericana, más curiosidad pro-

vocaba en ella la persistente atracción hacia esos libros que causaban tanta resistencia. Una nueva postura crítica ante esta tradición emerge, así como nuevas lecturas de la trilogía clásica de las novelas de la tierra: *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Para los intoxicados de la novelística más reciente —lo digo con palabras de Roberto González Echevarría— estas novelas eran prototipos del atraso de nuestra narrativa (*La voz de los maestros* 87). El mismo González Echevarría destaca la modernidad de las novelas de la tierra y alude a sus autores como la «voz de los maestros». Por otro lado, Donald Shaw cataloga estas novelas como ejemplos de una ruptura importante con la imitación de los modelos europeos, y un gran paso adelante hacia la autenticidad de la literatura latinoamericana (citado en González Echevarría 87) mientras que David Gallagher, a su vez, destaca lo europeizante en ellas (84-85).

Precisamente, son estas novelas regionalistas las que elevan a categoría de protagonista al espacio natural americano, que aunque pueda subyugar al lector por su misterio y su exotismo (y por su poesía, en el caso de *La vorágine*), emerge bárbaro y voraz. El mismo Rómulo Gallegos aseguraba que naturaleza y barbarie eran sinónimos. Como ya comentamos, fue Sarmiento quien avivó en el siglo XIX el sentir europeo hacia una América salvaje, reflejado en su *Facundo* en la descripción de la tierra y del hombre americano. De ahí lo que he llamado nuestra *doble barbarie*: por un lado, la indomable naturaleza americana, y por el otro, el hombre nativo que la habita. En la primera, el llano argentino representaba el obstáculo para erradicar la barbarie, pues a las ciudades —centros de cultura— «el desierto las cerca, las oprime, la naturaleza salvaje las reduce a

unos estrechos oasis de civilización, enclavados en un llano inculto» (136). En la segunda, Sarmiento impone la degradación mayor a las «razas abyectas» de «indios asquerosos a quienes habríamos hecho colgar»³⁹. El autor del *Facundo* remata su anti-indigenismo al esbozar las ventajas de la extinción de las tribus salvajes; «ventajas» que Roberto Fernández Retamar en su *Calibán* de 1969 sitúa en diálogo directo con el dictamen de su compatriota Alberdi («gobernar es poblar»), al cual, como se sabe, Sarmiento se adhiere como máxima de su cruzada civilizadora. Retamar concluye que para Sarmiento entonces, gobernar, también quiere decir *despoblar* de indios (111). Claro, como nota al calce, no podemos olvidar el tono admirativo en su *Facundo* hacia las destrezas de los gauchos y que en sus descripciones de la pampa argentina, descubre en ellas «poesía» (Sarmiento 47-48). Pero volviendo al tema de «despoblar», su intención era entonces volver a poblar pero con la raza caucásica: alemanes, ingleses, galeses y suizos fueron los primeros en llegar a suelo argentino, aunque más tarde se impondrían los italianos. En su ensayo «El indigenismo de Martí y el anti-indigenismo de Sarmiento» (1965), Jaime Alazraki confronta la postura racista de Sarmiento con la imagen martiana del indio americano. No olvidamos la cita de José Martí en su célebre ensayo «Nuestra América» (1891): «No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza» (1973: 35); y cuando dice «no hay», quiere decir, «no debe haber». Pero en marcado contraste con la postura de Martí, interesa destacar que en distintos momentos históricos los índices de rechazo al espacio rural y al indígena que lo habita, van cobrando configuraciones diversas plasmadas en la litera-

39 Tomado de *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar (1982:111).

tura, tópicos que se extienden hasta una novelística posterior, como la del ciclo serrano de Mario Vargas Llosa.

Se trata de reflexiones y debates conectados por un mismo hilo temático: la degradación de América Latina a través del tropo de la *doble barbarie*. Por un lado, la barbarie aborigen, nuestra raza representada por el indio americano; del otro, la barbarie geográfica, nuestra naturaleza salvaje y como consecuencia, también la literatura «primitiva» de los albores del XX que exalta a ambas. Resulta significativo advertir cómo el binarismo de Sarmiento se convierte en materia prima de la narrativa posterior; una y otra vez se reitera el tema más frecuente de estas novelas: el de la civilización y la barbarie. Como me interesa considerar el espacio natural americano y su formulación literaria en el ciclo serrano de Mario Vargas Llosa, se impone explorar de entrada los posibles vínculos que desde la antigüedad enlazan a la barbarie con una cuestión étnica y geográfica; son los espacios que nos acercan a nuestras novelas de la tierra.

La travesía del término «barbarie»: *antiquísimo* y *recientísimo*

Grecia puede sonar distante, así en tiempo como en espacio. Es cierto. Sin embargo, lo grecolatino vuelve una y otra vez, como cimiento de la cultura occidental. Es Grecia el primer lugar con leyes, contratos sociales, democracias; de cierto modo, su cultura organiza nuestro presente. Sus propuestas y sus mitos reaparecen de manera constante en diversos ámbitos: ciencia, política, arte y literatura; así también de manera evidente en *Lituma en los Andes*, una de las novelas objeto de nuestro estudio.

Desde la Hélade antigua nos llega el primer registro del vocablo «barbarie», pero el término «civilización» es un neologismo; aparece tardía y casi furtivamente en Francia en el

siglo XVII⁴⁰. Fue derivado a partir de las voces «civilizado» y «civilizar», de antigua solera y de empleo frecuente en el siglo XVI. Al convertirse en sustantivo, «civilización» se opuso, *grosso modo*, a «barbarie». Por un lado están los pueblos salvajes, primitivos o bárbaros; por el otro, los pueblos civilizados (Braudel 2-13).

Otra trayectoria revela el origen de la palabra «barbarie». El poeta Homero es el primero en utilizar el vocablo *barbarophonoi* para nombrar a los Carios de origen asiático, en su «Catálogo de las Naves» (*La Ilíada*, Canto II, Circa 825 a.c.). Como se sabe, el canto homérico cuenta, a horcajadas entre mito y realidad, los sucesos de la célebre y feroz guerra de Troya, que finalmente dejaría en ruinas a esta legendaria ciudad. Los Carios eran guerreros mercenarios que combatían con los troyanos. Esta referencia inicial del vocablo «bárbaro» alude a «otros» fuera de su territorio geográfico, ajenos a la Grecia, que para los griegos representaba el centro del mundo. Por otro lado, el origen de los Carios era asiático, extraño a la raza griega.

Sin ánimo de llevar a cabo una búsqueda arqueológica del término «barbarie», sería válido hacer un paréntesis para consignar datos con relación a sus acepciones y usos en la antigüedad —subsiguientes a Homero— que puedan servir de base a posteriores razonamientos. Sobresale la idea que bien resume Platón (428-347 a.c.) en su diálogo *Politiens*, al definir el vocablo «extranjero»: los griegos separaban la raza helénica como una, y a todas las demás —que resultan innumerables— les otorgaron el nombre de «bárbaros»; es decir, todo extranjero a la Hélade, era considerado «bárbaro».

40 Fernand Braudel rastrea los orígenes de ambos términos desde una óptica eurocéntrica en *Las civilizaciones actuales* (1991).

Pero la palabra antecede a Platón, y figura en el primer tratado de historia universal, el texto en prosa más antiguo y voluminoso que se conserva, escrito por Heródoto de Halicarnaso (484-420 a.c.): *Historia*⁴¹. Es válido anotar que en ella se cuentan todos los sucesos, legendarios o verídicos, capaces de subrayar la oposición entre el mundo bárbaro⁴² y la civilización griega. Tal y como lo manifiesta el autor en el «proemio», su objetivo era evitar que cayeran en el olvido las hazañas realizadas tanto por los griegos como por los «bárbaros», y en especial las causas por las que guerreaban entre sí. Más significativo aún para este trabajo, Heródoto da noticia de las singulares costumbres de los pueblos que se encontraban en los bordes o esquinas de la tierra conocida en la antigüedad. Una de ellas era llevar a la mesa, cortado en trozos y para su consumo, el cuerpo del enemigo difunto (Libro IV, 336). Se trata de rituales de corte bárbaro que convierten en caníbales a los pobladores remotos. En el Perú, el Inca Garcilaso desmiente sacrificios humanos entre los incas en el Cuzco —se sabe que sí ocurrían⁴³— pero los atribuye a los indios de la primera edad y los coloca en dos provincias, «la una a doscientas leguas al sur del Cuzco y la otra a más de cuatrocientos al norte» (*Comentarios* 105), es decir, a gran distancia —en los bordes— de la capital incaica. Mario Vargas Llosa también detecta sus caníbales en los bordes del país peruano; una «comunidad» carnal es ejercida

41 Ya a finales del siglo VI a. c. y primera mitad del V a. c., existían los logógrafos, quienes escribían crónicas locales con elementos etnográficos, pero no comparan con la *Historia*. Tomo el dato de la Introducción de Víctor de Lama de la Cruz al texto de Heródoto, *Los nueve libros de la Historia* (1989: 9-33).

42 Se refiere a los egipcios, medos y persas, entre otros.

43 Entre otros, Alonso Ramos Gavilán, en 1621 registra las muertes y sacrificios humanos de niños por los incas en el Lago Titicaca (convertido en un «mar de sangre»).

al final de *Lituma en los Andes*, precisamente en una de las provincias a las que se refería el Inca Garcilaso, aquella al norte del Cuzco. Mientras, y posterior a *Lituma*, Santiago Roncagliolo localiza en la ciudad serrana de Ayacucho los asesinatos que coinciden con «rituales extraños» llevados a cabo durante la celebración de la Semana Santa, en el *thriller* sangriento que constituye su novela *Abril Rojo* (2006). De otro lado, es válido anotar que según los mitos de la antigüedad greco-romana, es en los bordes de la tierra donde vivían las criaturas fabulosas y los bárbaros salvajes; legendarias creencias que influyeron en la demarcación de la geografía y que todavía pueden obstruir el entendimiento de la etnografía antigua.

Por su parte, Estrabón de Amasia (circa 58 a.c.-25 a.c.), autor de *Geografía* —el trabajo etnográfico más abarcador de la antigüedad clásica— es una de las fuentes primarias para el estudio de la actitud antigua hacia otras razas y naciones, como por ejemplo, los bárbaros. Según el ensayo de Eran Almagor, «Who is a barbarian? The barbarians in the ethnological and cultural taxonomies of Strabo» (2005), Estrabón describe varios grupos de bárbaros, y usa el vocablo extensamente. La crítica contemporánea que estudia estos temas —señala Almagor— se remonta y revisa el trabajo del geógrafo griego, interesada por los significados, definiciones y ambigüedades que desde aquel entonces acompañan al término. Según Estrabón, la voz «barbarie» sugiere la jerarquización de las sociedades humanas, separadas por criterios de raza y cultura enarbolados por el que habla, y utiliza la palabra para nombrar al otro, juzgado por ser diferente (citado en Almagor 50).

No podemos pasar por alto las categorías de la barbarie que el pensamiento aristotélico proporcionó, ampliando las

acepciones del término⁴⁴; conceptos que emigran a América con el descubrimiento del Nuevo Mundo y que registra Bartolomé de Las Casas en sus crónicas para descartarlos como epítetos del indio americano. Hay que destacar que la reclasificación que esboza Las Casas tiene como móvil su defensa del aborigen, destacando, por un lado, la desacertada generalización de llamar a todos los indios bárbaros y la injusticia de esclavizarlos; por el otro, la necesidad de llevar a cabo una gesta evangelizadora. Mucho antes, ya Pablo de Tarso había considerado predicar el evangelio a todos los hombres por igual: «helenos y bárbaros, tanto sabios como ignorantes» (Epístola a los Romanos 1:14), confirmando al término —al igual que Las Casas— una acepción de falta de cultura.

En el mismo siglo XVI Michel de Montaigne coloca al indio americano como sujeto de su citadísimo ensayo «De los caníbales»; caníbal resulta aquí la máxima expresión de la barbarie. Al enemigo vencido, «lo asan y comen todos de él, enviando algunos trozos a los amigos que están ausentes. Esto no es... para alimentarse,... sino como símbolo de extrema venganza» («Los caníbales» 271-272). Sin embargo, a pesar de reconocer la extrema barbarie en estas «nuevas» esquinas de la tierra, Montaigne argumenta que actos registrados en el Viejo Mundo superan su barbarie (273). Desde un punto de vista muy conservador, Michel De Certeau critica este planteamiento al señalar que la intención de Montaigne era idealizar al indio solo con el propósito de arremeter

44 Aristóteles señala que a todos los hombres crueles e inhumanos se les llama «bestias»; «bárbaros» son todos los hombres que no hablaban el lenguaje de los griegos, hombres de inherente salvajismo, malos instintos e incapaces de gobernarse unos a otros («esclavos por naturaleza»). De acuerdo a Las Casas, las sagradas escrituras designan a los no cristianos como bárbaros. De alguna u otra forma, muchas de estas categorías repercuten en los discursos posteriores sobre el binomio civilización versus barbarie.

contra sus contemporáneos europeos (*Heterologies* 67-89). Y es que el denuesto de «bárbaro» tuvo en Montaigne su censor en el siglo XVI, al declarar que «cada cual considera bárbaro lo que no pertenece a sus costumbres» (Montaigne, *Ensayos* 267), sugiriendo así la ignorancia de los conquistadores de nuestra América.

Hoy, intelectuales como Valerie, Camus y Levinas proponen que la barbarie trasciende razas y culturas, y emplean el epíteto para denunciar la inhumanidad del mundo actual⁴⁵. Por su parte, en un ensayo de 1990 titulado «Un bárbaro entre civilizados» (*Contra viento y marea III*), Mario Vargas Llosa alude irónicamente a situaciones en que las fronteras de la barbarie parecen difuminarse, y los civilizados resultaban más barbaros que los así llamados; opinión similar a la que planteaba Montaigne. Además, asegura que la barbarie, a diferencia de lo que pensaba Sarmiento, parece ser un componente irreductible de la civilización; un lastre del que no podrá desprenderse ya que el progreso no está exento de abusos, inmoralidades y sufrimientos múltiples (2005:160).

Como hemos visto, la escala cromática de lo «bárbaro» se intensifica por todo lo que se le ha ido agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, para decirlo en palabras de Pablo Neruda. Más allá de la paradoja que el poeta chileno esboza para describir «las palabras», siempre *antiquísimas y recientes* (Neruda, «La palabra» 77), debido a su consabida evolución, se puede concluir que muy a pesar de su variabilidad, el vocablo «barbarie» mantiene de manera constante, su connotación devaluadora. Para explicarlo vale evocar a Yuri Lotman. En su ensayo «On the Metalanguage of a Typological Description of Culture»

45 Véase a Jean-Francois Mattei, *La barbarie interior: ensayo sobre el inmundo moderno*, 2006.

(1975), el estudioso ruso afirma que la primera clasificación cultural es espacial: «nosotros» —aquí—, frente a los «otros» —allá—. Desde luego, el «nosotros» alude a superioridad y civilización; y los «otros» supone inferioridad y barbarie. Esta tipología primitiva humana —que cifra el germen de las fronteras para culminar en el racismo— parece explicar la polaridad que se ha querido trazar hasta aquí.

Heródoto y Estrabón en América Latina

No hay que insistir en la abundancia de ligaduras entre la barbarie de la antigüedad clásica y nuestras narrativas americanas: geografía, naturaleza, mitos, etnia. Importa dejar claro, sin embargo, que esta «genealogía» del término barbarie y sus posibles vínculos con nuestra literatura americana se aleja de la negación del origen de Foucault⁴⁶ sin incidir en el eterno retorno de Mircea Eliade, ya que se trata de la evolución natural de la lengua, la cultura y la historia. Por el momento, vale la pena destacar el registro de estos enlaces. Por un lado, el hecho geográfico es esencial: Heródoto y Estrabón, como ya hemos visto, de acuerdo a la concepción del espacio en la antigüedad, colocaban a los bárbaros en las «esquinas» o los «bordes» de la tierra. Es decir, en los confines del mundo conocido hasta entonces, y por supuesto, lejos del centro ciudadano. Sarmiento, por su parte, también coloca la barbarie en la periferia de la ciudad, que no es otra cosa que la pampa. De ahí que, José Martí, al proponer la primera definición certera de

46 Michel Foucault, en el artículo «Nietzsche, la genealogía, la historia», primero de los trabajos agrupados bajo el título de *Microfísica del Poder* (1971), propone lo absurdo que resulta buscar el origen. Citando al filósofo alemán, transcribe lo siguiente: toda cosa y la razón misma «nacieron de un modo perfectamente razonable, del azar» (1971).

nuestra América, aludiendo a las tensiones del mestizaje, termine diciendo que en ella, «el campesino, el creador, se revolvió, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura» (39). La narrativa hispanoamericana posterior del siglo veinte —la de la tierra y la indigenista— utiliza como tema de sus relatos el llano, la selva o la sierra de sus respectivos países, como escenario límite, sede de la barbarie.

Se trata de una narrativa «geográfica», según Seymour Menton (*Caminata* 160), quien acuña el término a partir de la descripción de Carlos Fuentes: «más cercana a la geografía que a la literatura» («La nueva novela» 9), cuando proclamaba la superioridad de novelas recientes, y señalaba que la novela anterior había sido *descrita* (énfasis del autor) por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI, descubriendo con asombro y terror que el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana (9). Retomando el comentario «geográfico» de Menton, este apunta que la meta principal de los autores criollistas era la búsqueda de la identidad nacional a través de una síntesis —entre otras— de las distintas regiones geográficas del país. Es válido anotar, que tanto Sarmiento, como más tarde Rómulo Gallegos, leían el entorno físico como destino social (más que de raza); la geografía determinaba el comportamiento humano, los bélicos indios del llano versus los comunitarios indios guajiros de la costa. Tal y como señala Doris Sommer, Gallegos, más allá de su profunda pasión por el llano —lo mejor y peor de Venezuela— tenía la convicción científica de que las inmensas llanuras engendran violencia y superstición (*Foundational Fictions* 357). Para Sarmiento, llenar el espacio vacío es la solución; para Gallegos, alambrar. Según ambos, la sensación de libertad de la llanura hacía sal-
vajes a sus habitantes.

¿Hay clamor más inquietante —ni más citado, por cierto— a propósito de las novelas de la tierra, que el final de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera: «¡Los devoró la selva!»? Tal y como apunta Carlos Fuentes, la exclamación es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros; podría ser el comentario de un largo siglo de novelas latinoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó el río, se los tragó la pampa («La nueva novela» 9). Parece que la naturaleza americana representada en ellas, deviene metáfora de los «caníbales» o devoradores de hombres que Heródoto también colocaba en aquellos lugares inaccesibles, apartados de los centros urbanos. Dicha representación de la naturaleza difiere radicalmente de la que abunda en la literatura europea desde el Renacimiento. Baste recordar los prados apacibles que afloran de las églogas de Garcilaso de la Vega, genuino ejemplo del tópico heredado de la literatura clásica, el *locus amoenus*: descripciones bucólicas del prado verde y florido de eterna primavera que se remontan a Teócrito y Virgilio. Por su parte, Carlos Fuentes se encarga de resaltar la diferencia entre ambas naturalezas al mencionar que Heine pudo cantarle a un Rin domesticado, y Goethe buscar la paz del espíritu en largas caminatas por los Alpes, cuando se pregunta: «¿quién iba a pensar en la serenidad del alma recorriendo un río de pirañas y esperando la flecha envenenada de una tribu de jíbaros desnudos?» («La nueva novela» 9). A partir de esta cita es significativo notar que si de la naturaleza americana y bárbara se trata, casi siempre aparece un indio en la escena.

El asunto del lenguaje

Las epístolas de San Pablo también se encargan de reafirmar que la lengua, más allá del elemento racial y etno-

gráfico, es un factor clave en el discrimen de la otredad: «Si no conozco la significación de las voces, seré para el que me habla un bárbaro, y el que me habla será para mí un bárbaro» (1 Corintios XIV, II); cita que Las Casas rescata para decir: «desta manera no ay hombre ni nación alguna que no sea de la otra cualquiera bárbara o bárbaro»,⁴⁷ sentenciando con este ejemplo que la barbarie no la determina la inferioridad, sino la diferencia. Heródoto, por su parte, da noticia de que la civilización egipcia también llamaba «bárbaros» a todos aquellos que hablasen una lengua diferente (Libro II, 158). La universalidad de esta oposición entre civilización y barbarie le da la razón a Yuri Lotman, a quien ya citamos.

El asunto del lenguaje ya lo había planteado Estrabón en el más citado pasaje de su *Geografía* (14.2.28), al analizar el primer registro del vocablo *barbarophonoi* en *La Iliada*, como antes mencionáramos. Retomemos el verso de Homero, el primero en utilizar el vocablo para nombrar a los Carios de origen asiático, en su Catálogo de las Naves. Tal y como señala Eran Almagor (42-55) —y voy de su mano en esta explicación— el término planteaba algunos problemas para el lector antiguo que necesitaban ser aclarados. ¿Estaba familiarizado Homero con el término «barbarie»? Fue Estrabón —posterior a Heródoto, Platón y Aristóteles— quien se dio a la tarea de intentar resolverlos.

Resulta significativo que en su *Geografía*, *barbarophonoi* alude a alguien de «habla bárbara» o de «voz bárbara». Es decir, la diferencia la establecía el lenguaje; no era —al parecer— un asunto de etnia. Estrabón asegura que no hay otra lectura posible para que los Carios fuesen considerados

47 Las Casas, *Apologética historia sumaria*, c. 264: 1577. Tomo el dato de Natsuko Matsumori, «Los asuntos de Indias y el pensamiento político moderno: los conceptos de civilización y barbarie en el nuevo orden mundial (1492-1560)», 2004.

bárbaros, porque solo de esa forma se podía utilizar el adjetivo incluido en el epíteto «barbarophonoi», que implica que tenían una voz (*phonoí*) bárbara. Lo que resulta notable de esta explicación es que representa una de las raras instancias en la literatura antigua donde explícitamente se trabaja con la etimología del término *bárbaro* en relación con el lenguaje y el habla. Estrabón señala que este nombre originalmente se refería a un tipo de voz, a saber, ronca y estridente, onomatopeyizada en la frase «bar-bar-bar», que dio lugar al vocablo *bárbaro* (Almagor 45).

Por otro lado, al interpretar a Homero, Estrabón entendía, contrario al consenso de los estudios modernos, que este utilizó el vocablo *barbarophonoi*, no con el sentido de que hablasen una lengua extranjera, sino un griego «defectuoso». Pero ¿por qué solo a los Carios y no al resto de las naciones bárbaras que seguramente el poeta conocía? Porque los Carios eran, según Estrabón, el único grupo que trató de imitar la forma de vida helénica e intentó hablar griego; servían como mercenarios y vivieron cerca de los helenos, primero en las islas y luego en Asia (Almagor 46). Pero por su acento, resultaban inarticulados e ininteligibles a los griegos. Ellos, a diferencia de otros grupos bárbaros, hablaban griego, pero a diferencia de los griegos, lo pronunciaban «mal» (Almagor 46).

Me aventuro a sugerir que las observaciones de Estrabón resultan el antecedente de la heteroglosia bajtiniana, en el sentido de que aluden a una diversidad de discursos que configuran —aunque no el texto literario, como sugiere Bajtin— un corpus de expresión oral proveniente de distintos sectores o regiones de la Hélade. La heteroglosia, como se sabe, está muy presente en nuestras novelas regionalistas. Basta mencionar, como ejemplo, que el proyecto mayor de Santos Luzardo en *Doña Bárbara* era el de corregir cons-

tantemente el español «defectuoso» de Marisela: «no se dice jalle, sino hallé o encontré», o «no se dice aguaité, sino mire, vea» (211). Y es que ya no se trata de una raza inferior, sino también de un lenguaje «inferior»; un hablar «defectuoso» al que es preciso corregir y «ponerle coto».⁴⁸

En el caso del Perú, desde los *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar, se señala una diferenciación en la transcripción lingüística del habla de los nativos de estas remotas regiones, quienes deforman la lengua española. Esta transcripción se ve en muchos de los textos indigenistas que colman nuestra literatura, como *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Huasi-pungo* del ecuatoriano Jorge Icaza, por mencionar algunos. Lo hemos visto en una novela más reciente que las anteriores, *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo. Y es que en nuestra novelística latinoamericana, independientemente de si se traduce fonéticamente o no, el lenguaje irregular es otra forma de identificar la barbarie, al igual que lo proponía Estrabón. Se trata de una relación jerárquica que se establece entre el narrador y los nativos que mutilan la lengua de la raza o la clase que ostenta el poder. En muchos de estos casos se trata de una visión eurocéntrica del indio y de un espacio que aunque se conozca, resulta totalmente ajeno⁴⁹.

* * *

48 Tomo la frase de Juan Gelpí, en su ensayo «El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*» (1991: 47-61). Gelpí asedia la voz narrativa del texto en relación a las jerarquías y la «topografía política» que esa voz establece y observa la grafía claramente diferenciada de las lenguas populares o híbridas habladas por negros y mulatos, identificadas con «bastardilla»; una forma de distanciarse para señalar algo que está «defectuoso» y a lo que es preciso «ponerle coto» (1991:48-49).

49 Véanse los estudios, entre otros, de José A. Mazzotti, José Castro Urioste y Tomás Escajadillo.

La manipulación histórico-literaria de una conciencia regional se remonta a la antigüedad clásica; ya se ha visto que los modelos históricos se repiten y que las observaciones de Heródoto y Estrabón afloran en la literatura de la pampa argentina, de los llanos venezolanos, de la selva colombiana y de los Andes peruanos. El indio americano y la borrascosa naturaleza que lo rodea constituyen una inagotable materia prima que espera la mano organizadora del escritor para esbozar sus historias. Al parecer, Mario Vargas Llosa no puede desvincularse de esta tradición, aunque se repudie y se resista. La situación actual del indígena en América Latina, así como en su caso particular, el Perú, queda reflejada en su narrativa, evidenciando resonancias con trazos definitorios de la versión de Sarmiento. Por otro lado, el vigor de la metáfora natural —señala Roberto González Echevarría— ha sido tan grande en la literatura latinoamericana, que es difícil encontrar una obra importante dentro de ella que no la invoque (*La voz de los maestros* 82). *Historia de Mayta*, y sobre todo, *Lituma en los Andes*, despliegan un vivo diálogo con ella. El autor peruano no transcribe fonéticamente el habla defectuosa del serrano, por ejemplo, ni se detiene en intensas descripciones del espacio natural para colmar el texto; sin embargo, nuestra *double barbarie* se integra en sus novelas serranas con recursos literarios más sofisticados, los cuales nos interesa explorar en el próximo capítulo.

Ha sido frecuente leer en estudios críticos de diferentes épocas y comarcas, que el espacio natural salvaje y su habitante bárbaro, respectivamente, son extensión el uno del otro. Lo vemos reflejado tanto en la historia como en la literatura que los aborda; esta última, por su parte, se encarga de reforzarlo metafóricamente. En *Espacio y novela*, Ricardo Gullón señala —al reflexionar sobre la oposición entre las cumbres y la granja en la novela inglesa *Wuthering Heights*—

que son las gentes quienes refuerzan el carácter del espacio a la vez que este contribuye decisivamente a configurarlas. En el caso de la novela de Emily Brontë hay personas y espacios borrascosos, que contrastan con gentes y espacios ordenados y tranquilos (54-55). En lo que concierne al Nuevo Mundo, la raza europea, civilizada, debe imponerse a la barbarie y la voracidad americanas.

Sin embargo, es válido notar la excepción que dentro de Europa configuraba España. Recordemos que los franceses han sentenciado que *Afrique comence aux Pireneés*, mientras que Inglaterra, por su parte, declaraba: *Spain is different*⁵⁰. Diferencia generada por la convivencia medieval de cristianos, moros y judíos que engendró la rica complejidad de la cultura española, como bien lo ha explicado Américo Castro en *La realidad histórica de España* (1954). Todo ello cubría lo español de una bruma mística de rusticidad y atraso. Desde aquí, nos parece que el descubrimiento de América tuvo la capacidad de desviar aquella mirada de «extrañeza» que el resto de Europa dirigía a España, hacia las recién descubiertas tierras. Y es que, sin quererlo, Colón reivindicó a España de tal lastre —otra gran proeza suya— al descubrir una barbarie de mayor intensidad al otro lado del océano Atlántico: en sus feroces e hirsutos verdes y en sus incomprensibles habitantes. América Latina no ha tenido la fortuna de su Madre Patria de registrar algún remoto y desconocido nuevo mundo al cual pasar el batón de relevo. Tal vez por esto, el temor subyacente de América Latina —lo constatamos en la inagotable repetición del tema en los textos literarios— con-

50 En la introducción a su libro *Huellas del Islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo* (1985), Luce López-Baralt reflexiona sobre la matizada occidentalidad de la cultura española —por la presencia de moros y judíos— y sobre las frases citadas, un tanto irónicas, que evidencian la «diferencia» que aqueja a España frente al resto de Europa (15).

tinua siendo la barbarie. Como si la frase que tomara prestada a medias Domingo Faustino Sarmiento al dramaturgo inglés —autor del *Hamlet*— tuviese todavía vigencia: «de eso se trata, de *ser o no ser* salvaje» (18, mi énfasis).

CAPÍTULO IV
HISTORIA DE MAYTA Y LITUMA EN LOS ANDES:
UNA SIERRA LITERARIA

I. *Historia de Mayta*

1. *Una sensación rarísima: metonimia serrana en la historia de Mayta*

Una atenta mirada a la codificación reduccionista de la sierra en la obra vargallosiana, pone al descubierto signos diferenciadores —tal vez desapercibidos por la crítica— cuya rúbrica rotula el lugar de acción. Es cierto que la presencia del paisaje en los episodios de la sierra en *Historia de Mayta* es visible, pero también es válido destacar que las complicadas descripciones de los escritores de las novelas de la tierra son sustituidas estratégicamente por marcas connotativas que actúan en una suerte de proceso metonímico: se alude a la causa por el efecto. La metonimia es definida como la sustitución de un término por otro, fundándose en relaciones de causalidad, procedencia o sucesión existentes entre ambos; relaciones de contigüidad, las denomina Roman Jac-

obson. Se trata de un tropo literario —al igual que la metáfora, la alegoría y el símbolo— cuya base es la sustitución de términos que implican una traslación o desplazamiento de significado⁵¹.

La estructura componencial de la articulación literaria de la sierra -su descripción, o la alusión a ella— se completa con las marcas contextuales y circunstanciales que se seleccionan para formar la metonimia. En *Historia de Mayta*, la selección del narrador del relato se hace evidente: cada vez que la presencia del protagonista Mayta se manifiesta en el texto —mientras está situado en el espacio andino— el malestar característico de encontrarse en la sierra, lo acompaña. Me refiero a lo que se conoce con el nombre de «mal de altura», también denominado como «mal de la montaña», y que en los países andinos se conoce como «soroche» o «mal de la puna». Todos los que hemos peregrinado hasta aquellos espacios, en mayor o menor grado, hemos sentido su acoso; esto, por lo general, para los no aclimatados. Y es que no se trata de un malestar que pueda sentirse en el llano o en la selva, tampoco en la costa. Por lo que el «mal de altura» se constituye, sin duda, en sello inconfundible de la serranía. Y en la construcción de la metonimia, resulta ser un oportuno desplazamiento de significado: en vez de mencionar o describir la sierra, se describe su sensación, su efecto.

Recordemos que la novela se divide en diez capítulos, y parte de ellos se desarrollan en la costa peruana, específicamente en Lima. Mayta ha vivido allí la mayor parte de su vida, donde surge su primer contacto con el Subteniente

51 Lo que diferencia especialmente la metonimia de la metáfora es que, en la primera, esa traslación se produce dentro del mismo campo semántico (causa-efecto, obra-autor, etc.), mientras que en la metáfora se produce entre términos cuyos conceptos pertenecen a campos distintos: río-vida; mar-muerte; dientes-perlas (Demetrio Estébanez Calderón).

Vallejos, enlace generador de un plan de acción subversivo. Se gesta entonces la fórmula para articular un levantamiento armado cuyo espacio de acción será la altura andina; para ser más exactos, en Jauja, antigua capital del Perú. Es entonces, en la altura y entre montañas, donde sucederán los episodios principales del nudo narrativo del relato. Y es en la cordillera andina donde Mayta parece convertirse en paciente perpetuo del «mal de altura».

Valdría la pena señalar que la primera descripción clínica de la sintomatología de este padecimiento fue el relato del jesuita español José de Acosta, quien había estado en el Perú desde 1572 hasta 1574. El cronista era considerado uno de los jesuitas más doctos del orbe y uno de los más importantes naturalistas de su tiempo.⁵² En 1540 publica *La Historia Natural y Moral de las Indias*, cuyo Libro Tercero hace una descripción de su viaje a través de la cordillera andina a 4500 metros (14,763 pies) sobre el nivel del mar, donde él y sus acompañantes presentaron diversos síntomas como «congoja mortal», «arcadas y vómitos», «vómitos y cámaras», y casi todos tuvieron una sensación de muerte; inclusive las bestias (los caballos) «se encalman, de suerte que no hay espuelas que basten a moverlas». Acosta atribuyó la causa de estas molestias al «elemento aire que está allí tan sutil y delica-

52 Calificado como el «Plinio del Nuevo Mundo». Asesor de los virreyes del Perú, ayudó en 1582 al arzobispo Santo Toribio de Mogrovejo en la organización del Tercer Concilio Limense, del que redactó las actas. Preocupado por el adoctrinamiento de los indígenas, elaboró un catecismo en quechua y aymara, además de dos obras de sumo interés para la etnohistoria americana, *De Procuranda Indorum salutate* y la que arriba citamos, *Historia Natural y Moral de las Indias*. Otro excelente trabajo sobre el tema lo constituye el de Charles S. Houston, MD. *Going High: The Story of Man and Altitude* (1980). Sobre el mal de altura y Acosta ver:

[<http://www.biologia-en-internet.com/fteixido/s-xvi/jose-de-acosta-1540-1600/>].

do que no se proporciona a la respiración humana, que le requiere más grueso y más templado». También hizo referencia al aire frío y «penetrativo». Investigaciones recientes, por haber observado y atendido a tantas personas afectadas por esta desadaptación aguda a la altura, continúan aceptando la tesis de Acosta.⁵³

Y es que innumerables viajeros, científicos, exploradores y militares que han sido sus víctimas, han descrito los malestares del soroche (algunos citando a Acosta) en sus diarios, notas y publicaciones. Entre ellos, Humboldt en 1802 al explorar las alturas del Chimborazo (Ecuador), Darwin en 1835 al cruzar los Andes en su viaje de Santiago a Mendoza, y el Libertador San Martín en 1820 en su paso por los Andes. Pero leamos en directo la descripción de Acosta, tal y como él mismo y sus compañeros lo padecieron:

...hay un efecto extraño que hace en ciertas tierras de Indias el aire o viento que corre, que es marearse los hombres con él, no menos, sino mucho más que en la mar. Algunos lo tienen por fábula, y otros dicen que es encarecimiento esto: yo diré lo que pasó por mí. Hay en el Perú una sierra altísima, que llaman Pariacaca; yo había oído decir esta mudanza que causaba, e iba preparado lo mejor que pude, conforme a los documentos que dan allá los que llaman baquianos o pláticos; y con toda mi preparación, cuando subí las escaleras, que llaman, que es lo más alto de aquella sierra, cuasi súbito me dio una congoja tan mortal, que estuve con pensamientos de arrojarme de la cabalgadura en el suelo; y porque aunque íbamos muchos, cada uno apresuraba el paso, sin aguardar compañero, por salir presto de aquel mal paraje, sólo me hallé con un indio, al cual le rogué me ayudase a tener en la bestia. Y con esto luego tantas arcadas y vómitos,

53 Sobre las investigaciones de la altura en el Perú, ver datos en red: [<http://www.upch.edu.pe/famed/rmh/3-2/v3n2h1.pdf>]

que pensé dar el alma, porque tras la comida y flemas, cólera y más cólera, y una amarilla, y otra verde, llegué a echar sangre, de la violencia que el estómago sentía (Libro Tercero, Cap. IX: 140-146).

Se trata de los mismos síntomas que veremos repetirse a lo largo de los capítulos que se desarrollan en el Ande y que acompañan a Mayta de principio a fin. Me interesa ahora abordar el espacio serrano a partir de este recurso que utiliza el narrador para recordarnos constantemente que nos encontramos en las cumbres andinas; su insistencia se hace notoria y su registro, obligado. Veamos.

Desde el instante mismo en que el protagonista —al igual que el personaje narrador— por primera vez se desplaza de la costa a la altura serrana, se inscribe el síndrome. El hilo narrativo nos va subiendo desde Lima hasta Jauja por «el ferrocarril más alto del mundo», y cuando ya penetra en los espacios serranos, «comenzaba a sentir su altura: *cierta dificultad al respirar, la presión de la sangre en las sienas, el corazón acelerado*» (128-129, mi énfasis). Unos párrafos más adelante, «ya estabas en Jauja, Mayta. Pero no se sentía muy bien. —*Estoy con soroche, creo. Una sensación rarísima. Como si fuera a desmayarme*» (131, mi énfasis). La sensación es rarísima porque no es reconocible; «un efecto extraño» lo nominó el jesuita Acosta, advirtiendo que esto suele dar «mucho más, a los que suben de la costa de la mar a la sierra» (Capítulo IX: 143). Se hace evidente que los síntomas tienen la particularidad de resaltar en Mayta su condición de «extranjero», que comparte con el protagonista de *Lituma en los Andes*, asunto que abordaremos en unos momentos.

Pero volvamos al desfile de prueba —se abordarán tan solo algunos *exhibits* pues la evidencia documental resulta extensa— que constata el registro metonímico del espacio

andino a través del malestar de Mayta, configurándose en una suerte de *leitmotiv* de los capítulos serranos. Es conveniente recordar que gran parte de la estructura de la novela descansa en las entrevistas que hace el escritor-personaje-narrador a todas aquellas personas —tanto en Lima como en la sierra— que de alguna forma estuvieron relacionadas con Mayta y los acontecimientos de Jauja en 1958⁵⁴; estos testimonios dan fe de los hechos. En un primer encuentro de Mayta con el Profesor Ubilluz —uno de los entrevistados que en su momento apoyó el levantamiento— anota el narrador que «*su corazón latía muy fuerte, se sentía siempre mareado*»...; momentos después, *se tocaba* «*el pecho para contar los latidos*» (133, mis énfasis). Recuerda otro entrevistado: «¡Pobre Mayta! *Andaba en Jauja medio sonámbulo por el soroche*» (136, mi énfasis). Su comentario confirma que el soroche fue un elemento de significativa notoriedad durante la estancia del «troSCO marxista» en la sierra; veinticinco años más tarde, todavía el entrevistado lo guardaba en su memoria. En otras oportunidades, la descripción es de mayor intensidad: «Mayta empujó la puerta. De tanto estar inmóvil se le habían acalambrado las piernas. *Su corazón era un tambor batiente*» (242, mi énfasis). Y el malestar físico era real: «escalofríos, dolor de cabeza, un desasimiento generalizado. Y sobre todo, un *corazón tronante* en el pecho» (281-282, mi énfasis). Pero el síntoma continúa interrumpiendo la narración y en momentos, la situación de Mayta parece empeorar: nos cuenta otro de los interrogados, quien traslada al grupo revolucionario a Ricrán, «lo llevé yo, en el camión... cua-

54 Imaginariamente, Vargas Llosa coloca los acontecimientos históricos de 1962 en 1958, para que puedan dar la impresión de que fue la base, el principio de todo el movimiento revolucionario que sufre el país en el presente de los '80, época en que se escribe la novela; datos históricos lo confirman.

tro horas de traqueteo, trepando... ¡Pobre troско! Empezó a sangrar de la nariz y empapó su pañuelo. *No estaba hecho para la altura*. Lo asustaban los precipicios. De dar vértigo, se lo juro» (152, mi énfasis). Y desde la perspectiva de Mayta, relata el narrador: «*había creído morir, desbarrancarse*, que la hemorragia nasal no pararía nunca» (152, mi énfasis).

Otra instancia recoge con pelos y señales la descripción de los síntomas que lo agobian: «En verdad. Nunca había sentido una opresión semejante en las sienas y ese *atolondramiento del corazón*, interrumpido de pronto por unas desconcertantes pausas en las que parecía dejar de latir. Mayta tenía la impresión de vaciarse, la desaparición súbita de sus huesos, músculos, venas, y un frío polar congelaba la gran oquedad bajo su piel. ¿Se iba a desmayar? ¿Iba a morir? Era un malestar sinuoso y traicionero: iba y venía, estaba a la orilla de un precipicio y la amenaza de caer al abismo nunca se cumplía» (136-137, mi énfasis). Mucho se parece a aquella «congoja mortal» que describía Acosta en su *Historia natural*. Vale hacer aquí un paréntesis para citar la encarnación metafórica del soroche que articula Concha Meléndez en su ensayo «Entrada al Perú»: «No sé si el soroche ha sido personificado en el folklore del Perú. Es tan temido, se habla tanto de él en la sierra y hasta en Lima, que bien merece una representación imaginaria. Para mí es un viejo seco, lívido, que anda silenciosamente por los sitios más altos de la puna envuelto en un poncho negro. Lleva un calabazo rebosante de espesa solución de coca que vierte sobre la cabeza de sus víctimas» (537).

Volviendo a nuestra novela, resulta significativo notar, que aun en aquellos momentos en que Mayta parecía aliviado del malestar —o del «viejo seco y lívido», como lo personificó Meléndez—, sí lo acompañaba su anticipo: señala el narrador que la molestia había aminorado «pero *su zozobra*

continuaba pues, *lo sabía, en cualquier momento volverían el ahogo, la taquicardia, la opresión, el hielo»* (143, mi énfasis). También en otra instancia, aunque no se presentaba el síntoma, «*avanzaba atento a su corazón, temeroso de que sobreviniera el ahogo, la arritmia, la fatiga. Pero no, se sentía bien»* (290-29, mi énfasis). Y es que el soroche no concede tregua; el miedo a que se produzca el ataque también acechaba constantemente a Mayta.

Una sierra «diseminada» en el texto

Como ya sugerí, la obstinación del narrador en marcar, a cada paso de Mayta, la huella del síndrome a modo de *ritornello*, nos indica que esto está sucediendo en la sierra. La dolama andina como metonimia de la montaña es tematizada (para utilizar el concepto de Mieke Bal), otorgándole preponderancia al espacio andino, y como consecuencia, deviene rasgo diagnóstico de la sierra y carta de presentación de estos episodios serranos. Al interrumpir la acción de manera asidua, esta se detiene para registrar el hecho y por lo tanto, influye en la fábula; «pasa a ser de un lugar de acción a un lugar de actuación» (Bal, 103). En otras palabras, ya la sierra no es el marco de acción, sino que se constituye en parte de la acción misma, y al decir de Bal, el hecho de que «esto está sucediendo aquí» es tan importante como «el cómo es aquí» (Bal 103).

Sin duda, la metonimia se enseñorea en el texto en los sucesos de Jauja, y en el campo simbólico la sierra aparece «diseminada» o «esparcida» a través del relato —tomo prestado el término de Roland Barthes— por medio de los «bloques de significación» (*S/Z* 218; *S/Z* 9) que la conforman. Vargas Llosa aborda la sierra por medio de la contigüidad que existe entre la altura y su mal, convirtiéndolo en su mar-

ca distintiva. Se trata de un registro reductivo que sustituye la inmensidad del espacio andino por su síntoma. Este gesto de reductividad me remite a un verso de Góngora, quien, tal y como advierte Américo Castro, redujo la inmensidad de los Pirineos a una única fórmula: «Del Pirineo, la ceniza verde»⁵⁵. Si fuésemos a sintetizar la fórmula del peruano para simplificar la sierra en *Historia de Mayta*, el verso pirenaico encontraría su contraparte en el ámbito andino: «Del Ande, el soroche». A diferencia del lirismo del poeta español, aquí se destaca una sierra poco hospitalaria.

Por otra parte, una suerte de «texto quebrado» (Barthes) parece insertarse en el discurso narrativo patentizando el síndrome. Digresiones que más allá de interceptar de manera consecutiva la acción —simbólicamente aludiendo al espacio serrano— también interrumpen la meta principal de Mayta en su encomienda de llevar a cabo un gesto heroico de justicia social. Es decir, la metonimia ejerce además, una función de «tropiezo» o impedimento para que pueda llevar a cabo su faena; mientras se discuten los pormenores de la estrategia a seguir, la atención de Mayta se quiebra: mientras se encontraba en el cuartito del Chato Ubilluz, «le pareció que todos...se daban cuenta. *Mayta había perdido el hilo...* aunque podía escuchar *atendía solo a sus venas*, a sus sienes, a su corazón» (136-137, mi énfasis). Además, cuestiona su poca cautela: «Qué estúpido no prever lo más obvio, que un hombre que sube a los Andes puede sufrir soroche, no comprar algunas pastillas de coramina para contrarrestar la diferencia de presión atmosférica sobre su organismo» (137). En

55 Tomo el dato de Américo Castro, quien explica: «the vegetation on the mountain sides is like the ashes of the fire-pyre of the peaks» («Rousseau and the Alps», *An Idea of History: Selected Essays of Américo Castro*, editado y traducido al inglés por Stephen Gilman y Edmund L. King, 1977: 272).

otro momento, cuando uno de los muchachos dijo que era hora de irse, «Mayta sintió alivio. Se sentía mejor después de haber pasado unos momentos agónicos: respondía a las preguntas de Ubilluz, de Vallejos, de los josefinos, y, a la vez, estaba pendiente del malestar que le atenazaba la cabeza y el pecho y parecía alborotar su sangre. ¿Había respondido bien?» (140, mi énfasis).

Como hemos visto hasta aquí —y reaparece sin tregua en el relato— el registro del síntoma no solo interrumpe la acción, sino que también dificulta la concentración del protagonista. El asunto resulta más complicado de lo que parece; Mayta ha venido a la sierra con una apretada agenda, el tiempo apremia y todo debe ir con la especificidad acordada para evitar el fracaso del levantamiento. Pero «pierde el hilo», y tratando de escuchar las instrucciones de los preparativos, debe atender a la vez, los latidos de su corazón. Posteriormente, en plena discusión de detalles, de nuevo «había aumentado el *golpeteo de su corazón* y la presión de su sangre en las sienas era de nuevo intolerable» (142, mi énfasis). Resulta claro que el malestar lo incapacita para la revolución, y el requisito de absoluta vigilancia para estos menesteres se encuentra escindido entre el plan revolucionario y el mal que le asalta sin aviso. Parecería que le corresponde librar una doble guerra: la política—social y la otra, aquella contra las embestidas de su corazón.

Una metonimia «tronante»

Con relación a lo último, algo más se debe destacar. Porque es precisamente su corazón el que deviene centro de atención y protagonista del mal de altura. Se trata de un corazón variopinto y diverso; repasémoslo: «corazón *acelerado*», «*atolondramiento* del corazón», «*golpeteos* del corazón», «su

corazón era un *tambor batiente*». La descripción del síntoma culmina cuando Mayta confirma que en su pecho lo que tenía era, sobre todo, un «corazón *tronante*» (mis énfasis). Cuando el corazón no se menciona directamente, las alusiones no faltan: su «taquicardia», «se tocaba el pecho para contar los latidos», «temeroso de que viniera la arritmia». Ahora bien, resulta llamativo observar lo que considero el momento cimero de la metonimia que hemos perseguido hasta aquí: ya llegado el día tan planificado del ataque subversivo, temprano en la mañana, Mayta piensa: «el vientecillo cortante pone la piel de gallina. ¿Eran los nervios? ¿Era el miedo? No estaba nervioso ni asustado, apenas ligeramente ansioso, y no por lo que iba a ocurrir sino *por la maldita altura* que, a cada instante, *le recordaba su corazón*» (232, mi énfasis). De inmediato se advierte que la elocuencia del hablante ha desvanecido la metonimia: es como si el mismo personaje glosara el tropo literario, al certificar la correspondencia que existe entre la inmensa altura de la montaña y el malestar de su corazón, al recordársela. Es decir, el desplazamiento de significado se anula, pues se hace evidente —por medio del proceso semántico— que su corazón latiente, su malestar, le resulta análogo al ámbito serrano.

Por otro lado, al quedar clarísima la metonimia, Mayta —tal vez sin quererlo— instala la inmensidad «vertical» del paisaje andino en su ser íntimo. Como si participara de la noción espacial de Bachelard, que propone que la inmensidad se encuentra en el interior, como vimos en el segundo capítulo de este libro. La «inmensidad» aquí reside en el abismo vertical⁵⁶ de la sierra, cuya magnitud es precisamen-

56 En su reconocido estudio de 1975 sobre la economía agrícola de las sociedades andinas, *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, John Murra ha nombrado «*archipiélago vertical*» a dicho modelo de subsistencia, que mantenía núcleos comunitarios enclavados en dife-

te lo que provoca el mal, a diferencia de la inmensidad de los espacios de la llanura y del bosque a los que se refería Bachelard. De otra parte, la experiencia de Mayta parece empalmar con las teorías de Bal, quien define el espacio en relación a la percepción que del lugar tiene el personaje (Bal 101). La percepción de Mayta se proyecta a partir de un repertorio de «sensaciones» que no es gratuito: tenemos ante nosotros una montaña que posee una gran dosis de resonancia (a pesar de que la descripción de su entorno sea limitada), dejándose sentir a través de la interacción de espacio y personaje. Lo que nos hace recordar a Rilke, quien catalogaba a las montañas como «pensantes» por las nubes que rodeaban sus picos en la lejanía, como señalamos en un capítulo anterior. Y es que Vargas Llosa, por medio de un desplazamiento de significado como el que hemos visto hasta aquí, ha puesto a la sierra peruana a «latir». La amplitud serrana que Mayta experimenta de primera mano le resulta tormentosa, y a través de los golpeteos de su corazón, se configura una suerte de metonimia «tronante» que no hace otra cosa —importa subrayarlo— que intensificar la presencia del Ande en el texto.

No era de aquí...

La perenne manifestación del mal de altura en Mayta permite otra lectura del maltrecho protagonista de la novela: su condición de extranjero en la sierra. Comprobada rotundamente por el profesor Ubilluz al decir: «*no era de*

rentes niveles de altura para cultivar productos de diversa índole. Un libro más reciente, *Vertical Empires* (2012), de Jeremy Ravi Mumford, trata sobre la «reducciones» de los indios en los Andes coloniales. La «verticalidad» en ambas —resulta evidente— alude a la colosal altura de estos espacios.

aquí, no aguantaba siquiera la altura» (139). Foraneidad patentizada por dicho epíteto y sus variantes, que afloran en las respuestas de los entrevistados⁵⁷: Antolín Torres, uno de los antiguos guardias de la cárcel de Jauja y subalterno del Subteniente Vallejos, se refiere a Mayta como «*el que vino de Lima*» (243); el señor Onaka, en medio de su recuento sobre cómo fue que lo secuestraron para servir de chófer en su taxi, alude a él como «el otro, *el de Lima...*» (253); momentos más tarde, insiste: «Me hicieron llevarlos hasta el puesto de la Guardia Civil, en el Jirón Manco Cápac. Ahí se bajaron *el de Lima*, Condori y el chiquito Tapia» (254); Don Ezequiel, por su lado, refiere una trastada que les jugara el Chato Ubilluz «a Vallejos, *al foráneo* y a mí, en el instante en que la revolución comenzaba» (239, mis énfasis).

Pero volviendo a la «sensación rarísima», como el mismo Mayta la describe, y que resalta su condición foránea, se trata de un síntoma serrano que comparte con el cabo Lituma, el protagonista de la otra novela serrana. Pero en *Mayta* se destaca en grado superlativo, como se ha visto. Tanto así, que parece un ejemplo paradigmático de lo que Bhabha llama *unhomeliness*: una «incomodidad», un «extrañamiento» en la relación entre el lugar y el personaje⁵⁸, que hace que alguien pueda sentirse extraño aun en su propio país. Veamos un ejemplo concreto, en el cual, explícitamente, se calibra la magnitud del *unhomeliness* de Mayta: «El Chato le

57 Recordemos que el narrador reconstruye, ficcionalmente, la historia del trotskista peruano Alejandro Mayta a través de testimonios y entrevistas de quienes le conocieron tanto en Lima como en Jauja; a su vez, estos devienen narradores con diferentes puntos de vista, elementos narrativos que se fusionan a lo largo de toda la obra. Mayta fue protagonista de una intentona revolucionaria en 1958 desde la antigua capital del Perú, la pequeña población de Jauja, localizada en la sierra central peruana.

58 Nos referimos a Bhabha en el segundo capítulo de este libro.

hizo salud y él, esforzándose por sonreír, se llevó la copita a la boca: la ardiente bebida lo estremeció. «Qué absurdo, pensó. A menos de trescientos kilómetros de Lima y *como si fueras un extranjero* en un mundo desconocido. *Qué país es este que apenas se mueve uno de un sitio a otro se convierte en gringo, en marciano*. Sintió vergüenza de no conocer la sierra, de no saber nada del mundo campesino» (143, mi énfasis).

La sensación de extrañamiento aquí llega a niveles insospechados: no se trata tan solo de ser extranjero en su propio país, sino que parece sentirse de otro planeta. Ello nos remite a *Lituma en los Andes*: a Lituma, señala en una ocasión el narrador, «lo tratan *como si viniera de Marte*» (LA 32, mi énfasis). De otra parte, a Mayta, la idea de no conocer nada sobre el mundo campesino, un territorio que ocupa el mayor espacio en el país peruano, se repite en otra instancia: «Sonrió y puso cara de comprender lo que el Juez de Paz y la dueña de la casita ante la que se habían detenido se decían en quechua. *Hubieras tenido que aprender quechua antes que francés*» (HM 277, mi énfasis). Esto nos recuerda el momento en que Lituma escucha a una india: «ella lo dijo en quechua, mascullando... La india repitió esos sonidos *indiferenciables que a Lituma le hacían el efecto de una música bárbara*» (LA 11, mi énfasis).

Por otro lado, su extrañamiento tiene otras manifestaciones: en medio de su malestar, «Mayta notó el silencio. Venía de afuera, era tangible,... esa ausencia de motores, de bocinas, de frenos,... y de voces parecía sonar. Ese silencio... era presencia espesa en la habitación y lo aturdía. *Resultaba tan extraño ese vacío exterior... No recordaba haber experimentado nunca en Lima, ni siquiera en las cárceles donde había pasado temporadas (el Sexto, el Panóptico, el Frontón), un silencio tan notorio*. Vallejos y Ubilluz,

al romperlo, parecían *profanar algo*» (143, mi énfasis). Es parte de la percepción entre el espacio y el personaje; el «yo» siente extrañeza ante sensaciones nuevas y desconocidas. Cabe señalar que a través de entrevistas y escritos, ante la realidad pluricultural de su país, Vargas Llosa ha declarado sentirse extranjero en su propia tierra porque «el Perú es muchos países en uno» (Pez 12).

2. La peripecia de un *alfeñique con taquicardia* y su cortejo de siete josefinos

Hasta ahora, hemos visto que la metonimia serrana se ha ocupado de tematizar el espacio andino, constituyéndose en método reductivo del Ande, logrando intensificar su presencia en el texto; a la vez, destaca la extranjerización del protagonista revolucionario, quien resulta ser habitante de la costa. Pero hay más. No debemos pasar por alto la carga de ironía que maneja el narrador en estos episodios; la continua alusión al efecto que causa la altura en Mayta, tiene, además, otra función: ridiculizarlo. Para más *inri*, el mismo Mayta lo reconocía: «Al mal de altura se añadía *una sensación de ridículo*... pensó. Los tres mil quinientos metros te han convertido en un *alfeñique con taquicardia*» (137). En otro momento reflexionaba que «*era ridículo* estar aquejado de mal de altura. Sentía como si *el soroche fuera un lujo inaceptable en un revolucionario*» (281-282, mi énfasis); temeroso, se preguntaba «¿Y si el soroche lo desmayaba? Lo subirían a una acémila, como un costal» (281-282). Y es que la noción de exponerse a la burla de los demás, ciertamente acompaña la evocación del síndrome; de lo que se trata es, precisamente, de parodiar el conato subversivo. El título con el que he designado este apartado («La peripecia de un *alfeñique con taquicardia* y su cortejo de siete josefinos») recoge

el propósito paródico y el tono de burla del narrador y del mismo protagonista al contar los hechos puntuales en la sierra; son todas, frases recogidas *verbatim* del texto⁵⁹. Como una «peripecia» califica el narrador la acción de Mayta en Jauja (128); el mismo personaje se denomina «un alfeñique con taquicardia» (137) ante la incapacidad que le provoca el mal que lo aqueja; su «cortejo de siete josefinos» es la frase irónica que emplea el narrador principal del relato al describir los pocos integrantes que componen la insurrección; se trata de los jovencísimos estudiantes del Colegio San José —de ahí «josefinos»— en Jauja, que se unen al plan de Mayta y Vallejos; ellos serán los «chasquis» de la revolución (142).

Es válido tener presente que los capítulos octavo y noveno —cuya acción se desarrolla en la sierra— son los que sucesivamente tratan lo que, quien relata, reseña como «el episodio central de aquella historia, su nudo dramático» (306). El lance «no duró doce horas. Empezó al amanecer, con la toma de la cárcel y terminó antes del crepúsculo, con la muerte de Vallejos y Condori y la captura del resto» (306), resume el narrador —con énfasis en lo efímero y poco significativo del suceso— al final de la escaramuza revolucionaria. Pero atendamos un poco más a fondo el tono de burla que prevalece, y la articulación de la parodia en el acontecimiento principal del relato.

Una «majadería» o simple «anécdota»

Vale la pena señalar que los personajes entrevistados por el escritor-personaje —narradores por igual— relatan con

59 Mercedes López-Baralt ha notado cómo el autor implícito (según Genette, la imagen mental que el autor suscita en el lector) invade el pensamiento mismo de Mayta, en un curioso y constante proceso de auto-degradación. Conversación personal (enero 2016).

actitud de mofa los sucesos de ese día fatídico: refiriéndose a Mayta, el profesor Ubilluz nos revela: «¿El troSCO Mayta autor intelectual de la insurrección? ... Qué ocurrencia! Cuando vino aquí, todo estaba cocinado por Vallejos y por mí». Luego, se fueron «dando cuenta de que no tenía personería, *que era él solito*». Y añade: «*Jamás había agarrado un arma*. Vallejos le enseñó a disparar en un arenal de Lima. *¡Vaya revolucionario el que se fue a conseguir!* Hasta marica dicen que era» (139, mi énfasis). Otro de los interrogados cuenta que no se referían a los subversivos como revolucionarios ni mucho menos comunistas, «no, no empleaban esas expresiones; decían: los rateros, los abigeos, los bandidos»; «*¿a quién se le iba a ocurrir que eso era una revolución?* ... Se ríe y todos [los que escuchaban en la plaza, donde se llevaba a cabo la entrevista] vuelven a reírse» (285, mi énfasis).

Más adelante, otro personaje cataloga la insurrección de impertinencia: «me dio rabia. Los vi meterse al Internacional y llevarse la plata en un bolsón. Eso no me importó. Luego los oí dar vítores comunistas y disparar. Sin pensar que las balas perdidas podían causar desgracias. *¿Qué era esa majadería?*» (266, mi énfasis). También el Juez de Paz: «sí señor: a las tres semanas... estaba... limpio de polvo y paja *y con una buena anécdota* para los amigos. *Se ríe y en su risa percibo un rastro de burla*» (289, mi énfasis). Sin duda, la mofa se enseñoorea en el episodio; en estas declaraciones ni siquiera se le concede la categoría de «cuento»; se trataba más bien de una simple «anécdota», o peor, de una «majadería». Son bloques de significación que explicitan el subtexto de degradación hacia la ideología revolucionaria que propulsa el protagonista, apoyado por la visión de los entrevistados sobre lo que pasó allí.

Ante todo esto, *soroche strikes back!*, logrando destacar intermitentemente la imagen debilucha de Mayta, esta vez, en plena faena del asalto al banco: «como en sueños, y *apoyado en el mostrador*» pensaba que «debía ayudar, moverse, pero no lo hizo porque sabía que, si dejaba este apoyo, se desplomaría.» Mayta, «*con los dos codos en el mostrador*, [apuntaba] con su metralleta al grupo de empleados...» (261, mis énfasis). El soroche, claro está, subraya la mofa. Al narrador y organizador del relato, la mayúscula elevación de la cordillera le resulta propicia para el tema que trata, ya que el mal de altura y la revolución no congenian y su incompatibilidad le permite rematar la parodia.

¡Un mitin para mí solito!

Luego de asaltar el banco —resultaba indispensable para financiar la causa— Mayta, quien llevaba la bolsa con el dinero, se acercó a Vallejos: «vamos primero al Regional, *no hay todavía gente para el mitin*. Veía *ralos paseantes* que los miraban con curiosidad, sin acercarse» (260, mi énfasis). Más adelante, le pregunta Vallejos: «te sientes bien? ... —un poco de soroche, por la carrera. *Hagamos el mitin con los que haya. Hay que hacerlo*» (261, mi énfasis). Según Mayta, la función del mitin era esencial, «clarísima»: «aleccionar al hombre de la calle sobre las acciones del mañana, explicarle su sentido histórico social de lucha clasista,... acaso repartir el dinero» (262). Pero las imágenes bufonescas también asoman: deciden reunirse en la Plaza del pueblo, «pero allí, frente a la glorieta donde Mayta se había trepado, no había *sino un fotógrafo ambulante, el grupito de indios petrificados en una banca que evitaban mirarlos* y los cinco josefinos» (262, mi énfasis). Para decirlo en lenguaje popular: ¡cuatro gatos!

La mofa va *in crescendo*; veinticinco años más tarde, cuenta el mismo fotógrafo que allí estaba: «ellos llamaban a la gente que andaba por la glorieta, por el atrio, por los portales y nadie iba... Hasta a los camioneros les rogaban «Paren», «Bájense», «Vengan». Ellos aceleraban desconfiados» (262, mi énfasis). La pachotada de que en vez de venir, huyen, no es aislada: «En vano llamaban con las manos y a gritos a los grupos curiosos de las esquinas de la Catedral y del Colegio del Carmen. Si los josefinos hacían la tentativa de ir hacia ellos, corrían» (262, mi énfasis). Contagiado con la sarta de gritos y tiros al aire de los josefinos, se preguntaba Mayta: «¿Tenía sentido seguir esperando?» Y en una última y única oportunidad (patética por cierto) lanza su discurso cumbre: «Haciendo bocina con sus manos», vocifera: «¡Nos hemos alzado contra el orden burgués, para que el pueblo rompa sus cadenas! ¡Para acabar con la explotación de las masas! ¡Para repartir la tierra... para poner fin al saqueo imperialista...!» (262, mi énfasis). Y le dice Vallejos: «¡No te rajes la garganta, están muy lejos y no te oyen!» (263, mi énfasis). Finalmente reconocen que «era... indicio de que los cálculos... habían errado respecto a los propios conjurados...» (262); se percatan de que no hay nadie y surge un comentario sensato: «Estamos perdiendo el tiempo» (263, mi énfasis). Vale la pena resaltar, que momentos más tarde, acepta para sí Mayta: «Bueno, no, no hubo mitin, pero por lo menos, se le había quitado el soroche (263, mi énfasis). Por otro lado, el mismo fotógrafo que estaba sentado en la plaza —al ser entrevistado por el escritor— remata la broma: «Todo el mundo le ha dicho que no hubo mitin, porque nadie quiso oírlo. Pero sí hubo mitin. Estuve ahí, lo vi y lo oí. ... sí lo vi. La verdad, fue un mitin para mí solito» (262, mi énfasis).

Pero Mayta, al parecer, no había perdido las esperanzas hasta que llegó a la comunidad de Quero, lugar al cual se habían desplazado; allí ve que tampoco los de Ricrán los esperan y «escudriñaba una y otra vez la verde placita, como si quisiera a fuerza de voluntad, *materializar a los ausentes*» (276). El desánimo era natural, Mayta «volvía una y otra vez sobre su situación: «*cuatro adultos y siete adolescentes entercados* en llevar adelante unos planes que se desmoronaban a cada paso» (277, mi énfasis). Se trata aquí de una de las «pequeñas catástrofes» — así llamaba Vargas Llosa algunas aventuras de Don Quijote de la Mancha («Una novela» XV)— de la peripecia de Mayta que colman el texto y no hacen otra cosa sino insistir en la imposibilidad de su sueño. En un apartado posterior abordaremos algunos rasgos cervantinos que salpican la historia de Mayta.

Que todo es cuento y ficción

Queda claro que la idea de que todo es cuento y ficción forma parte de la estrategia narrativa a lo largo de la *Historia de Mayta*; asunto que la crítica ha abordado ampliamente. Por cierto, Vargas Llosa ha señalado su descontento con la traducción del título de la novela al inglés: *The Real Life of Alejandro Mayta*, precisamente porque resulta engañosa ya que no se trata de la vida «real» de Alejandro Mayta, sino de todo lo contrario, de la vida «ficticia» e «imaginaria» del personaje⁶⁰. Sabemos que el escritor-personaje (narrador principal de la novela) va recogiendo datos, no para recrear una verdadera historia, sino más bien, «para mentir con conocimiento de causa»; y no se cansará de

⁶⁰ Véase el artículo escrito por el propio traductor Alfred Mac Adam, «*Historia de Mayta Revisited*» (2013: 197).

repetirlo: «lo digo por centésima vez en el año» (232). Se trata de un narrador muy particular —del cual, y de las controversias que suscitó, hablaremos un poco más adelante—, quien constantemente nos advierte que la historia la irá transformando en ficción. Por el momento, me interesa puntualizar ciertas claves que advertimos en algunas de las entrevistas que hilvanan la historia en la sierra, conducentes a otro tipo de relatos. Veamos.

Desde que entramos al capítulo octavo —recordemos que ya aquí la novela ha subido al espacio del Ande— se manifiestan personajes muy particulares; extraños, más bien. Observemos en extremo *close-up* las facciones de uno de ellos, Don Ezequiel, quien para la época de los sucesos, era propietario de la peluquería de Jauja donde —en uno de sus sillones— durmió Mayta la noche anterior al intento subversivo. El capítulo serrano abre así: «Parece un personaje del Arcimboldo: su nariz es una sarmentosa zanahoria, sus cachetes dos membrillos, su mentón una protuberante patata llena de ojos y su cuello un racimo de uvas a medio despellejar. Su fealdad resulta simpática de tan impúdica» (231). Se entra de lleno en el portento sin previo aviso. ¿Con qué tipo de personaje nos hemos topado? ¿Los Andes bajo el «efecto de Arcimboldo»?⁶¹ Más allá de que la descripción nos remita a los rostros esbozados por el pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) —rostros deformes compuestos por un conjunto de frutas y vegetales—, aquí lucen como una suerte de broma. Señala el escritor-personaje que ante una pregunta capciosa, «la cara frutal» de Don Ezequiel lo mira «horriblemente varios

61 «El efecto de Arcimboldo: transformaciones del rostro del siglo XVI y XX», es el título de la exposición celebrada en Venecia en 1987 donde se imitaba dicho estilo. Ver el artículo «Venecia bajo el efecto de Arcimboldo», *El País*, 1987. En Red.

segundos, con furia morbosa. Lo veo hurgarse la nariz, encarnizarse con los pellejos del pescuezo» (239).

Pasemos al próximo entrevistado: Don Pedro Bautista Lozada, el relojero español. «La cara de Don Pedro *es una pasa* y tiene las cejas crespas y enormes» (266, mi énfasis). Además, el escritor-personaje puntualiza su «boca babosa, sin dientes, bajo la manta de vicuña, en su sillón de la relojería donde ha pasado más de cuarenta años, desde que llegó a Jauja» (265-266), afirmando que el «el polvo, los cachivaches, el desorden y la increíble vejez del personaje me recuerdan una película que vi de niño: *El mágico prodigioso*» (266).⁶² A todo esto, se añade además, la forma de hablar de estos personajes: mientras la «risotada» del archimboldiano es «monstruosa» (239), el de «cara de pasa», además de «*rugir*» «como un energúmeno», «*gangea*» (265, mi énfasis), es decir, que habla con resonancia nasal producida por algún defecto de los conductos de la nariz (RAE). Y es que estos sujetos, de golpe y porrazo interceptan la «realidad» literaria del relato. Como si el «episodio central» adoptara otro género: ¿resonancias de cuento mágico? Este tipo de personaje hace gala de un código que la mayor parte de las veces es, por más, reconociblemente cercano al cuento infantil. ¿Resultan más propios para intensificar la parodia? ¿Se intenta recrear un mundo grotesco?

62 *El mágico prodigioso*, tragi-comedia de Pedro Calderón de la Barca. Por cierto, nos recuerda Roberto González Echevarría que Carlos Fuentes cita varias veces a Calderón en *La muerte de Artemio Cruz*, y que la escena en *Aura*, cuando la joven protagonista se trueca en la anciana Consuelo en brazos de su amante, recuerda aquella de *El mágico prodigioso* donde Justina se convierte en cadáver en brazos de Cipriano («Apetitos de Góngora y Lezama», 1975).

Pero todavía vienen al ruedo otras figuras —como el Juez de Paz de Quero— sobre quien el narrador es explícito: «parece personaje de cuento, un *gnomo* segregado por estos picachos andinos. *Su voz tiene resonancias metálicas*, como si subiera de un *socavón*» (278, mis énfasis). El término «gnomo» sugiere un ser fantástico al que se imagina trabajando en minas y guardando tesoros subterráneos. Y como ya advirtiéramos, aquí también —como sucede con los personajes ya citados— además de su fealdad esperpéntica, su peculiar tono de voz complementa lo caricaturesco de la caracterización. Se ha dicho que las primeras páginas de un libro le ofrecen al lector un anticipo de lo que vendrá. Alastair Fowler, en *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982), ha notado que las marcas genéricas que se agrupan en el comienzo de un texto, llevan a cabo la labor estratégica de guiar al lector; ayudan a establecer, tan pronto como sea posible, el estado mental apropiado (*mental set*) que permita percibir los códigos genéricos del texto. Se pueden llamar *key words* del código, y también pueden servir a este propósito, de mensajes subliminales que anticipen el desarrollo textual (Fowler 88). Lo que esboza Fowler muy bien puede aplicarse al comienzo de este capítulo octavo: «Parece un personaje del Arcimboldo.» Y ya que este apartado corresponde al desarrollo de la acción principal del relato, al parecer se trata de otra forma de esbozar el intento ridículo y frustrado de una revolución cuasi caricaturesca; una amalgama de componentes tan disparatada como la cara frutal de Don Ezequiel. ¿Un retrato arcimboldiano de la revolución?

Otros elementos resultan notorios. Con relación al matiz «maravilloso» que acompaña la encomienda revolucionaria, llama la atención la explícita advertencia que Mayta hace a Vallejos: «La revolución es más enredada que

los cuentos de hadas, mi hermano» (287, mi énfasis). Y es que poco a poco se va agregando el ingrediente alusivo a lo prodigioso para solapadamente ir fijando las marcas del componente de ingenuidad o tontería con que se quiere calibrar el intento subversivo. De otra parte, resulta importante destacar la continua repetición del número siete, característico, entre otras cosas, de los cuentos infantiles y mágicos⁶³; como muestra, baste recordar algunos de sus títulos, por ejemplo, aquellos de los Hermanos Grimm: «El lobo y los siete cabritillos», «El que mató a siete de un golpe», «Blanca nieves y los siete enanitos», «Los siete cuervos», entre otros. En la historia de Mayta reconocemos «un partido de siete afiliados» (46) con sus variantes: «los siete miembros del comité» (46); «ellos siete y nosotros trece» (45); «¿Seguro que eran solo siete cuando Mayta conoció al Subteniente Vallejos? ... Sí, siete. ... Suena a broma eso de un partido con siete afiliados ¿no?» (46, mis énfasis). «¿Tenía sentido que los servicios de inteligencia y la CIA organizaran semejante complot? —lo interrumpo— ¿Para liquidar una organización de siete miembros? —Seis, seis, se ríe el senador—. No se olvide que Mayta era uno de ellos» (104, mi énfasis). «Acaso tenía un solo lector *Voz Obrera* (T) fuera de los, ¿cuántos dijiste?, ¿siete?, ¿de los siete troscos?» (188, mi énfasis). A lo largo de este muestrario, el son burlesco prevalece ante la escasa participación en la organización en Lima. Pero cuando llegan al espacio andino, el número siete tam-

63 La idea del poder mágico y del carácter sagrado de ciertos números constituye una creencia muy extendida. Creencia que se inicia en la más remota antigüedad y que pervive incluso, en cierto modo, en nuestros días. Y dentro de esta “numerología mágica», el número siete es uno de los más importantes y el más difundido universalmente; en buena medida, gracias a la Biblia: valga recordar la apertura del séptimo sello en el Apocalipsis y la lección de Jesús en Mateo 18:22: hay que perdonar «hasta setenta veces siete».

bién adquiere singular interés: luego de haber aceptado que los jovencísimos estudiantes del Colegio San José —quienes voluntariamente y con extremo entusiasmo se ofrecieron a sustituir a los revolucionarios que nunca llegaron— se encargaran de tomar la cárcel por asalto, «Mayta cerró el portón. Allí estaban: *siete caritas* ansiosas y exaltadas» (249, mi énfasis). En otro momento, el señor Onaka se expresa: «¡La revolución socialista! ¿Qué? ¿Qué cosa? Creo que es la primera vez que oí la palabrita. Ahí me enteré que *cuatro viejos y siete josefinos* habían escogido mi pobre Ford para hacer una revolución socialista. ¡Ay, carajo!» (254, mi énfasis); «¿Cómo no llamarla ridícula? Han tomado la cárcel, tienen catorce fusiles y mil doscientas balas. Pero se han quedado sin revolucionarios porque ni uno solo de los treinta o cuarenta conjurados ha comparecido. ¿Fue lo que pensó Mayta al espiar por la ventanita *y encontrarse sólo con siete niños uniformados?*» (246, mi énfasis); «Sintió un arrebató de ternura *por los siete chiquillos*. Les faltaban años para ser hombres pero ya se habían graduado de revolucionarios. Lo estaban arriesgando todo con esa maravillosa inconsciencia de sus quince, dieciséis o *diecisiete* años, aunque carecían de experiencia política y de toda formación ideológica» (268, mi énfasis); más adelante, «*los siete josefinos* retomaron sus himnos y chistes» (268, mi énfasis). Veinticinco años más tarde, dijo uno de los josefinos, ya adulto: «La verdad, *éramos uña y carne los siete*. ¿*Qué juego de niños comparado con lo de ahora, no?*» (248, mi énfasis). En otro momento, tiempo después de la fracasada sublevación, «Mayta volvió un par de veces más a la cárcel, después de pasar cuatro años preso por los sucesos de Jauja, la primera *a los siete meses* de haber sido amnistiado» (312, mi énfasis). Un ejemplo más: recordemos cuando por primera vez el escritor-personaje lee en un periódico, mientras se

encontraba en París, la noticia de los acontecimientos de Jauja, cuyo título leía: «Frustrado intento insurreccional». Era una nota «casi invisible de pequeña, apenas seis o *siete líneas*, no más de cien palabras» (292, mi énfasis); diminuta, escasa y sin importancia, pero siete líneas generadoras de la historia grande que nos ocupa.

Hemos constatado la presencia del número mágico «siete» como recurso literario en circunstancias donde subyace la idea de que aquello que estamos leyendo es cuento, ficción o leyenda. Viene a la memoria ahora el caso de *La montaña mágica* de Thomas Mann, quien desde su introducción a la novela —«propósito o «intenciones del autor», según la traducción del alemán— pone de relieve la fórmula de su relato. Se trata de una suerte de «érase una vez» (muy propio de los cuentos mágicos), porque el narrador indica que la historia se remonta a un tiempo muy lejano y que es necesario «contarla bajo la forma de un pasado remotísimo», y que, desde otros puntos de vista, tiene «más o menos algo de leyenda». El narrador deja claro, además, que al contar la historia de Hans Castorp, «no podrá terminarla de una sola vez. *Los siete días* de la semana no serán suficientes; tampoco bastarán *siete meses*... ¡Después de todo, Dios mío, tal vez no llegarán a ser *siete años!*» (4, mi énfasis). Ya la crítica se ha encargado de interpretar estos elementos como índices genéricos del cuento. De una parte, el mismo nombre de *Hans* (Juan), típico de los cuentos de hadas; de la otra, la presencia reiterada del número siete. Para fruición nuestra —la mía propia y la del lector— me di a la tarea de recopilar parte del inventario. En el Sanatorio de Berghof «había *siete mesas* dispuestas en el comedor» (31); también sus variantes: ‘todos sentados ante las *siete mesas*» (52); «en la sala de las *siete mesas*» (63); «en torno de *las siete mesas*» (193). Una mañana «Hans Castorp pudo registrar *siete grados* dentro de

su habitación;... había helado durante la noche y continuaba helando durante el día,... *y así siete días seguidos* (180). El termómetro, dispositivo importante en el monitoreo de la fiebre en el sanatorio —«cigarrillo de mercurio» lo llamaba el doctor Behrens— debía permanecer bajo la lengua por *siete minutos*, «ni un segundo más ni un segundo menos» (113); «*esas siete veces sesenta segundos*, durante los cuales se tenía el termómetro entre los labios» (193). Castorp se había acostumbrado profundamente, adaptado al orden, a la regla de vida inalterable que había observado durante *siete veces setenta días* (284); «...el primer golpe de viento que había barrido la nieve no era más que un precursor... *siete abrigos de piel* no hubieran bastado para poner los huesos al abrigo de un espanto mortal y glacial. Hans Castorp *no llevaba siete pieles*, sino una camiseta de lana que en otras circunstancias le había sido suficiente y que incluso le había pesado al menor rayo de sol» (324); el protagonista viene al Sanatorio para una visita de tres semanas, pero, señala el narrador en el último capítulo: «Durante *siete años*, Hans Castorp vivió entre la gente de aquí arriba. No es una cifra redonda para los adeptos del sistema decimal, sino una cifra manejable a su manera, una extensión mística y pintoresca del tiempo, más satisfactoria para el alma que, por ejemplo, una simple media docena. Había comido en *cada una de las siete mesas del comedor*, aproximadamente un año» (470) y «no había *entre las siete* ninguna diferencia tangible» (470). Imprescindible anotar, además, que el paso del tiempo es tema principal en la obra del alemán, manifiesto en un conteo marcado por siete horas, siete días, siete meses, siete años, que finalmente fueron —como acabo de señalar— los que permaneció Hans Castorp en los Alpes alemanes.

Volviendo de nuevo nuestra novela peruana, también recordamos el análisis que hace Vargas Llosa, como lector

atento de las novelas de caballerías⁶⁴, de *Tirant lo Blanc*, del valenciano Joanot Martorell, en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1991).⁶⁵ El Nobel la examina como novela militar y cataloga las diversas batallas que allí se fraguan: unas «de a mentira», otras de «pocos combatientes»; otras «solo de infantes», o «solo de ecuestres o mixtos» (15). Resulta tentador pensar que tres de los tipos de «batalla» que Vargas Llosa describe en *Tirant lo Blanc* pueden aplicarse a la patética contienda a mano armada de Mayta: se trata de una peripecia «de a mentira» —qué duda cabe—, «de muy «pocos combatientes» y «solo de infantes»,⁶⁶ es decir, «soldados que sirven a pie». Como ya vimos, la revolución la componían solo unos pocos: «Vallejos, Mayta, Condori, Zenón González y su cortejo de siete infantes» (275, mi énfasis). Notemos que el narrador, en esta otra instancia, ha sustituido estratégicamente «josefinos» por «infantes», refiriéndose a los soldados

64 Asegura el autor que cuando era un joven estudiante de Letras, allá por 1953 o 1954, su profesor de literatura española despachó con unas cuantas frases ignominiosas (descubrió después que las había tomado prestadas de don Marcelino Menéndez Pelayo) todo un género narrativo: las novelas de caballerías. Lo acusó de profuso, confuso, irreverente y obsceno; su espíritu de contradicción—señala Vargas Llosa—lo precipitó a comprobar si aquellos libros eran tan horribles como los pintaba su profesor. El primero de ellos que la bibliotecaria puso en sus manos fue, precisamente, *Tirant lo Blanc* («*Tirant lo Blanc*: las palabras como hechos», 1991:87). De ahí entendió la gran injusticia que recaía sobre un género de gran invención y originalidad (90).

65 *Carta de batalla* recoge los ensayos escritos desde 1969 hasta 1991, año en que Seix Barral los publica. En uno de los primeros ensayos, Vargas Llosa intenta destacar «la diversidad casi inagotable» de *Tirant lo Blanc*, al sugerir que puede ser al mismo tiempo una novela imaginaria y realista, costumbrista y militar, cortesana y erótica, psicológica y de aventuras (1991: 13-15, 93-94).

66 El vocablo infante tiene varias acepciones; entre otras, niño que aún no llega a la edad de siete años, hijo del rey, o soldado que sirve a pie (RAE). Vargas Llosa se refiere a esta última, además de aludir irónicamente a la corta edad de los combatientes, como advertiré más adelante.

de a pie, pero al parecer lo que pretende Vargas Llosa es aludir irónicamente a la corta edad de los combatientes.

De otra parte, volviendo a los rostros vegetales con los que se topa el escritor-personaje en los comienzos del capítulo octavo, sin quererlo, mi memoria desempolva el momento aquél del *Orlando furioso* de Ariosto —novela de caballería parodiada en el *Quijote*— en el que Ruggiero descubre a su contrincante Astolfo en la isla de Alcina, *transformado en un mirto* (Canto 6). Evidente referencia —así lo ha visto la crítica— a Pedro Desvignes, a quien Dante encuentra en el Segundo recinto de su Infierno, *transformado en unas horribles zarzas* (*Divina comedia*, Canto 13 del Infierno)⁶⁷. Sin proponer filiación entre *Historia de Mayta* y estos textos clásicos, el escritor-personaje de la novela que nos ocupa, al llegar a la sierra se encuentra con unos entrevistados de rostros frutales. Aunque en circunstancias diversas, en los tres casos la coincidencia reside en coquetear con lo «inusitado» y en un tratamiento literario capaz de engendrar personajes cuasi fantásticos.

De lo que no hay duda, y lo que nos interesa acentuar aquí, es que esta amalgama de elementos abona a la devaluación del esfuerzo insurreccional, salpicada de una «comicidad irreverente»; utilizo la frase de Vargas Llosa para describir las batallas de *Tirant lo Blanc*. Mofa de la izquierda revolucionaria que indigna —entre otros— a Antonio Cornejo Polar, y que genera una agria confrontación ideológica entre ambos⁶⁸. En un agudo ensayo crítico sobre la obra («La

67 Como lo ha visto la crítica, el texto de Dante, a su vez, evoca al encuentro de Eneas con la sombra de Polydorus quien, al igual que Astolfo, aparece transformado en un mirto en el Libro III de *La Eneida*. Tomo el dato de Thomas Hart, «Cervantes and Ariosto» (1989: 58-60).

68 Esta, y otras críticas ha hecho Cornejo Polar a las obras más conservadoras de Vargas Llosa; el último responde a ellas de modo punzante en su autobiografía *El pez en el agua* (1999:340-341).

historia como Apocalipsis», 1984), Cornejo Polar, aunque sin entrar en el detalle minucioso de la articulación de la parodia de la sierra que hasta aquí he intentado esbozar, hace hincapié en la ingenuidad grotesca que la novela le achaca al conato subversivo: «individuos enloquecidos», «personajes delirantes», frases que le permiten al autor afirmar un heroísmo absurdo (248 n.7). Más grave todavía le parece a Cornejo Polar el hecho de que en *Historia de Mayta* la revolución surja en el vacío, producida por el delirio o irresponsabilidad de ciertos individuos más o menos mesiánicos, sin relación a las condiciones económico-sociales del país. Señala que cuando el narrador evoca el año de 1958⁶⁹, no alude casi para nada a los gravísimos problemas sociales del Perú de entonces, salvo cuando recuerda que el joven Mayta se privaba de algunas comidas para compartir el destino de los pobres (250); es decir, como si la revolución no tuviese algún tipo de justificación o razón de ser. Ciertamente la indignación de Cornejo Polar fue contundente; muestra de una incisiva y bien lograda parodia en *Historia de Mayta*.

3. Vargas Llosa conversa con Cervantes

*La ficción revolucionaria y la ficción caballeresca en pos de una «revolución imposible»*⁷⁰

En el prólogo que escribe para la edición del IV Centenario de *Don Quijote de la Mancha* en el 2005, Mario Vargas Llosa esboza lo que para él constituye el acierto más contundente de Cervantes: el «*gran tema [del Quijo-*

69 Los hechos reales que inspiran la novela —como ya se ha dicho— ocurren en 1962.

70 Debo agradecer a Luce López-Baralt sus valiosas sugerencias sobre el tema cervantino que aquí abordo.

te] es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va... transformando» («Una novela para el siglo XXI», 2005: XV, mi énfasis). Importan aquí las expresiones del novelista peruano a la luz de su novela *Historia de Mayta*, publicada en 1984. En el prólogo que añade a una edición del año 2000, señala, de una parte, que considera esta novela «la más literaria»⁷¹ de las que hasta entonces ha publicado y se queja de ser la «peor entendida» y la «más maltratada» por sus apasionados críticos quienes han visto en ella —«oh manes de la ideología— solo una diatriba política». El Nobel advierte que la novela se ocupa de los acontecimientos revolucionarios de Jauja «solo al trasluz de su tema central», que no es precisamente el político, como lo ha visto parte de la crítica, sino «la ambivalente naturaleza de la ficción que cuando se infiltra en la vida política la desnaturaliza y la violenta» (Prólogo, *Historia de Mayta*, 2000, mi énfasis). Estamos ante manifestaciones casi idénticas a las que propone en su prólogo al *Quijote*, donde la ficción tematizada se entroniza del texto y adquiere un rol protagónico. Añade Vargas Llosa —en su prólogo al *Quijote*—: «Así, lo que parece a muchos lectores modernos el tema borgiano por antonomasia —el de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*— es, en verdad, un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal» (2005:XV). Se trata del mismo tema que también el escritor peruano rescata en *Historia de Mayta*, en un esquema posiblemente más cercano al cervantino que aquél del autor del *Aleph*.

71 Esto ya lo había repetido en otras ocasiones antes del prólogo del año 2000; registro una de ellas: su entrevista con Sonia Goldenberg, «Los apachurrantes años cincuenta», de 1986. (*Entrevistas escogidas*, 2004:176.)

Y es que al penetrar en el análisis que hace Vargas Llosa de *Don Quijote de la Mancha*, resulta fácil detectar mecanismos y temas literarios convergentes con la *Historia de Mayta*. No son pocos. Nuestro autor señala que el sueño que convierte a Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha no consiste en reactualizar el pasado, sino en algo todavía mucho más ambicioso: *realizar el mito, transformar la ficción en historia viva* («Una novela» XVI, mi énfasis). Más allá de que percibimos una maniobra similar en nuestra novela serrana, el mismo autor la delata: «lo que he intentado hacer es usar la naturaleza misma de la ficción,... porque me parecía que en una historia de este tipo, la ficción era no solo el medio, sino la raíz profunda de la historia». Y añade: «Creo que Mayta y Vallejos hacen lo que hacen *porque viven una ficción*; en un momento dado *confunden enteramente la realidad con una ilusión que ellos mismos han creado* a partir de su generosidad, de su idealismo y también de sus propias frustraciones...» (Entrevista de Rivera Martínez 156, mi énfasis). El mundo que se empeña en resucitar don Quijote —observa Vargas Llosa— «*solo existió en la imaginación, en las leyendas y las utopías que fraguaron los seres humanos* para huir de algún modo de la inseguridad y el salvajismo» en que vivían los hombres y las mujeres del Medioevo (XIV, mi énfasis). Y nuestro autor entiende que los ideales que Mayta y Vallejos quieren vivir son utópicos: «la novela pretende mostrar la fuerza tremenda de este sueño. Lo difícil que es desarraigarlo.... sobre todo en países donde la racionalidad no está dispuesta a criticar el sueño, sino a servirlo, a servir la *irrealidad*, la irracionalidad» (Entrevista de Arroyo, mi énfasis). Vargas Llosa sí está dispuesto a pasar juicio; literariamente también lo hizo en su anterior novela *La guerra del fin del mundo* (1981), novela apocalíptica que aborda el

fanatismo religioso⁷², la corrupción política y las ideologías fosilizadas y utópicas, temas que la crítica ha vinculado a la novela que nos ocupa. En entrevista con Federico de Cárdenas y Peter Elmore, Vargas Llosa señala que si algo quiere demostrar *La guerra del fin del mundo* es «el fracaso de las ideologías, al explicar el fenómeno humano, individual o social» (129). En *Historia de Mayta*, como se ha visto, más allá de su andamiaje paródico, se intenta demostrar que lo que se pretende llevar a cabo es una «revolución imposible», como señala el propio autor en una entrevista posterior (Entrevista de Arroyo). Y apostilla: «la ficción que se entroniza como verdad... y no lo es,... es la que nos lleva a las grandes catástrofes»; se trata de una ficción política que «produce muertos», muy diferente a la ficción literaria que «no hace daño» (Entrevista de Arroyo).

A partir del universo semántico con que se reviste la aventura de Mayta en la sierra andina (reparémosla: «ilusa», «disparatada», «alocada», «ridícula», «una majadería»), esta resulta tan inverosímil y ficticia como aquella vida caballeresca que —al modelo del *Amadís y Orlando furioso*— pretende imitar don Quijote, aunque el subversivo peruano ni se desnude, ni salte al aire dando zapatetas, como lo hizo Don Quijote en el episodio de la Sierra Morena. Lo que sí se puede destacar es la garrafal incapacidad que poseen

72 Aníbal González, quien estudia el papel de lo sagrado y la religión en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana y su aprovechamiento estético para dotar a la novela de una mayor trascendencia artística, intelectual e incluso espiritual, ve que en *La guerra del fin del mundo*, a la vez que se desmantela el andamiaje de la teología literaria, el tema de la religión y su relación con la sociedad se vuelve más explícito (2012:13). De paso, agradezco su amable gesto al enviarme una copia personal de su conferencia magistral «Novela y religión en Mario Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo*», dictada durante la celebración de la Fiesta de la Lengua en la Universidad de Puerto Rico, 2012.

ambos personajes para estos menesteres: uno para fungir como caballero andante, el otro para armar una revolución. Resulta significativo que Mayta «jamás había agarrado un arma» (139); tampoco tenía un partido que lo apoyase; era prácticamente «*él solito*», como señalaba el Profesor Ubi-luz (139, mi énfasis). De otra parte, como ya vimos, desconocía el espacio serrano; error táctico que no se perdona a sí mismo: «hubieras tenido que venir hace una semana, ir acostumbrando el cuerpo a la altura, no sabes hacer las cosas» (261).

Resulta pertinente dejar establecido aquí que mi análisis con relación a este tema no pretende sugerir que, en cierto sentido, el texto moderno sea palimpsesto del antiguo; tampoco es mi interés convertir a Mayta en un Quijote moderno. Aunque las intertextualidades se anuncien por sí solas, mi objetivo, más bien, de una parte, es rastrear el referente cervantino y de las novelas de caballería que gravitan briosamente en la novela, sobretodo, en su episodio central. De la otra —alejándome de su cariz político—, calibrar la intensidad de la parodia que literariamente logra Vargas Llosa en la historia de Mayta, una parodia vehemente y feroz, que —hay que reconocer— ha herido muchas sensibilidades⁷³.

73 Basta recordar la referencia en la novela a Ernesto Cardenal, de quien —señala el escritor-personaje— aún conserva viva la impresión de insinceridad e histrionismo que le dio cuando visitó el Perú. «Desde entonces, evito conocer a los escritores que me gustan para que no me pase con ellos lo que con el poeta Cardenal, al que, cada vez que intento leer, del texto mismo se levanta, como un ácido que lo degrada, el recuerdo del hombre que lo escribió» (92). Nota que —era de esperar— Cornejo Polar ataca vehementemente, pues, como señala, invalida algunos puntos esenciales de su propio concepto [el de Vargas Llosa] de la literatura, en lo que concierne al hecho de que las relaciones entre autor y su obra son tangenciales, y que cada texto vale por lo que es, con independencia de si su autor es bueno o malo, sincero o farsante (249, n. 8).

Lo que no va a contrapelo con la consecución efectiva de un andamiaje literario capaz de registrar de un modo inusual, la experiencia peruana.

Indigestión política: «todas las sectas y capillas»

Algo más se debe destacar. Como sabemos, la ficción es un asunto central en el *Quijote* porque el hidalgo manchego ha sido «desquiciado», «se le han secado los sesos» por las fantasías de los libros de caballerías, y como señala Vargas Llosa, «creyendo que el mundo es como lo describen las novelas de Amadises y Palmerines, se lanza a él en busca de unas aventuras que vivirá de manera paródica, provocando y padeciendo pequeñas catástrofes» («Una novela» XV). Dicho tema cervantino reverbera en *Historia de Mayta*. A lo largo de la novela se reitera una y otra vez la idea de que la insurrección de Mayta y Vallejos era una «locura». Muy oportunas resultan las declaraciones de otro entrevistado que todavía no hemos mencionado: el compañero político de la juventud de Mayta y que funge como el Director del Centro de Acción para el Desarrollo en Lima: Moisés Barbi Leyva. El año en que Mayta estuvo en San Marcos — señala el entrevistado — se hizo aprista, y «después, *se hizo de todo*, esa es la verdad... aprista, comunista, escisionista, troSCO. *Todas las sectas y capillas. No pasó por otras porque entonces no había más...*» (38, mi énfasis). Lo que nos revela que la trayectoria ideológica de Mayta es fruto de una «indigestión política» tan intensa como la «indigestión literaria» de don Quijote con sus tantas lecturas de los libros de caballería. Esto, claro está, subraya la burla del carácter aventurero e impaciente de Mayta: era «*inestable, alocado*» (38, mi énfasis), sostiene Moisés. Más adelante, afirma que lo más fuerte en él era «*discrepar*»; «*infantilismo de izquierda*, hechizo

de la contradicción —no sé cómo llamarlo— la enfermedad de la ultraizquierda. Ser más revolucionario que, ir más a la izquierda que, ser más radical que...; esa fue la actitud de Mayta toda su vida» (40, mi énfasis). Estas exageraciones invitan a la parodia, que según Frederic Jameson, surge para mimetizar estilos o comportamientos excéntricos, ridiculizando sus excesos⁷⁴. Lo que se perfila diáfano en *Historia de Mayta*. Las exageraciones a las cuales el organizador del relato somete a la gestión de nuestro protagonista, no hace otra cosa sino «destronar al héroe principal», idea de Bajtin con relación a la fórmula apropiada para articular la parodia; pero sobre todo, logra socavar su ideología, al demostrar que la finalidad y la justificación de su proceder son tan ilusos como el fuego fatuo.

Como era de esperar, la imagen del fanático queda claramente configurada en la caracterización de Mayta. No hay que insistir en aquella de don Quijote, quien «con la inmovible fe de los fanáticos, atribuye a malvados encantadores que sus hazañas se tornen siempre a desnaturalizarse y convertirse en farsas» (Vargas Llosa, «Una novela» XV). En la novela de Vargas Llosa la sentencia es corta pero contundente: «Mayta es un fanático», advierte el escritor-personaje, quien se pregunta «si el Mayta que me sirvió de modelo podría ser llamado fanático [también], si el de mi historia lo es. Sí, sin duda...», concluye (341). Mayta no culpa a elementos mágicos de su fracaso, claro está, pero «contra todo y porque sí», como diría Gabriel Celaya, se *enterca* —palabras textuales del narrador — con siete josefinos en llevar a cabo una revolución que a todas luces carece de posibilidades.

74 Véase «Postmodernism and Consumer Society», *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-98* (1988).

Lo que quisiera añadir es que —aunque fanáticos— tanto Don Quijote como Mayta actúan desde la generosidad, desinteresadamente. Padecen una suerte de «locura noble», para utilizar la frase de Ramón Menéndez Pidal (1940:37) al referirse al caballero manchego —que muy bien puede aplicarse a Mayta—, impulsado por un deseo —como señala Martín de Riquer —de preservar unos valores de justicia y equidad («Cervantes y el Quijote» XXX). A Mayta, hermano de Don Quijote en su sed de enderezar entuertos, lo impulsa la búsqueda de justicia social a través de los principios obreros y los manifiestos que propulsaban Marx, Lenin y Trotski, cuyas «caras barbadas» colgaban en «el interior del garaje» donde se llevaban a cabo las reuniones clandestinas en Lima (37). Recorro a la afirmación de su compañero Moisés, a quien ya conocemos: «era un buen tipo... en todos esos cambios *no hubo ni pizca de oportunismo. Sería inestable, alocado, lo que quieran, pero, también, la persona más desinteresada del mundo*» (39, mi énfasis). El propio Vargas Llosa los denomina personajes «íntegros» y «ejemplares» porque —aunque rechace la ideología que los guía —tienen la intención de *vivir de acuerdo con su propia conciencia*, y actúan *a partir de su generosidad* en función de principios impersonales (Entrevista de Rivera Martínez 156, mi énfasis). Muy diferente, por cierto, de aquellos revolucionarios mexicanos que se perfilan en *Los de abajo* (1915), de Miguel Azuela, quienes terminan saqueando indistintamente para su propio beneficio.

A propósito del narrador y la metaficción en la historia de Mayta

No hay modo de dejar de mencionar —en este tema de la ficción —al narrador de nuestra historia; un narrador que

ya la crítica se ha encargado de valorar (entre tantos otros, Cornejo Polar, R. González Vigil, Castro-Klarén, Gazzolo, Reisz de Rivarola), y que impacta al lector porque se aparta de la voz narrativa (con excepción tal vez, de *La tía Julia y el escribidor*) a la que, hasta el momento en que se publica la novela (1984), nos había acostumbrado la novelística de Vargas Llosa. Así lo ha visto Susana Reisz de Rivarola en un minucioso ensayo sobre el tema, abordando el hecho de que parte de la crítica ha visto en *Historia de Mayta* una novela fallida, en la que la ficción no llega a cuajar por la constante e importuna confrontación de lo ficticio con lo real («La historia como ficción» 835). Imposible olvidar al narrador quien nos lo advierte ¡tantas veces! que Cornejo Polar llega a contarlas: «en no menos de treinta ocasiones fatiga al lector explicándoles que lo que está leyendo es una novela, por supuesto hecha de ficciones» («La historia como Apocalipsis» 243). El citado crítico lo ve como un error de construcción, y como una manera bastante ingenua de camuflar las verdaderas opiniones del autor sobre el origen de la violencia político-social en el Perú, así como sus críticas a grupos políticos y a personas particulares. Discrepo en lo que concierne al error de construcción, pero podría llevar razón Cornejo Polar en el sentido de que se trata de la propia opinión del autor en estos temas. Sin embargo, también sería válido recordar que Vargas Llosa —aunque ganándose no pocas antipatías— siempre ha sido osado e implacable en sus declaraciones políticas, ya sean de izquierda o de derecha, y que más allá de recurrir a «camuflar» sus verdaderas opiniones, se empeña en sugerirlas a cada vuelta de página.

Por otro lado, señala Reisz de Rivarola que en Vargas Llosa esta modalidad narrativa —casi tan antigua como el género— significa un cambio de rumbo sustancial en la trayectoria literaria del nobel, más cercano hasta entonces

a la objetividad de uno de sus maestros: Gustave Flaubert. Recordemos su conocido ensayo crítico *La orgía perpetua* (1975), donde celebra al narrador casi invisible o disuelto de *Madame Bovary*, tan distante a la verborrea subjetivísima del narrador de Víctor Hugo en *Les miserables*, cuya ética deconstruye en otro de sus ensayos críticos, *La tentación de lo imposible* (2004). Reisz de Rivarola, por su parte, le otorga carácter «poetológico» a *Historia de Mayta*, «cuyo autor presenta en forma de ficción novelesca, sus propias concepciones e ideales acerca de la ficción literaria» («La historia como ficción» 835). A diferencia de Cornejo Polar, no lo ve como imperfección, sino como una curiosa novedad en su trayectoria novelística.

Se trata aquí de los diversos grados de aproximación que provoca el texto. Yo añadiría que estamos arañando de nuevo la modalidad del recurso cervantino: más allá de que las instancias narrativas en el Quijote se multiplican -son tantas las que afloran que Luce López-Baralt considera que invitan al vértigo, al tratar de descifrar quienes nos narran y desde dónde⁷⁵— en *Historia de Mayta* el organizador principal del relato se embarca en un periplo metaficcional, acompañado de un desbordante repertorio de narradores que van hilando los sucesos de Jauja y, por si fuera poco, presentan versiones contradictorias entre sí. Importa recordar que también las instancias narrativas múltiples del *Quijote* pugnan entre ellas y se contradicen.

Y es que en *Historia de Mayta* asistimos a la construcción de la novela a la vez que nos la cuentan, «haciéndose y rehaciéndose en cada capítulo», como sugiere José Miguel Oviedo (1988:167), lo que revela una clara conciencia metaficcional

75 Véase de su autoría: «Una invitación a la locura: las instancias narrativas del Quijote», 2005 y «Cervantes y la libertad de la escritura: el juego de espejos de las instancias narrativas del Quijote», 2009.

en el texto que abordamos. Recordemos que quien narra la novela es un escritor-personaje-narrador-investigador (sí, todos a la vez), quien resulta ser una suerte de alter ego del propio Vargas Llosa (entre otras coincidencias, como se ha señalado, practicaba su *jogging* mañanero por el malecón de Barranco en Lima, donde entonces residía). Como ya había advertido —importa repetirlo aquí—, este narrador plural intenta reconstruir en una novela la historia de una intentona revolucionaria ocurrida a fines de los años cincuenta en una población de la cordillera andina —Jauja, antigua capital del Perú— dirigidas por un activista marxista (Mayta) y un joven militar de nombre Vallejos. El escritor-personaje de la obra, veinticinco años después de la insurrección, inicia una investigación sobre la verdadera historia de los sucesos, rastreando documentos, publicaciones e informes oficiales de la época. Así, también va recogiendo testimonios a través de entrevistas a personajes que conocieron a Mayta —quienes a su vez devienen narradores— y que vivieron los hechos del conato subversivo. Es través de estas entrevistas que, metaficcionalmente, presenciamos la novela haciéndose a sí misma.

Pero otros comentarios del narrador-investigador, quien trata de rastrear la verdadera historia de Mayta, certifican el caos narrativo: «me pierdo... [en] una telaraña de presunciones... en que me van enredando»(225). Los informes, documentos oficiales y periódicos de la época a los que consulta, tampoco aclaran las lagunas de la historia: «no hay rastro de instructiva judicial... el asunto de Mayta figura confusamente... es posible que *el legajo se perdiera*... su rastro se me pierde hasta hace diez años (336); y sobre una noticia periódica del rotativo peruano la *Crónica*, indica: «*la humedad ha deteriorado de tal modo el papel que es arduo descifrarlo*» (336, mis énfasis). ¿Resonancias cervantinas de aquellos «papeles viejos» y la «letra carcomida» de la «crónica halla-

da»? ¿O visos de la retórica textual de novelas de caballería como *La Crónica de Lepolemo*, *Don Belianís de Grecia*, el *Amadís*, con sus manuscritos perdidos o ilegibles que dejan en suspenso la historia? Vaya usted a saber. Cervantes parodia dicho recurso metaficcional, que Vargas Llosa, al fin y al cabo, como lector ávido de las novelas de caballerías, conoce muy de cerca. Lo cierto es que en alguna ocasión el narrador-investigador de Mayta, ante la inaccesibilidad de rastrear el resto de la historia, confiesa: «me voy algo frustrado» (125). Frustración que, sin quererlo, rememora al segundo autor del *Quijote*, quien también glosa su desencanto luego de que en el capítulo octavo se interrumpe el relato: «*causóme esto mucha pesadumbre... de pensar... lo mucho que... faltaba a tan sabroso cuento*» (II.2:58, mi énfasis).

Otras ejemplos insisten en la conciencia metaficcional de los textos que abordamos. Recordemos que frecuentemente, encontramos instancias en el *Quijote* donde se le advierte al lector que la novela que lee es una ficción: por ejemplo, cuando Don Quijote, más allá de invocar a su propio historiador, insiste en redactar los renglones iniciales de su propia historia (I: 80). Tampoco se olvida el muy citado desconcierto de Sancho en la segunda parte del *Quijote*, al enterarse de que «andaba ya en libros la historia de su amo»; más escalofriante le resulta el hecho y cito en directo al escudero: «que me mientan a mí en ella con el mismo nombre de Sancho Panza... y con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice de cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió» (II: 57). En otra instancia, al intentar explicar el sobrenombre de don Quijote —Quijada o Quesada o Quejana— el narrador descarta lo que no sirve para su historia: «Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad» (I.I.). Lo que nos recuerda —entre tantas otras— una

instancia del escritor —personaje de *Mayta*, quien le explica a una entrevistada de quien tomará testimonio sobre los sucesos de Jauja: «No va a ser la historia real, sino una novela. —Entonces, para qué tantos trabajos —insinúa ella, con ironía—, para qué tratar de averiguar lo que pasó, para qué venir a confesarme de esta manera. ¿Por qué no mentir más bien desde el principio?» El escritor —narrador le aclara: «En una novela siempre hay más mentiras que verdades... Esta investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía»; «en mis novelas siempre trato de mentir con conocimiento de causa» (77).

De otra parte, en la literatura metaficcional resultan notorios los propios personajes conscientes de la gestión creativa y su desconcierto al saberse seres de papel y tinta. En nuestro caso, la incredulidad de Don Quijote se hermana con la de *Mayta* de manera muy particular; para fruición nuestra, suplo el dato: en el último capítulo del relato peruano, el escritor-narrador se encuentra con el *Mayta* «real» y le comunica que ha escrito una novela sobre sus andanzas. Comenta el escritor: «Me mira *sin decir* nada... murmura: ... ¿Una novela? ... Me doy cuenta de que... lo confundo y alarimo. Pestañea y se queda con la boca entreabierta, *mudo*» (343, mi énfasis). Examinemos la réplica de Don Quijote al recibir de Sancho la noticia ominosa de que sus hazañas están publicadas: «me tiene *tan suspenso* lo que me has dicho, y *no comeré bocado*... hasta ser informado de todo» (II.2:58, mi énfasis). La perplejidad de ambos registra afinidades muy cercanas: al peruano subversivo se le suspende el habla y al otro, al caballero manchego, el apetito.

Pero hay más. Recordemos que Vargas Llosa observa en su prólogo que es tal la fuerza de la fantasía en Don Quijote que también los personajes se contaminan de ella: Sancho

Panza gobierna su inventada Ínsula de Barataria, los duques inventan su Clavileño, Sansón Carrasco viste de caballero andante, entre otros ejemplos. Y es que los personajes entrevistados por el narrador-investigador de *Historia de Mayta* ;también quieren fabular!: explícitamente lo describe el mismo narrador-investigador: «Fabulaciones» lo que cuentan son fabulaciones; al extremo que algunas de ellas son tan «truculentas» — señala el escritor— que le resultan «imposibles de justificar en una novela» (113). Recordemos que Cide Hamete Benengeli tampoco puede dar crédito a la aventura de la Cueva de Montesinos, que cree delirante en exceso y se queja de tener que escribirla. Es importante señalar que los personajes de *Historia de Mayta* —al igual que en el *Quijote*— también se encargan de magnificar la mofa y mantener el tono de burla en la articulación literaria de la parodia.

Resulta obligado detenernos también en el lector de la novela, *copartícipe* y *copadeciente* —vocablos de Cortázar— de la experiencia que pasa el novelista (*Rayuela* 79, mi énfasis), quien más allá de acceder en vivo y en directo a la elaboración de la novela, se topa con un texto que asalta y paraliza mediante un torrente de interrogantes irresueltas. Parecerían asuntos cuya «averiguación no se ha de llevar hasta el cabo» para utilizar la muy citada frase del caballero manchego, pues se trata de una verdad elusiva que permea el texto de principio a fin. Aun en su capítulo final —cuando el narrador-escritor logra por fin encontrarse con el Mayta «real», quien representa la última esperanza para la revelación total de la historia, tampoco se resuelve: Mayta escandaliza al narrador —con cierta autonomía como el personaje Augusto Pérez de *Niebla*— al insistir que no recuerda nada. Recordemos la autonomía de Don Quijote: también al igual que el Augusto Pérez unamuniano, le quiere subvertir la historia a su autor.

Tal vez la mayor riqueza del relato sea precisamente esa, su imposible solución: la escurridiza narratología del *Quijote*, como han visto James Parr y otros estudiosos, sume la obra en un mar de ambigüedades irresoluble. Las narratologías de ambas obras no son idénticas, claro está, pero gozan de un parentesco inmediato: narradores múltiples, historias interrumpidas e inconclusas, papeles deteriorados e ilegibles, legajos perdidos, personajes contaminados por la pasión de fabular y trastocar el texto en el que se hallan incrustados. No tan solo fabulan, sino que, de paso, como señalé, estos personajes de imaginación febril intensifican la orquestación de la parodia dirigida a sus respectivos protagonistas, ambos enloquecidos por quiméricas aventuras. La *Historia de Mayta* resulta un texto baciyélmico cuando introduce el elemento lúdico y la ambigüedad como rasgos centrales de la estructura narrativa. La factura misma del relato no hace otra cosa sino constituirse en una narratología delirante que provoca en sus lectores la urgencia de afirmar, junto a Quedo, su conocida réplica ante la lectura del *Quijote*: «Lo leo con temor». En 1914 escribía Ortega y Gasset: «Lejos, sola en la abierta llanada manchega, la larga figura de don Quijote se encorva como un signo de interrogación». Creo entrever que la afirmación podría hacerse, *mutatis mutandis*, del propio Mayta, cuya historia —ya la real, ya la creada por la ficción, es en sí misma, un enigma. Y metafóricamente, el propio narrador formula lo ilusorio de su caso: «Mayta: su cara aparece y desaparece, *es un fuego fatuo*» (100). Peroraba el canónico de Toledo en el *Quijote* sobre la variedad de los lazos y formas desde las cuales un autor puede tejer su novela; nombraba esta libertad «escritura desatada» (I.47:567). Lo que me lleva inevitablemente a los narradores de *Historia de Mayta*, cuya «desatadura», ligada al tema de la ficción, se erige como la mejor aliada para que Vargas Llosa pergeñe —

con herramientas textuales cervantinas— aquella quijotesca revolución que, al final, resultó «imposible». Tan imposible como los sueños del hidalgo manchego.

II. *Lituma en los Andes*

1. *Cumbres borrascosas en Lituma en los Andes*

Si en *Historia de Mayta* la montaña se dejaba sentir a través de lo que he llamado una «metonimia tronante», en *Lituma en los Andes* el espacio andino se apodera del texto de manera directa a partir de las constantes llamadas de atención al «enrevesado» clima — así lo describe el cabo Lituma, coprotagonista de la historia— cuyos azarosos vaivenes mantienen en alerta a los habitantes de la región. Desde el quinto párrafo del relato se instaura el régimen atmosférico, dejando sentir el dinamismo interno de su profundidad telúrica:

Había comenzado a llover...No eran todavía las tres de la tarde pero la tormenta había oscurecido el cielo y parecía de noche. *Se oían truenos a lo lejos, retumbando en las montañas con unos ronquidos entrecortados que subían desde [las] entrañas de la tierra* (12).

La inestabilidad del tiempo y la posibilidad de tormenta en la sierra pudiera no representar un impacto mayor; sin embargo, su particularidad estriba en sus implicaciones: no se trata de los constantes aguaceros, fuertes lluvias, truenos, temblores de tierra y relámpagos que se nos anuncian con considerable frecuencia desde las primeras páginas de la novela, sino que implica lo más temido en estos parajes: la posibilidad de que se desate el implacable huayco. La palabra proviene de la voz quechua *wayq'u*, adoptada al espa-

ñol como el término peruano para «alud». El Diccionario de la Real Academia Española lo define como la masa enorme de lodo y peñas que las lluvias torrenciales desprenden de las alturas de los Andes y que al caer en los ríos, ocasionan su desbordamiento. Señala el narrador que Lituma «intentó imaginarse⁷⁶ esos desprendimientos de nieve, rocas y barro, que, desde lo alto de la cordillera, bajaban como una tromba de muerte, arrasándolo todo, creciendo con las laderas que arrancaban, cargándose de piedras, sepultando sembríos, animales, aldeas, hogares, familias» (45).

Es de primordial importancia destacar lo que ya se advierte: estos alarmantes desprendimientos tienen la capacidad de sepultar poblaciones enteras. Se trata de serranías que devienen «cumbres borrascosas»⁷⁷, generadoras de premoniciones y constantes temores que no existen en la costa, pues son las montañas de la cordillera —o tal vez mejor, desde un sentido mítico, sus dioses tutelares, nombrados *apus* y *wamanis* en quechua, protectores a la vez que castigadores— quienes desencadenan el huayco. No hay duda de que el espacio serrano en esta novela se constituye en uno de mayor intensidad e impacto que en *Historia de Mayta*. Resulta difícil afirmar que el Ande es mero telón de fondo; su protagonismo era de esperar, ya se nos anunciaba desde su mismo título.

Sería pertinente traer a colación aquí que en los relatos orales preincaicos, registrados en *Dioses y hombres de Huarochirí*, corpus mítico quechua transcrito por el sacerdote cuzqueño (y a la vez extirpador de la idolatría) Francisco de Ávila a fines del siglo XVI, se traza por escrito un antecede-

76 Esta inclinación del personaje Lituma a imaginar de manera cinematográfica, la ha estudiado Hedi Habra (2012).

77 Tomo la frase prestada del título en español de la novela *Wuthering Heights*, de Emily Brontë.

dente —en territorio andino— de este corrimiento de tierra. Señala José María Arguedas —traductor de estos mitos en 1966— en su introducción al texto, que se trata de un documento excepcional y sin equivalente tanto por su contenido como por la forma; el único texto quechua conocido de los siglos XVI y XVII, y el único que ofrece un cuadro completo y coherente de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo. Para el autor de *Los ríos profundos*, se trata de una especie de *Popol Vuh* de la antigüedad peruana; una pequeña biblia regional que ilumina el campo de la historia prehispánica de los pueblos que luego formaron el inmenso imperio colonial organizado en el virreinato del Perú (Arguedas, *Dioses y hombres* 9).

El capítulo sexto de *Dioses y hombres de Huarochirí* registra la actividad telúrica del huayco, pero más significativo aún, sus páginas inscriben su profundo sentido mítico: Pariacaca⁷⁸ —un *huaca*, o deidad pre-incaica (el término ostenta muchos otros significados; asunto, por cierto, abordado con amplitud por el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*)⁷⁹— se presenta a los habitantes del pueblo de Huayquihusa como si fuera un hombre muy pobre, durante una gran fiesta que estos celebraban; era día de bebida grande. Se sentó en un extremo del sitio que ocu-

78 Antiguo dios preincaico del agua, la lluvia y tormentas, también dios de la creación. Fue venerado en los Andes Centrales (*Encyclopedia Mythica*, Micha F. Lindemans).

[<http://www.pantheon.org/articles/p/pariacaca.html>]

79 Advierte el Inca Garcilaso que el término huaca tiene diversas significaciones: toda cosa sagrada; la gran cordillera de Sierra Nevada, así como los cerros muy altos; ídolo, como Júpiter o Marte; las cosas que se ofrecen al sol, como figuras de hombres, aves y animales hechas de oro o de plata o de palo o cualquier otra ofrenda que tuviesen por sagrada; templo grande o chico; los sepulcros; cosas hermosas o monstruosas que se salen de su naturaleza, entre tantas otras (*Comentarios reales* 92-98).

paba la concurrencia y en todo el día nadie le convidó a nada. Una mujer común se dio cuenta de su aislamiento y le llevó chicha (la cerveza ritual andina, hecha de maíz fermentado). Entonces, Pariacaca le advierte: «de hoy a cinco días más no sabes lo que ocurrirá en este pueblo. Por eso, aquel día, tú no debes estar aquí; no sea que confundiéndonos a ti y a tus hijos con los otros, les pueda *matar* yo mismo. *Estos hombres me han causado ira*» (44-45, mi énfasis). Y continúa la narración:

Al mismo tiempo, el tal llamado Pariacaca subió hasta una montaña que está en la parte alta de Huarochirí. ... En esa montaña, Pariacaca empezó a crecer, y haciendo caer huevos de nieve (granizo) roja y amarilla, *arrastró a los hombres del pueblo y a todas las casas hasta el mar, sin perdonar a uno solo de los otros pueblos*. Fue entonces que las aguas, corriendo en avalanchas, formaron las quebradas que existen en las alturas de Huarochirí... *desapareció todo...* (44, mi énfasis)

Desde que el mundo es mundo, estas avalanchas —ya de tierra, ya de nieve— que causan escenas caóticas desde lo alto de las cordilleras resultan habituales; no son particulares del Ande y han quedado registradas en la literatura universal. Tal y como señala Simon Shama, las montañas son fuerzas activas de la naturaleza que detonaron los más famosos desastres de la antigüedad (*Landscape and Memory*, 1995). Baste recordar la audaz proeza de Aníbal —tal y como lo describe Silio Itálico en el poema más extenso que sobrevive de la épica latina— desplazando a su ejército por los Pirineos y los Alpes, haciéndose acompañar por elefantes de guerra, con el objetivo de conquistar el norte de Italia: «La nieve derretida abrió una sima que *engulló a los soldados* y, precipitándose desde las cumbres,

sepultó a los escuadrones bajo una avalancha» (*La guerra púnica*, C.88-92 DC: versos 520—522: 226, mi énfasis). O el «espanto mortal y glacial» del «huracán de nieve» que estalla repentinamente en un «torbellino caótico» (328) en los Alpes alemanes que estremeció a Hans Castorp en *La montaña mágica*. O la naturaleza amenazante —«cárcel de nieve»— en medio del «océano de montañas», ante las cuales el personaje principal del cuento «El albergue» (1886), de Guy de Maupassant, sentía «la muerte invernal» de aquellos montes de los altos Alpes suizos al pie de los glaciares. Por su parte, en la región boliviana de los Andes, Alcides Arguedas construye en su *Raza de bronce* (1919) una vistosísima imagen —la veremos más adelante en su totalidad— cuando «repentinamente, en medio del silencio infinito de la montaña, surgió un largo fragor de trueno, largo, sordo e inacabable, parecía surgir del seno mismo del nevado... —¡Es una avalancha!» (130).

Pero retornemos al huayco del manuscrito quechua en *Dioses y hombres de Huarochirí*, detonado por la «ira» y el enojo de Pariacaca. Se trata de la misma «ira» de los *apus* de las montañas —sus dioses tutelares— que con sesgo mítico, dicen presente en *Lituma en los Andes*, como en su momento veremos. En ambos casos, el huayco es concebido como castigo de los dioses andinos. Por el momento, debemos tener presente un elemento de gran peso en esta novela: la construcción de una carretera en la sierra que sustituiría la «trocha de las acémilas» (269), es decir, la vereda o atajo por donde transitaban las mulas y los asnos desde Naccos —antiguo pueblo minero— con rumbo a Huancayo. Por cierto, esta carretera, como ya señalamos en un capítulo anterior, subraya la polémica oculta que Mercedes López-Baralt ha visto a Vargas Llosa mantener con Arguedas a lo largo de la novela, ya que la construcción de

una carretera había sido un triunfo andino en *Yawar fiesta* (1941): diez mil comuneros abrieron 300 kilómetros de la carretera Puquio-Nazca en 28 días, cantando de noche las canciones de sus múltiples ayllus, tonadas de fiesta al son de la flauta.

«*Heridas del alma*» en la montaña serrana

Pero volvamos a la carretera en construcción de nuestra novela. Recordemos que a la sierra ha sido desplazado el cabo Lituma para investigar las misteriosas desapariciones de tres de sus habitantes, un albino, un ex-alcalde y un inocente y vulnerable mudito. No olvidamos —y hago un paréntesis para repararlo— que al personaje Lituma lo conoce el lector como el sargento costeño piurano que hace su debut literario en el cuento «Un visitante», relato corto publicado en la segunda edición de 1963 de la colección de cuentos *Los jefes*, y que reaparece con mucha más notoriedad —aunque el orden cronológico de la vida personal de Lituma no coincida con el de las publicaciones de las obras— en la segunda novela de Vargas Llosa, *La casa verde*. Luego en *La Chunga*, brevemente en *Historia de Mayta*, y en ¿*Quién mató a Palomino Mulero?* Efraín Kristal lo ha bautizado como «Vargas Llosa's everyman» (1999). De otra parte, vale la pena resaltar que el personaje ha estado en la costa, en la selva y en la sierra, como si estuviese «dándole la vuelta al Perú»; así lo señala el mismo Lituma en su más reciente intervención literaria, *El héroe discreto* (118), donde aparece de vuelta a su Piura natal. Hedi Habra ha visto con acierto que la imagen transeúnte de Lituma se convirtió en un motivo unificador que recorre la cartografía peruana —la selva, la costa y los Andes— conectando los universos

ficcionales de la obra vargallosiana (152)⁸⁰. Pero es en *Lituma en los Andes* donde alcanza su rol protagónico; ahora se encuentra en una pequeña comunidad quechuahablante —Naccos⁸¹— donde, cerca de una mina abandonada, se construye una carretera.

En la novela que nos ocupa, durante la construcción de esta carretera la montaña resulta lesionada por «un acto de violencia geográfica» —para utilizar la definición que ofrece Edward Said sobre el imperialismo— por medio del cual, virtualmente, «cualquier espacio del globo es explorado, cartografiado y finalmente sometido a control. Para el nativo, la historia de la servidumbre colonial comienza con la pérdida del lugar a favor del extraño» (*Cultura e imperialismo* 349). En *Lituma en los Andes*, cercenar la montaña —dinamitarla desde su misma entraña— es un intento de «colonizarla»; esta es sitiada tanto por los obreros que realizan los trabajos, como también por los senderistas que han tomado el espacio de la sierra central como fulcro desde donde llevar a cabo sus acciones revolucionarias. Por otro lado, la construcción de una carretera horada una gran cicatriz en la piel del cuerpo geográfico de la montaña, que como advertí en un capítulo previo, siguiendo el concepto de las «inscripciones de la ley sobre el cuerpo» que esboza De Certeau, representa, en *Lituma en los Andes*, otra

80 Para un estudio detallado sobre el personaje de Lituma, véanse los trabajos de Xiomara Navarro y Hedi Habra.

81 Naxos, que origina el nombre de «Naccos», es una isla griega relacionada con Ariadna —hija del rey Minos— y con Dionisio, el dios del vino, al que se hace referencia en la novela. Por otro lado, señala James Wilson que Vargas Llosa inventa el nombre que se deriva del quechua *nakaq*, que quiere decir «cortador de garganta» (*throat cutter*) (Wilson 40). Cualquiera que haya sido su origen, ambos resultan pertinentes a la simbología del relato.

manera de subyugar y someter la sierra. O esclavizarla, en el sentido de las marcas que exhibían a flor de piel nuestros antiguos esclavos como sello de mercancía, y con la cual se identificaba a sus dueños. Sin embargo, aquí el cuerpo metafórico de la montaña —indómita y rebelde— es quiva la inserción en el concepto foucaultiano de «cuerpo dócil», es decir, «el cuerpo que se [deja] manipula[r], al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde... que se vuelve hábil...» (*Vigilar y castigar* 158). Veamos.

Las pautadas dosis, alusivas al camino o ruta por abrir, que imprime el texto antes y después del huayco, hace inevitable situar la mirada en esta carretera detenida, a medio hacer, que algunos críticos han visto como metáfora del atraso del mundo andino y su resistencia a la modernidad. Luis Millones alude a la imagen negativa de los Andes que evoca la novela mediante los seres embrutecidos por el alcohol, los ritos sangrientos que desacralizan la montaña y de este «camino sin concluir». De ahí el título de su reseña sobre *Lituma en los Andes*: «Un puente inconcluso». Que implícitamente, también se refiere a la falta de comprensión del autor del «pasado no europeo y el presente indígena mestizo» (Millones 70), asunto ya discutido con amplitud por la crítica. Pero me interesa resaltar la insistencia del narrador en la paralización del proyecto, que pudiera hacer ostensible otros relieves. Desde temprano en la novela se reitera —más allá de los obstáculos de las lluvias y las huelgas— el lento progreso de la obra. Lituma y Tomasito «estaban sobre un promontorio, a medio camino entre el puesto y el campamento desparramado a lo largo de esa quebrada *por la que pasaría la carretera, si alguna vez la terminaban*» (37, mi énfasis). Más adelante, el narrador cuenta que uno de los desaparecidos —Casimiro Huarca— «había picado piedras, tirado lampa y sudado a la par

con estos en la *carretera a medio hacer*; ahora, estaba muerto o secuestrado (67, mi énfasis); en otra instancia afirma que «el ambiente es tenso, como si fuera a pasar algo. Puede ser el rumor ese de que *van a parar la carretera, de que se quedarán todos sin trabajo*» (146, mi énfasis). Incluso después de paralizada la carretera por la caída del huayco, son muchas las instancias en que se continúa registrando su destino interrumpido. Mercedes, ya en Naccos, casi al final de la obra, pregunta: «¿Ese es el pueblito, allá abajo? ¿*Por ahí pasará la carretera?* —*Por ahí iba a pasar*— dijo Lituma»— (287-288, mi énfasis). Pero la instancia más elocuente —anterior al episodio de la avalancha— es la siguiente reflexión de Lituma:

¿Avanzaba esa carretera? A Lituma le hacía el efecto de que, más bien, retrocedía. En los meses que llevaba aquí había habido tres paralizaciones y, en todas, el proceso se repitió como un disco rayado. ... Las paralizaciones terminaban *misteriosamente, sin que se definiera la suerte de la carretera.* ... *La obra se reanudaba en cámara lenta.* Pero a Lituma le parecía que, en lugar de retomarla donde había quedado, *los peones desandaban lo recorrido.* O porque había habido derrumbes en los cerros que dinamitaban, o porque con las lluvias los aniegos habían destruido la huella y deshecho el afirmado, *o por lo que fuera, el cabo tenía la impresión* de que seguían excavando, dinamitando, aplanando o echando capas de gravilla y de alquitrán *en el mismo sector que trabajaban cuando él llegó a Naccos.* (95, mis énfasis).

Estas consideraciones de Lituma se encuentran medularmente articuladas desde un discurso contaminado con cierto grado de elementos sobrenaturales; es decir, a pesar de que la explicación racional se hace evidente —las fuertes lluvias y

las huelgas son razones suficientes para paralizar las obras— se detiene también a considerar otras: insiste en que la carretera en vez de avanzar, *misteriosamente*, retrocedía. Como si confirmara de manera oblicua lo que la «bruja» Adriana alegaba: «*estaba escrito que la carretera nunca se abriría*» (270, mis énfasis). ¿Resiste la montaña indómita la subyugación de su cuerpo? Por la manera de enunciar los hechos, parecería que más allá de los atrasos debido a huelgas y lluvias, Litu-ma percibe algo que resiste el análisis racional; una «fuerza mágica» —aquella que los cerros le otorgaban a Naccos, según Adriana (270)— va colándose en el discurso del protagonista.

Pero volviendo a los efectos de la construcción de la carretera en la montaña, vale hacer hincapié en que se trata de algo más profundo que el mero costurón geográfico. En términos míticos, la carretera se constituye —tomando prestado el título de uno de los medios pliegos de Santa Rosa de Lima— en una suerte de *herida del alma*⁸² que surca la esencia de la monumentalidad andina. Con la diferencia, claro está, de que la «herida» de la mística sublimiza su estado de

82 Sobre las «heridas del alma» de Santa Rosa de Lima, ver el libro de Emilio Báez, 2012. De otra parte, no puedo dejar de referir que con una herida parecida a la andina se pretendía hendir el cuerpo geográfico de nuestra cordillera central puertorriqueña, a partir del absurdo proyecto del gasoducto (2011-2012) que ambicionaba abrir túneles y lacerar montañas en nuestro reducido espacio isleño; un pueblo indignado se alzó en protestas logrando paralizar las obras. Al escribir estas líneas, también me aventuro a insinuar: ¿maniobras soterradas de nuestros *apus* criollos? Por otro lado, debo consignar aquí la lucha y el descarte de la explotación minera en la región central montañosa del país, fruto de una larga ofensiva desde los años '60, y que luego en los '80 es liderada por el ambientalista adjunteño Alexis Massol desde su sede Casa Pueblo, cuyos logros le llevan a ganar el Premio Internacional Ambiental Goldman 2002, equivalente al «Nobel» del Ambiente.

gracia; en el caso de la montaña, su laceración anímica trastorna y perturba de modo adverso su estado natural. Porque los habitantes de la sierra visualizan la montaña como espacio sagrado y asiento de dioses, metáfora unificadora de una geografía sagrada, cuya supremacía la faculta para proteger, pero también para castigar⁸³. La constante presencia de *apus* (dioses tutelares de la montaña), *mukis* (diablos), y pishtacos (caníbales que se nutren de grasa humana) la rodean de una aureola mítica. La investigación policial en el relato que intenta esclarecer las desapariciones de tres de los habitantes de Naccos, parecería funcionar como subterfugio para penetrar en la cosmovisión andina.

Y es que todo derrumbe o caos atmosférico que se detona en la cordillera es visto por los habitantes de la sierra como castigo de *apus* y *mukis* provocados por su «ira» — paralela a la de Pariacaca en *Dioses y hombres de Huarochirí*— ante el estrago ecológico. Ello nos remite a los mitos y leyendas de la Edad Media que achacaban los disturbios atmosféricos a los diablos o seres maléficos que habitaban el *Mons Pilatus* —aquel con vista a Lucerna— que Conrad Gesner en el siglo XVI desmitificó, al atreverse a escalar el monte, prohibido hasta entonces por las autoridades (citado en Shama 430-431). En *Lituma en los Andes*, el daño que perpetran los obreros a la montaña se percibe como sacrilegio. Y en consonancia con los rituales míticos indígenas —que se hermanan a tantos otros de culturas antiguas— el hombre andino siente la necesidad de aplacar a los dioses

83 Ver Joseph Bastien : *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu* (1989). Vale añadir que la versión centroamericana del *apu* andino la registra el corpus mítico del *Popol Vuh*, al hablar de «los genios de las montañas», espíritus guardianes que las protegían (2003:25).

y ofrecer sacrificios —que la novela consigna como humanos— con el propósito de evitar su ira y alejar la precipitación del inclemente y brutal huayco. Volveremos a este espinoso tema en breve.

«*Al dios del lugar*»: la montaña habitada por «un chuchonal de Apus»

Decía el escritor norteamericano Paul Theroux que cuando uno introduce un río en un libro, invariablemente introduce un elemento místico. Traslado el mismo sentido a la montaña: siempre han estado ahí; son densas, trágicas, sagradas. Su pulso literario como metáfora, como telón de fondo, como presencia ineludible aflora tanto en la antigüedad como en la modernidad, tanto en Oriente como en Occidente. Porque el desconcierto del ser humano ante su monumental grandeza es inevitable; sentimiento que atinadamente perfila el narrador de la novela del boliviano Alcides Arguedas, *Raza de bronce* (1919), al señalar que la altura de la cordillera soberbiamente erguida en el espacio, «aterrorizaba y llenaba de angustia el ánimo de los pobres llaneros. *Sentíanse vilmente empequeñecidos*, impotentes, débiles. *Sentían miedo de ser hombres*» (121, mi énfasis).

No hay duda de que la insuficiencia del hombre ante lo gigantesco e indómito abona a la percepción sobrenatural de la montaña. Al recordar el conocido salmo bíblico que la vincula con un espacio sagrado, «Alzaré mis ojos a los montes; ¿De dónde vendrá mi socorro?» (Salmo 121.1), Chris Fitter, en su extenso estudio teórico sobre el paisaje (*Poetry, Space, Landscape*, 1995), ve que el simbolismo de la montaña en el salmo está mediado por sus cualidades tangibles: permanencia, inviolabilidad sobrehumana, y por asociación, su fortaleza (5, mi traducción). De otra parte,

resulta legendaria su relación de proximidad con el mundo espiritual o divino, debido a que se considera ser el punto de encuentro entre el cielo y la tierra. Y tal como lo explica Mircea Eliade, en numerosas tradiciones la Montaña Sagrada hace las veces del centro del mundo; la montaña cósmica no solo es el punto más alto, es también el «ombbligo de la tierra», es decir, el punto donde comenzó la creación (Eliade 22). En muchas ocasiones, su vinculación con el Paraíso —en lo alto de la montaña Dante coloca el suyo— nos sugiere su carácter primordial, pues en cualquier tradición se la considera como el comienzo u origen mítico de la humanidad, cuando todos los hombres participaban del conocimiento y la verdad. En la historia de las religiones —señala Eliade— toda mitología, desde el Olimpo griego, tiene su montaña sagrada (19). Son montañas en las que Dios o el Ser Supremo se ha revelado a los hombres (el Monte Meru en la India, el Kuen Lun en China, el Fuji Yama en Japón, el Potala tibetano, el monte Tabor en Palestina, la montaña Qaf del Islam, la colina de Occidente de Tebas en Egipto, el Sinaí en Asia). Estos espacios se convierten en los símbolos del poder divino y son concebidos en términos culturales y representados en la literatura y las artes plásticas, como «asiento de dioses».

En *Lituma en los Andes*, señalaba Adriana: «estas montañas están llenas de entierros antiquísimos. Sin esas presencias, no habitarían en esta comarca de los Andes tantos espíritus. Relacionarnos con ellos nos costó mucho trabajo» (270, mi énfasis). Porque las montañas de la novela son montes habitados «que estos serruchos creían pobladas de toros, serpientes, cóndores y espíritus. —¿De veras los indios creen eso? [preguntaba Lituma a su ayudante Tomás]— Claro, mi cabo, si hasta les rezan y les ponen ofrendas ¿No ha visto los platitos de comida que les dejan en las abras de

la Cordillera?» (13, mi énfasis). Lituma se refiere al ritual de «la mesa» o «el pago», en el que se ofrece comida y bebida a los *apus*.

Se trata de ofrendas «al dios del lugar», para decirlo con el título de un poemario de José Ángel Valente. Pero para Lituma —quien como sabemos, investiga la suerte de tres desaparecidos— «una cosa no estaba clara. Si se trataba de una ofrenda a los *apus*, ¿no bastaba uno? ¿Para qué tres? Quién sabe, Tomasito. Tal vez había que aplacar a un *chuchonal de apus*. Una carretera tiene que cruzar *muchos montes*, ¿no? (204, mi énfasis)⁸⁴. De modo que los habitantes de Naccos temen y deben complacer a los espíritus que habitan las montañas andinas de su entorno. Y parecen insertarse —como ya advirtiéramos, y a diferencia de la montaña— en el concepto foucaultiano de «cuerpos dóciles», al aceptar llevar a cabo sacrificios humanos para aplacar la furia de las deidades tutelares. Como si un «temor panóptico», para emplear el adjetivo con el que Foucault elabora su concepción de cárcel, invadiera su psique. Por ello, al sentirse observados y «vigilados», y por temor a ser «castigados», no osan desobedecer las recomendaciones que les dan los «invencioneros» Adriana y Dionisio: «*para aplacar a los dioses se necesita sangre humana*» (204, mi énfasis). La frase resume y explica lo que el epígrafe de la novela nos anunciaba: «Cain's City built with Human Blood; not Blood of Bulls and Goats»; los versos de William Blake van ligados a la implacable violencia que colma el texto.

84 Por cierto, Tomas Escajadillo, en su estudio sobre la novela indigenista, ve estas presencias como «realismo mágico» propio del mundo telúrico de los *apus* andinos (1994: 54-60).

Montes mentirosos: «el ruido y la furia»⁸⁵ de una apacible cordillera

Una imagen relacionada al paisaje serrano que he visto repetirse a través de la obra vargallosiana es aquella donde se articula una sierra engañosa, es decir, que a pesar de la aparente «apacibilidad» de su fachada, no es de fiar, pues resulta hostil y peligrosa. En *Historia de Mayta*, el personaje-narrador-escritor, que como ya sabemos, sube a la sierra persiguiendo la peripecia de Mayta, pernocta en un albergue localizado en la Laguna de Paca, cercano al pueblito de Jauja, en el área del Valle del Mantaro; espacio al que, por cierto, José María Arguedas le dedicaría sus estudios etnológicos⁸⁶. El cuerpo de agua está rodeado de unos reposados cerros áureos y la tranquilidad que emana de este espacio lo impresionó. Yo, que he estado allí, puedo dar fe de ello; de todo mi recorrido por la sierra peruana, es el paisaje —aunque ciertamente, hay otros mucho más espectaculares— que con más intensidad quedó grabado en mi memoria. Su descripción se registra en el texto: «aguas tersas, el cielo pintado, la delicada línea de los cerros que circundan las aguas» (130). Pero la duda no tarda en asomar: «es el viento que hace chapalear contra la terraza del Albergue las aguas de la Laguna de Paca. Esa suave música y el hermoso cielo estrellado de la noche jaujina sugieren un país apacible, de gentes reconciliadas y dichosas. *Mienten, igual que una ficción*» (307, mi énfasis).

85 Tomo la frase de la traducción al español de *The Sound and the Fury*, de William Faulkner.

86 Arguedas obtiene el grado de Bachiller en etnología en la Universidad de San Marcos, con la tesis *La evolución de las comunidades indígenas*, publicada el mismo año con el subtítulo *El valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo*, 1957. También de su autoría es el libro: *Cuentos mágicos realistas y canciones de fiestas tradicionales. Folklore del Valle del Mantaro provincias de Jauja y Concepción* (1953).

Vargas Llosa ha construido aquí un paisaje engañoso, anticipando su conocido aserto sobre la ficción en *La verdad de las mentiras* (2002), colección de ensayos sobre Thomas Mann, Albert Camus, James Joyce, Alejo Carpentier y Günter Grass, entre otros, donde nuestro autor analiza —como lo observa José Carlos Mainer— «treinta y tantas formas de mentir» (Mainer 333), refiriéndose, por supuesto, a la misma cantidad de ficciones sobre las cuales escribe.

Por otro lado, las viñetas de Vargas Llosa que complementan el proyecto fotográfico de Pablo Corral Vega, titulado *Andes* (2001), y que es preciso integrar al ciclo serrano vargallosiano, recogen visiones paralelas de la cordillera andina. Vargas Llosa no se detiene simplemente a trazar en palabras las imágenes serranas que recoge el lente de Corral Vega, sino que hace énfasis en que sobre algunas de ellas «inventará», al igual que en sus novelas, las ficciones que estas les inspiren. Hay viñetas que le provocan descripciones muy subjetivas: ante la hermosa imagen de una de las fotos, Vargas Llosa reflexiona sobre lo indómito de «estas montañas que de tiempo en tiempo desatan su furia en la forma de terremotos y avalanchas, esos huaycos que sepultan pueblos enteros y a su paso siembran terror y muerte» (2001:87, mi énfasis y mi traducción). Es esa la razón, añade, por la que «un paisaje tan idílico como este —y cito aquí sin traducción— *cannot be trusted*» (87, mi énfasis). Otra forma de sostener que no dice la verdad. Porque «en el fondo, se levantan las montañas de nieves eternas, implacables y contenciosas» (87, mi traducción), que como ya se ha visto, son provocadoras de los más temibles desastres naturales; una capacidad de destrucción que su belleza opaca y esconde.

En *Lituma en los Andes*, cuando los síntomas de la posibilidad de que se desate el huayco se comienzan a percibir, Lituma «se dio cuenta de que, además de los truenos remo-

tos, hacía rato oía también un ronquido profundo, un continuo estremecimiento de la tierra. ¿Qué carajo era eso? Otra tormenta que se le venía encima, por la espalda. Hasta *los elementos eran traidores* en estos Andes de porquería» (205, mi énfasis). Una vez más, se alude a una naturaleza falseadora y desleal. Otras instancias también lo sugieren, por ejemplo, cuando Mercedes sube al Ande en busca de Tomasito y ya se encuentra a la altura de la caseta de los guardias, donde conversa con Lituma: «sus ojos observaban las calaminas de los barracones, las piedras y la ladera alborotada por manchones de hierba» y dice Mercedes: «—*Se ve bonito desde aquí.*» —«*De lejos es mejor que de cerca —la desanimó el cabo—*» (288, mi énfasis). La advertencia de Lituma flirtea con la misma percepción engañosa de la sierra al dejar entrever que es preciso «mantener distancia», muy a pesar de lo «bonito» que se vea. Si tuviese que elegir una imagen para precisar metafóricamente el paisaje serrano que esboza Vargas Llosa en estas novelas, la mentira de las montañas es el perfil que hasta aquí, con más fuerza aflora; su cariz de ser contrarias —violentas— a lo que a simple vista se ve. Por cierto, que esta personificación de la montaña como traicionera y engañosa nos revela a un Vargas Llosa inmerso en el mismo pensamiento mítico que delata en la narración.

Todos los caminos conducen a la violencia: hacia una «delincuencia mítica»

En fin, dejando a un lado por un momento la falta de sinceridad de estos montes, la frecuencia del mensaje de la sierra como territorio difícil e inhóspito se percibe desde un cuento temprano de nuestro autor, «El hermano menor» (parte de la colección de cuentos *Los jefes*, de 1959), que también debemos integrar al ciclo serrano vargallosiano, y cuyo ámbito

es la sierra: pasajes como un «paisaje *hostil*» (54) por el cual habían cabalgado toda la mañana; «el *desamparo* de esta solitaria región sin árboles» (49), y la «*incierto* huella del sendero» (49, mis énfasis), delatan una sierra que a todas luces no resulta una compañía fiable. El hermano menor —protagonista del relato— luego de dos años regresa a la sierra donde viven sus hermanos, rodeados de una naturaleza que «tenía algo de brutal». Su incomodidad con el carácter de la naturaleza serrana y luego de presenciar un abominable maltrato a los indios, decide regresar: «Mañana me largo a Lima... No volveré a la hacienda. Estoy harto de la sierra. Viviré siempre en la ciudad. No quiero saber nada con el campo» (55).

Cronológicamente más temprana aún es su primera obra teatral *La huida del Inca*, que todavía permanece inédita y cuya puesta en escena se llevó a cabo en el Teatro Variedades de Piura en 1952, cuando el autor tenía apenas dieciséis años (la escribió un año antes). Esta obra estrenada en Piura (allí también ejerció Vargas Llosa como jovencísimo columnista del diario *La Industria*), marca para José Miguel Oviedo —antiguo compañero de carpeta en el Colegio La Salle en Lima— la «protohistoria» literaria de nuestro autor (*Mario Vargas Llosa* 25). Yo, a su vez, debo registrar este dramita como obra inaugural del ciclo serrano que nos ocupa, al tratarse de su primera manifestación literaria. Cabe advertir que en este caso no se desarrolla en el Ande central —espacio escogido por Vargas Llosa para sus dos novelas serranas— sino en la serranía cuzqueña, centro y capital del Incario. La acción de la pieza teatral se desarrolla en época del imperio Inca, pero en su primera página —que constituye su prólogo⁸⁷— se lee

87 La obra —de tema inca— no ha sido publicada por deseo del propio autor. Pero esta, su primera página, apareció en la red hace unos años, tomada de una exhibición en homenaje a Vargas Llosa. La obra se divide en un prólogo, tres actos y un epílogo. Fue escrita un año antes en Lima para

la queja de un joven —en época actual— quien ha venido a visitar el Cuzco, y anda perdido por sus serranías: «¡Decididamente estoy perdido! No sé cómo voy a hacer para regresar al Cuzco. Este camino se termina aquí (lamentándose).» Y le sigue una nota de frustración y fastidio más enérgica aún: «¡Quién diablos me mandaría salir a recorrer los campos!» Una queja que, por cierto, empalma con la decepción del «hermano menor» del cuento antes aludido, y que anticipa la incómoda perplejidad de Lituma ante la sierra. Volviendo al prólogo de la obrita teatral, el joven deja saber que ha intentado preguntar a los indios que se encuentra por el camino para pedir dirección, pero la comunicación ha sido infructuosa porque solo hablaban quechua, lengua desconocida por él. Al final del día, tiene la suerte de encontrarse —en esta primera página del prólogo— con un viejo indio que casualmente hablaba castellano, y quien le invita a sentarse junto a él. Por lo que puede inferirse de entrevistas del mismo autor —quien muy poco devela sobre la obrita— y de comentarios de algunos actores que participaron en su estreno, se sabe que el indio comienza a contarle una famosa leyenda incaica —de intrigas y de amor— que será lo que se representará en los tres actos que le siguen. Lo que me interesa subrayar es la frustración del joven de la época actual en el prólogo, ante una geografía difícil de recorrer por desconocida y ajena, y que se hace aún más distante debido a la imposible comunicación con su poblador indígena.

Estas primeras líneas de *La huida del Inca* —también las citadas del cuento «El hermano menor»— pueden inser-

ser sometida a un concurso que convocó el Ministerio de Educación para obras teatrales juveniles y ganó un segundo lugar. Ha señalado el autor que en su billetera guarda, a modo de amuleto y ya desgastado por los años, uno de los boletos de entrada a aquella primera —hasta ahora también la última— representación teatral en el teatro de Piura.

tarse en la visión de «otredad» que esboza Edward Said, al diagnosticar la trayectoria de dominación cultural de Europa, que trataba a las gentes no-occidentales como el «otro» (*Orientalismo*, 1978). Noción que también elabora Tzvetan Todorov en su estudio sobre la conquista de América —el descubrimiento del «otro»— y que describe la percepción de los indígenas desde los ojos de los españoles. En nuestro caso, notamos de entrada que no solo el indio —sino también la sierra— se proyecta como otredad en *La huida del Inca*. Al joven que visita el área cuzqueña, estos montes le resultan incómodos y extraños; los indios, distantes y ajenos. Tal y como le explicaba al anciano, llegó al Cuzco a conocer la maravilla del Imperio Incaico que había leído en libros, pero solo consigue perderse y pasar malos ratos en su recorrido por estos espacios. De nuevo nos encontramos con la *doble barbarie* (indio y sierra) de la que hablé en el capítulo anterior. Así podemos nombrar a la «doble otredad» que vincula los escritos serranos de Vargas Llosa, a partir de esta obrita adolescente. Desde este prólogo queda establecido que se trata de un mundo «exótico» y de un terreno ajeno al autor. Es frecuente leer en la crítica de hoy la propuesta de la «visión foránea» de nuestro autor ante el tema indígena y serrano; me refiero a José Antonio Mazzoti, Manuel Larrú, Luis Millones, Antonio Cornejo Polar, por mencionar solo unos pocos. Llama la atención encontrarla en su primerísima obra, muy a pesar de estar tan cercano en tiempo y espacio a su experiencia de la sierra en su niñez, en el pueblo de Cochabamba, Bolivia⁸⁸: «aquel paisaje es el primero grabado en mi memoria», aclara Vargas Llosa en una de sus viñetas en *Andes*, para establecer que este espacio no le es ajeno pues

88 Sobre esos primeros años en la ciudad boliviana, véase «Mi infancia en Cochabamba» (2000).

vivió allí sus primeros diez años de vida. Luego se muda con su familia a la ciudad costeña de Piura, donde se molestaba muchísimo porque sus compañeros del Colegio Salesiano se burlaban de su «acento serrano» (*El pez* 28).

De otra parte, su serranía quiere confirmarla el mismo escritor, por su lugar de nacimiento, Arequipa, ciudad cuyo punto focal lo constituyen tres majestuosos volcanes; al visitarla pude apreciar sus tradicionales edificaciones de sillar, un tipo de roca volcánica de color blanco, por la cual a Arequipa se la conoce como La Ciudad Blanca. Se trata de una ciudad serrana enclavada en una meseta de aproximadamente 7,000 pies de altura sobre el nivel del mar. Pero a pesar de que su capital está enclavada en la altura, el departamento al que pertenece forma parte del litoral del Pacífico. Vargas Llosa explicaba en una entrevista que Arequipa es una ciudad de la que se dice que los que nacieron de la Plaza de Armas hacia el sur, son costeños, y los que nacieron de la Plaza de Armas hacia el norte, serranos. «Yo nací de la Plaza de Armas para arriba, así que soy serrano» (citado en Armas Marcelo, *Mario Vargas Llosa* 46). Pero como señala José Miguel Oviedo, su «relación con Arequipa es la de una ruptura sin nostalgia y la del peregrinaje sin recuerdos» (*Mario Vargas Llosa* 20), pues como se sabe, recién nacido, protagoniza un primer traslado, el de Arequipa a Cochabamba.

Volviendo a su primera obra teatral, aunque el tema del amor estaba presente, hubo guerra y «truculencia de indios» —lo afirma el mismo Vargas Llosa— entre reinos del incario; una violencia que de manera más evidente ha marcado su obra posterior, casi como sello de escritor. Sus primeros relatos, recogidos en *Los jefes* (1958), giran, en su mayoría, en torno a la vida callejera de Lima y Piura, cuyos protagonistas, casi todos adolescentes, eran pandilleros que se «entremataban» —como lo describe Luis Haars en su temprano

ensayo crítico— por implacables rivalidades y antagonismos (424). Tal y como lo señala Oviedo, la violencia sopla con fuerza desatada en estos cuentos, como si su autor quisiese indicar que el terror opera en cualquier estamento social (*Mario Vargas Llosa* 89). Importa observar, por cierto, que el cuento ya citado, «El hermano menor», cuyo espacio literario —como excepción en la colección de *Los jefes*— se sitúa en la serranía, también consigna otra violencia: el atropello al indio. El tratamiento cruel y un vil asesinato son razones por la cual el hermano menor —consciente de ello— desea no regresar a la sierra, como ya vimos. También en su relato *Los cachorros* (1965), que más tarde se publica en edición conjunta con *Los jefes*, la violencia marca a su mismo protagonista Pichula Cuéllar⁸⁹, quien ha sido castrado por un perro y camina hacia el suicidio.

Pero donde la violencia se establece como tema avasallador en la obra vargallosiana es en su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963). En una entrevista concedida en el 2006, Vargas Llosa recuerda que aunque no lo había pasado bien en el Leoncio Prado, este le había enseñado a conocer el verdadero Perú, el país de todas las razas, «*de todas las culturas incomunicadas. Y además descubrí la violencia en las relaciones humanas, cosas que luego van a ser temas obsesivos, recurrentes en todo lo que he escrito*» (mi énfasis). Añade el escritor que esos dos años lo marcaron de manera definitiva. «Probablemente después de la relación con mi padre, la experiencia en el colegio militar fue la más decisiva de mi vida» (Entrevista de Juan Cruz). Al hablar del tema de la violencia, que como el mismo autor señala, es tema obsesivo y recurrente en todo lo que escribe, vale la pena rastrear sus inicios desde el autoritarismo paterno, plagado de violencia

89 En algunos países latinoamericanos, «pichula» denomina al falo.

doméstica. El trauma lo articula en sus memorias, *El pez en el agua*: la presencia del padre le producía «terror»; su voz le infundía más «pavor» que las prédicas sobre el infierno del hermano Agustín en Cochabamba durante el proceso preparativo para la primera comunión» (36); por primera vez conoce una «sensación nueva» que le acompaña: «el miedo» (61); «miedo de que ese señor viniera de la oficina ... [con] la venita abultada de la frente que presagiaba tormenta» (61); «sentía pánico, me temblaban las piernas, quería volverme chiquito, desaparecer» cuando «sobre excitado por su propia rabia se lanzaba a veces a golpear a mi madre» (61); «yo quería morirme, de verdad», «la muerte me parecía preferible» (61); «a mí me pegaba también» (61); a la salida de la iglesia, porque había venido sin permiso, en medio de la gente, «me pegó una cachetada que me derribó al suelo»; luego en el auto «me volvió a pegar» y diciendo «palabrotas que me hacían sufrir tanto como sus golpes»; «me siguió pegando en la casa.»

Llama la atención que como «*Lima la horrible*» —y no precisamente la que esboza Salazar Bondy en su conocido ensayo— Vargas Llosa titula los episodios antes citados, correspondientes al momento en que su padre —luego de diez años desaparecido y al que creía muerto— desde Piura lo trae a Lima a vivir con él y su madre. Es un período (desde 1946 hasta fines del '47) que se convierte en «el año y medio más amargo mi vida» (58). Hace años confesaba que cuando pasa y ve la casita de la Avenida Salaverry en la Magdalena del Mar, donde vivió esos años con su padre, todavía «siento ramalazos de angustia» (58). Otra vez en la escuela, por una falta que cometió y fue llamado al colegio, su padre le «lanzó un bofetón que electrizó a las decenas de muchachos», sus compañeros de colegio (80); luego, «me volvió a pegar en la dirección» (80). No es de extrañar que «junto con el terror,

me inspiró odio», asunto que le causaba espanto, porque a la vez —recordemos que era un chico de once años— se sentía culpable de desearle que todas las desgracias del mundo le sobrevinieran (61).

Por otro lado, las múltiples prohibiciones —visitar a sus tíos y primos (su familia durante sus primeros diez años de vida), las salidas a jugar con amigos, las visitas de ellos a su casa—, añadida al miedo de los «colerones» del padre, se convirtieron en «la pesadilla de su infancia» (63). «Vivíamos en tensión», «muertos de miedo», de que «en cualquier momento iba a ocurrir una gran desgracia», de que «en una de sus rabias iba a matar a mi mamá o a mí o a los dos juntos» (63). El revólver que poseía el padre —con el que una vez amenazó al tío Juan— fue «el emblema de mi infancia y juventud», «símbolo de la relación que tuve con mi padre mientras viví con él» (72). Julia Urquidi —la tía Julia, con quien el joven Mario se casa sin el consentimiento del padre— asegura en *Lo que Varguitas no dijo*, que su suegro «amenazó incluso con pegar [le] un tiro» [a ella] (Urquidi 31). Volviendo a Vargas Llosa, este cuenta que algunas veces su madre y él se escapaban e iban a parar a casa de sus tíos, pero la madre siempre aceptaba la reconciliación. Y reitera que esos años en el colegio La Salle (en Lima) estuvieron «empañados por la presencia de mi padre, cuya sombra aplastante se alargaba, seguía mis pasos, y parecía interferir en todas mis actividades y estropearlas» (64). Hasta aquí hemos esbozado la historia del padre según contada por Vargas Llosa en *El pez en el agua*.

Se trata de una historia personal con su padre articulada desde la misma semántica de la violencia y del terror que permea sus novelas. No es posible saber —como lo señala María Eugenia Mudrovic— si Vargas Llosa carga las tintas en estos episodios. Mirko Lauer piensa que se trata de una

exageración (citado en Mudrovic 5). Otros pudieran pensar que ha recreado su recuerdo del padre con «las mentiras de la ficción», a partir de cómo lo sintió desde la perspectiva de aquel «niño consentido y caprichoso que imponía su voluntad como ley», tal y como él mismo se describe durante aquellos primeros diez años de vida en que vivió con su familia materna (Harss 422). No hay duda de que la transición entre ser un niño consentido y pasar a ser el hijo de un padre duro y violento, robustece lo terrible de la experiencia. Su impacto en un alma joven y sensible como lo tiene que haber sido la del gran escritor en ciernes, puede dar pie a las descripciones ya citadas. Sin embargo, exagerado o no, el maltrato y los golpes sí existieron, como también la tirantez entre ambos —no se hablaban— lo que se constata reiteradamente en entrevistas y declaraciones de parientes y amigos. La persistente presencia en sus novelas del tema paterno da fe de cuánto afectó esta experiencia traumática al escritor. Tema que reconocemos aun en una reciente novela, *El héroe discreto*, donde se entrelazan dos historias con conflictos violentos entre padres e hijos.

Cabe señalar que para la crítica el asunto paterno ha sido filón de donde sacar tajada; entre ellos llama mi atención *Mario Vargas Llosa y su demonio mayor: la sombra del padre* (2000), de Zein Zorrilla. Su estudio se acerca al tema de la paternidad en las primeras tres obras del autor peruano en comparación con otros ejemplos de literatura universal y latinoamericana. Resulta singular su interpretación del título de *La huida del Inca*: se trata en el fondo de la «huida» y «ausencia» de la figura paterna. Este argumento lo sustenta Max Silva Tuesta —psiquiatra y compañero de cursos de Vargas Llosa en el Leoncio Prado— en su texto *Psicoanálisis de Vargas Llosa* (2005). Ambos estudios proponen la misma ecuación: Inca = padre.

Volviendo a la experiencia de sus dos años en el Leoncio Prado, al cual precisamente su padre le obligó a asistir, y que constituye otro peldaño en una educación de agresividad y violencia, vale citar a nuestro autor: «El internado fue irresistible, yo tenía un hambre de calle espantoso. La disciplina militar, *algo que yo odiaba, representaba un poco el autoritarismo paterno*», señala en una entrevista de Juan Cruz para *El País* (2006, mi énfasis). Esos dos años que «padeció» en el Leoncio Prado, confiesa Vargas Llosa en otra entrevista temprana, lo *estigmatizaron probablemente para siempre* (Harris 422, mi énfasis). Cabe mencionar, de otra parte, que uno o dos años más tarde, comenzó a trabajar como reportero policial en el periódico *El Comercio* de Lima. El empleo le sirvió para conocer el mundo terrible del hampa limeña, las comisarías siniestras, los cuadros macabros que en las madrugadas veía, así como el periodismo morboso y sensacionalista (Julio Roldán 80). En otras palabras, desde uno de sus primeros trabajos, también enfrenta la agresión y la criminalidad de su país.

Pero retomemos a *Lituma en los Andes*, novela en la que Vargas Llosa aborda la montaña serrana —para «no hacer mudanza de su costumbre», como diría el poeta toledano Garcilaso de la Vega— desde el prisma de la violencia y el terror. Con ello, no se aleja de una práctica literaria y cultural que así la concibe; más bien sigue esta tradición legendaria. En *Telluris Theoria Sacra* (1681), Thomas Burnet argumentaba en contra de la visión de complacencia de los platonistas en Cambridge, quienes decían que a pesar de que las montañas parecieran abscesos monstruosos en la faz de la tierra, su mera inclusión en la creación, necesariamente significaba un propósito benigno de parte del Creador. Por su parte, un historiador optimista —es el caso de John Ray— se las manejó para producir una lista de veinte razones por las cuales las

montañas eran verdaderamente útiles a la humanidad como un signo de «la sabiduría de Dios» (1691), frase que sirve de título a su libro (citado en Schama 451, mi traducción). Por el contrario, Burnet se detenía fijamente en la brutalidad de las cordilleras en vez de aceptar los designios inescrutables del Todopoderoso (Schama 451, mi traducción).

Lo antedicho sirve como telón de fondo para acercarnos a *Lituma en los Andes*, pues la novela convoca un elenco de violencias y atropellos de variadas vertientes. Por un lado, los abusos y crímenes perpetrados por Sendero Luminoso en su primera parte, como la ejecución de la joven pareja de turistas franceses —Albert y la *petite* Michèle— y luego el grupo de ecologistas guiados por Hortensia d’Harcourt. Por el otro, lo que he denominado «delincuencia mítica», móvil de sacrificios humanos y prácticas antropofágicas que el autor implícito enlaza, a través de sus personajes, con rituales ancestrales andinos, nombrando específicamente a los huancas y los chancas.

Antes de seguir con el tema, me parece oportuno hacer un breve inciso para tomar nota de esta cuestión antropológica y del por qué Vargas Llosa se interesó en ella. Vale recordar que muchas culturas de la antigüedad participaron de los sacrificios humanos, y que el mismo cristianismo se fundamenta en el de Cristo. En lo que concierne a nuestra América, el *Popol Vuh* de los maya-quichés testimonia esta práctica ritual, al hablar de los sacrificios ofrecidos al dios del fuego Tohil, quien a cambio de su calor —porque el pueblo se moría de frío— había pedido «que sacrificaran todas las tribus ante él, que se les arrancara el corazón del pecho» (*Popol Vuh* 113). Y bien sabemos de la antropofagia y los sacrificios humanos del México antiguo por sus códices y crónicas. En el caso del Perú ancestral, lo más conocido es el ritual andino nombrado como *capac cocha*, al que

aluden diversos cronistas, entre ellos, Francisco de Ávila, Pedro de Cieza, Juan de Betanzos, Sarmiento de Gamboa, Cristóbal de Molina, y Guamán Poma de Ayala, que no solo lo describe, sino que lo consigna en un dibujo en el que un indio del Chinchaysuyo ofrece una criatura a la deidad Pariacaca. En el imperio incaico, María Rostworowski explica que se trata del sacrificio de niños y doncellas, para proteger al Inca de la adversidad. Y advierte que «en cuanto a la religiosidad andina los sacrificios humanos no podían nunca considerarse como un crimen o una maldad puesto que los indígenas veían en los sacrificios un futuro maravilloso para sus hijos, colmados de todos los bienes posibles» (10). Por cierto, hay abundante evidencia arqueológica sobre el *capac cocha*; la más famosa es la del volcán Lillaillaco en Argentina: tres momias por congelación, descubiertas en 1999. Se trata de un niño de 7 años, una niña de seis y una muchacha de quince, con un ajuar de alimentos y figuritas humanas y de animales, conservados en el Museo de Arqueología de Alta Montaña de Salta. El ajuar y la conservación íntegra de sus cuerpos apuntan al mencionado ritual. Pero hay más referencias de niños momificados en Perú (Arequipa, Ayacucho), Chile (Tarapacá) y la misma Argentina (Aconcagua).

Volviendo a los cronistas, tanto en la *Nueva crónica i buen gobierno* de Guamán Poma (1616) como en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso (1609) queda registrada la antropofagia. El primero describe a los Antis como guerreros infieles, salvajes y antropófagos, utilizados por los Incas como armas de guerra para que comiesen indios rebeldes en Quito. Garcilaso, por su parte, como ya advertimos en un capítulo anterior, niega contundentemente que sus antepasados, los incas, hayan tenido nada que ver con estas prácticas salvajes, sino que estas fueron costumbres de

los indios preincaicos —cuyas tierras estaban localizadas en comarcas separadas del Cuzco—, que «en muchas provincias fueron amicísimos de carne humana» (*Comentarios reales* 44). Claro que hay que tener en cuenta que cada cultura ve barbarie en la anterior o en otra cultura rival, y que —como lo afirma William Arens en *The Man Eating Myth* (1979)—, desde la Antigüedad la acusación de canibalismo ha sido la preferida para degradar culturas ajenas.

En el caso de los Andes contemporáneos, no se conoce que las ofrendas a los dioses tutelares incluyan sacrificios humanos. En un ensayo etnológico —«Puquio: una cultura en proceso de cambio» (1956)—, Arguedas cuenta que la ofrenda o pago a la mesa de los *apus* variaba entre sacrificio de llama o carnero, comida y trago (aguardiente). Y en su novela *Todas las sangres* (1964), el pago consistía en trago y coca. Por su parte, en su etnografía sobre la comunidad andina de Chuschi, Billie Jean Isbell narra que el pago a los *wamanis* (otro nombre para los *apus*) solía consistir en coca, trago, orejas, rabo de toro y vaca jóvenes, fruta, semillas, clavetes y cigarrillos (*To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*, 1978). En *Mountain of the Condor*, del mismo año, Joseph Bastien describe así la mesa de pago al monte boliviano Kaata: chicha, grasa de llamas, sangre de cuy, hojas de coca, feto de llama.

Y ahora volvemos a la novela que nos ocupa, donde la mesa se convierte en una mina, y el pago será decididamente sangriento. Tras escuchar referencias a los sacrificios humanos de chancas y huancas, Lituma conjetura que los tres obreros desaparecidos en la mina colindante con la carretera a medio abrir entre Naccos y Huancayo, fueron sacrificados por *los serruchos de mierda* (son sus palabras), convencidos por Adriana para evitar la cólera de los *apus*. Solo la sangre humana podía aplacarlos. Al final de la novela, un peón

anónimo de la carretera, borracho, le cuenta a Lituma que los mataron para comerse sus testículos. Comenta Manfredi Bortoluzzi que las víctimas elegidas por Dionisio y Adriana fueron emborrachadas y llevadas al socavón de la mina Santa Rita en estado de embriaguez, «tal como los niños más perfectos y hermosos escogidos para el sacrificio de la *capac cocha*, entre los antiguos Incas» (102).

El curioso lector puede y debe preguntarse —ya lo ha hecho— sobre el porqué de esta *delincuencia mítica* tan sangrienta. Y ha recibido varias respuestas del propio autor de *Lituma en los Andes*. Vale citar un pasaje de la entrevista que le hizo en 1996 Ada Pastor de Roscoe a nuestro novelista:

APR: A propósito de esta novela, *Lituma en los Andes*, usted aborda en ella un tema que es tabú, el de los sacrificios humanos, y se adentra en el nivel mitológico de nuestro mundo indígena, ¿cómo se interesó por esto?

MVL: Mire, es una pregunta que me interesa muchísimo porque es toda una historia que daría para casi una novela. La primera idea que yo tuve de esa novela, ocurrió hace muchísimos años, cuando una pareja de historiadores peruanos me contó que habían descubierto, en una pequeña comunidad indígena, creo que en la región del Cuzco, un sacrificio humano. En esa comunidad, habían sacrificado a uno de los miembros para aplacar a unos dioses lares por una ruta que iban a abrir los campesinos y eso, a ellos los impresionó mucho porque además, habían estudiado el tema de los sacrificios humanos en las culturas prehispanas. A mí me quedó esa anécdota dando vueltas en la cabeza y así surgió la idea de escribir alguna vez una historia sobre una comunidad más bien aislada y primitiva, que en pleno siglo XX, en una sociedad que es moderna, como es buena parte de la sociedad peruana, todavía vive una cultura de tipo religioso en la que la irracionalidad prevalece, al extremo, pues, de perpetrar sacrificios humanos.

Dice más Vargas Llosa en otra entrevista, esta vez con Leandro Pérez Miguel, al hablar de la novela en cuestión:

...es un libro que quiere mostrar cómo la violencia política y social del terrorismo [se refiere a Sendero Luminoso] de pronto sirvió para revelar la existencia de una cultura secreta, de corte tradicional, mágico religiosa, que se creía extinguida [así se creyó tras la campaña de extirpación de la idolatría del siglo XVI, encabezada por Francisco de Ávila]. Y que no había desaparecido ni había sido reemplazada por la cultura racionalista. Vivía en la clandestinidad y el terrorismo la hizo salir a la luz. El origen de la novela es histórico, corresponde a la violencia vivida en los Andes en la década de los 80. (2002, Red; mis incisos)

Pocos años más tarde, abunda más sobre el tema en la entrevista que le hiciera Saltiel Alatríste:

En 1980, Sendero Luminoso desencadenó una revolución de una violencia tan vertiginosa que comenzaron esas matanzas en donde moría toda la población civil: niños, viejos, seres absolutamente inocentes; había ejecuciones públicas en los pueblos de la sierra y la sociedad quedó atónita. Se empezaron a dar fenómenos muy curiosos, pues, supersticiones y prácticas que se creían completamente extinguidas de pronto reaparecieron. Algunas ideas de éstas se originaron en tiempos prehispánicos y otras durante la Colonia. Los pishtacos forman parte de una leyenda muy antigua. El pishtaco era un ser misterioso, que perseguía siempre a los pueblos andinos, a las personas forasteras, de cabellos y piel de otro color. Los andinos eran sus víctimas, los secuestraba y los mataba. Las razones por las que cometían estos crímenes variaban de acuerdo con las épocas: para sacarles a las personas la grasa como un tributo que los seres malignos necesitaban; sin embargo, nadie esperaba que en la época de Sendero Lumi-

noso, en los años ochenta, de pronto esa vieja superstición violenta reapareciera en la zona de Ayacucho, de Abancay, es decir, la zona que el terrorismo se apropió para realizar linchamientos colectivos de forasteros en sus aldeas. Estos fenómenos me impresionaron muchísimo, sobre todo después de un viaje que realicé a la región de Ayacucho, la más afectada por los terroristas y por la política antirrevolucionaria de las fuerzas armadas, donde se cometieron terribles actos violentos. Escribí esa novela fundamentalmente con la idea de mostrar este fenómeno, de viejos demonios enterrados que de pronto resucitan, que aparecen paralelamente a un momento de turbulencia social y política. Esa violencia empozada en el fondo de la psiquis colectiva que resucita en una circunstancia de desplome de la legalidad, de absoluta inseguridad, en la que la razón parece ser completamente erradicada y sustituida por la irracionalidad, por las pasiones, los instintos, que conduce a que esas prácticas que se atribuyen a pueblos primitivos cobren una fuerza contagiosa y provoquen inseguridad y sufrimiento. Ese fenómeno lo han vivido todas las sociedades que han tenido experiencias tan traumáticas como lo fue para el Perú el movimiento de Sendero Luminoso. (2010; Red)

Estas declaraciones, sumadas a su visión literaria de la sierra en *Lituma en los Andes*, revelan una visión de mundo casi mítica en tanto binaria; recordemos que el mito siempre enfrenta a dos contrincantes opuestos. En este caso se trata de la siguiente ecuación: Occidente-progreso-razón-futuro, versus el mundo andino-atraso-irracionalidad mítica-pasado⁹⁰. De ahí que Mabel Moraña, al contrastar a nuestro autor con Arguedas en lo que concierne a la actitud de ambos ante el mundo andino, afirme: «Si Arguedas evoca

90 Esto último evoca el título del libro de Vargas Llosa sobre Arguedas, *La utopía arcaica*.

el 'Perú profundo', Vargas Llosa representa... el 'Perú oficial', el que alienta la opción de la modernidad capitalista» (*Arguedas / Vargas Llosa* 266).

Volviendo a la violencia en *Lituma en los Andes*, vale notar la pertinencia del espacio serrano escogido por Vargas Llosa para ubicar su relato: el Ande Central peruano (fue también el espacio de *Historia de Mayta*). De una parte, fue el lugar prácticamente sitiado por el movimiento subversivo de Sendero Luminoso en la época de los '80 y comienzo de los '90; de la otra, es tierra de huancas⁹¹, etnia indígena con la que se asocia el canibalismo en los Andes peruanos. Son los mismos a los que alude el profesor y antropólogo Stirrison en *Lituma en los Andes*, en un encuentro entre antropología y literatura que también se da en su novela *El hablador* (1987), donde la selva amazónica de los Machiguengas y sus costumbres proporcionan el contexto cultural del relato. No podemos dejar de mencionar, de otra parte, que la crítica (Kristal, Kokotovic, Penuel) ha vinculado la violencia de *Lituma en los Andes* con el ya muy conocido «Informe de Uchuraccay»⁹², donde se reportaban los hallazgos investigativos de una Comisión Investigadora presidida por Vargas Llosa y designada por el entonces Presidente del Perú, Belaunde Terry, relacionados al asesinato de ocho periodistas en esta comunidad andina en enero de 1983. El informe hace responsables a los comuneros —no a la oficialidad— de la matanza, y entre otras razones, se alude a ciertas «características en las heridas sufridas por las víctimas y la manera como éstas fueron enterradas», apuntando hacia un crimen que «a la vez que

91 Obsérvense los nombres de varias provincias y poblados del Ande central: Huancayo, Huancavelica, Huancasancos, Huancapi.

92 El informe fue reimpresso en *Contra viento y marea III*, 1990:87-128.

político social, pudo encerrar matices mágico-religiosos». El informe generó una gran polémica entre los medios intelectuales y políticos del país⁹³, y entre otros motivos, por el escaso espacio que le otorga a la voz andina, que asoma fragmentada en traducciones (ver Mabel Moraña, 2013), y filtrada por la interpretación de los miembros de la Comisión Investigadora.

Otra vertiente de la violencia en el texto es la lesión física perpetrada a la cordillera debido a las acciones de dinamitar montañas (para construir carreteras), creando un caos ecológico con la consecuente furia desatada de la madre naturaleza, cuyos estragos se evidencian en el relato. Tampoco olvidamos, que además de toda la violencia que ocurre en la sierra, también hay otra, y está ligada a Tomasito. Aunque este personaje, con su mal de amores, puede representar el único hilo esperanzador del relato, hay que reconocer que sus orígenes están marcados por una serie de episodios de corrupción y asesinato. Y a pesar de que los hechos ocurrieron en la costa, la tragedia es contada, sufrida y llorada en el Ande, instituyéndose en parte del nocturno vivir de Lituma, cuando cada noche Tomasito desahogaba el dolor y la pena de su frustrados amores.

La formulación de la violencia que se desprende de este conglomerado evoca —para citar la observación de Raymond Williams—, «uno de los demonios de Vargas Llosa: este Perú en decadencia» (1996). Y es que la violencia no se restringe a la sierra; esto lo hemos visto a lo largo de su obra, donde de manera oblicua resuena el latiguillo —famoso ya— «¿Cómo y cuándo se jodió el Perú?» de su tercera novela, *Conversación en la catedral*. A propósito,

93 Para un análisis de la polémica, entre otros, ver Misha Kokotovic, «Vargas Llosa in the Andes: A Racial Discourse of Neoliberalism», 2000.

en *Terra Nostra* Carlos Fuentes se encarga de ampliar la geografía de lo «jodido»; para satisfacer la curiosidad del lector, citémoslo: «el limeño Santiago Zavalita, que se la vivía preguntándose en qué momento se jodió el Perú y llegó también a París, refugiado como todos los demás y preguntándose como todos los demás,... ¿a qué hora se jodió la América Española? No los ha vuelto a ver. Si existen aún, hoy andarán declarando, contigo, el Perú jodido, Chile jodido, la Argentina jodida, México jodido, el mundo jodido. Hoy: el último día de un siglo agónico» (*Terra Nostra* 765). En un apartado subsiguiente observaremos cómo en *Lituma en los Andes*, también se sugiere un agónico «último hoy», tan lejano a aquel «hermoso hoy» de los versos de Aché Guayaki del Paraguay, que Eduardo Lalo rescata en su discurso de aceptación del Premio Rómulo Gallegos (2013)⁹⁴.

2. El huayco: ¿*striptease* o *lacrimae rerum*?

Pero volvamos a aquellos cerros cuya mansedumbre parece mentirnos para luego dejar al desnudo su «furiosa» verdad, por medio de huaycos y aluviones. Revelación terrible que recuerda la imagen de Julio Herrera y Reissig en su *Éxtasis de la montaña*, cuando el sujeto lírico percibe a la montaña como una «aldeana» que lleva un «delantal de lino», refiriéndose a la falda de nieve que la cubría, y de la cual, literariamente, Alcides Arguedas la despoja en *Raza de bronce*; ya nos habíamos referido brevemente al episodio. Suplo ahora el fragmento completo: «repentinamente,

94 Discurso pronunciado por Eduardo Lalo al recibir el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, en Caracas, Venezuela, el 2 de agosto del 2013. «Canción de Xaxubutawaxugi» es el título del poema de Aché Guayaki.

en medio del silencio infinito de la montaña... vieron diseñarse sobre la inmaculada albura de su flanco una brecha oscura, que *poco a poco* fue creciendo y ensanchándose por su base..., a la vez que las negras faldas se vestían de blanco; *era como si un lienzo se desprendiese del cuerpo de la montaña y rodase por sus pies para mostrar la conformación de su recia musculatura de piedra*» (*Raza de bronce* 130, mi énfasis). Se trata de un puntual *striptease* andino elaborado a partir de la avalancha, donde poco a poco la montaña va desprendiéndose de sus blancos ropajes. El huayco de *Lituma en los Andes* también descubre el velo que circunda la cordillera: de una parte, abre profundos surcos en la tierra dejando ver lo que estaba oculto debajo de su superficie; de la otra, deja al desnudo su verdadera y ruidosa furia, antes escondida bajo un manto de apacibilidad.

Se debe acotar, que a diferencia de la avalancha de la novela de Alcides Arguedas, vista desde la lejanía, nuestra novela serrana articula el huayco de primera mano, en extremo *close up*, desde la perspectiva del mismo Lituma, a quien prácticamente le pasa por encima —o mejor, «de costadito»— como señala el narrador, lo que le permite, de manera providencial, salvarse. La ferocidad desplegada por el huayco se hace evidente: «¿Iba a morir aplastado por uno de esos pedrones que pasaban, rodando, saltando, entrechocándose, partiéndose y fragmentándose *a derecha y a izquierda*, con estruendo enloquecedor?» (206, mi énfasis). Más adelante el narrador especifica la posición exacta de Lituma en relación a este estruendo: «estaba encogido y a gatas, pegado a la roca, viendo pasar *a derecha, a izquierda y sobre su cabeza* piedras, bloques de tierra, rocas de todas las formas imaginables, y sintiendo que la roca se estremecía con el impacto de los proyectiles que venían a estrellarse y rebotar contra ella» (206, mi énfasis).

Interesantemente, esta imagen que retrata de cerca el fenómeno natural, devela una inesperada filiación de la novela: la de Thomas Mann. Y es que nos remite a la tormenta con la que se enfrenta Hans Castorp en *La montaña mágica*, en un paseo por los altos Alpes alemanes, para saciar su «necesidad de entrar en un contacto más libre con las montañas» (318). «No veía nada en aquella oscuridad blanca» (324) y ante aquel «huracán de nieve, torbellino caótico» (328), se escudaba con la pared exterior de una choza, a la cual logró acercarse. De igual forma Lituma, mientras la montaña le pasaba prácticamente por encima, «inconscientemente, buscando protegerse, se había colocado a cuatro patas bajo una alta roca puntiaguda, con manchas de musgo verdoso amarillentas» (205). Allí cobijado, Lituma observa que «en medio de una inmensa nube de polvo, una piedra enorme como un camión, con pedazos de nieve que iba regando a su alrededor, se despeñaba llevándose por delante lo que encontraba a su paso y abriendo una ancha avenida», seguida por un «remolino vertiginoso de *pedrones, piedras, piedrecitas, maderas, pedazos de hielo, de tierra*. A Lituma le pareció distinguir, en esa confusión ruidosa, *animales, picos, plumas, huesos*» (205, mis énfasis); vigoroso movimiento con sostenido empeño de desenterrar lo oculto.

Es como si la montaña se desnudara, en vertiginoso y detonante *striptease*, y a la luz de un foganazo se convirtiera en una suerte de «espectáculo del miedo», para utilizar la noción de Roland Barthes, al describir, precisamente, en sus *Mitologías*, el *striptease* parisino: la bailarina exótica que, como espectáculo desmitificador, «muestra el mal para perturbarlo y así con más facilidad exorcizarlo» (*Mitologías* 150). Lo que me interesa del argumento de Barthes es que «la finalidad del *strip*, no consiste, por lo tanto, en sacar a la luz una secreta profundidad, sino en significar, a través

del despojo de una vestimenta barroca y artificial, la desnudez como ropaje *natural* de la mujer...» (151). Argumento que de cierta manera, empalma con la idea del narrador de nuestras novelas serranas, en su porfía de alertarnos sobre el disfraz engañoso de la mansedumbre, que por lo general cubre la monumentalidad andina.

De otro lado, tomo la noción del «desnudamiento» del mismo Vargas Llosa, quien señala que «escribir una novela es una ceremonia parecida *al striptease*, en el cual el novelista, a través de sus novelas deja al desnudo su propio ser íntimo». Y añade que «lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos... sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores (Vargas Llosa, *Historia secreta* 7-8). La carga de falsedades que le atribuye el narrador a nuestra montaña, parece mostrarnos algo paralelo; se desnuda para mostrarnos su lado feo: la barbarie de su violencia. Aquellos montes mentirosos finalmente atienden el enojoso asunto de la sinceridad, mostrando «la verdad de sus mentiras».

Algo más quisiera resaltar con relación al andamiaje literario en la construcción del desmembramiento de la montaña en el episodio del huayco: salta a la vista que en su descripción se integra la palabra a la frase acortada, que se acopla a los golpes seguidos, apresurados e *in crescendo* con los cuales se describe la terrible imagen de la montaña viniéndose abajo (las diagonales son mis énfasis): recordemos el «remolino vertiginoso de pedrones, / piedras, / piedrecitas, / maderas, / pedazos de hielo, / de tierra»/. Lituma veía «pasar sobre su cabeza, / a derecha, / a izquierda, / piedras, / bloques de tierra, / rocas». Más adelante, le pareció distinguir, «en esa confusión ruidosa, / animales, / picos, / plumas, / huesos» (206-207). Como si se tratase de un *staccato* sintáctico —

una nota que debe sonar acertada, claramente separada de la siguiente y con mayor intensidad — que no hace sino magnificar el intenso drama interior del huayco. De otra parte, y a su vez, se percibe otro tipo de *stacatto*, esta vez semántico, en franca sincronía con otro plano narrativo: el mismo Lituma oblicuamente lo confirma cuando hablaba consigo mismo (en estado de pánico, pues su muerte le parecía inminente): «¡Te está matando *a pedacitos*!» (207). Es decir, a trozos, de manera «fragmentada», en concordancia directa con el desfase de elementos que fraccionadamente van desprendiéndose de la montaña.

Pero aún hay más. Luego de pasado el huayco, afloran los marcados contrastes característicos de estos parajes andinos: a la violencia de la naturaleza le sigue una calma inusitada:

...en vez del estruendo y el torrente de tierra, piedras y rocas, reina ahora en el mundo esa helada calma apacible. Todavía más en el cielo. Por unos segundos, *olvidó su cuerpo, hechizado por el espectáculo*: miles, millones de estrellas, de todos los tamaños, titilando alrededor de esa circunferencia amarilla que parecía estar luciéndose *sólo para él*. *Nunca* había visto una luna tan grande, ni siquiera en Paita. *Nunca* había visto una noche tan estrellada, tan quieta, tan dulce (207, mi énfasis).

En un momento cuasi mágico — pues por unos segundos siente el «abandono» de su cuerpo y permanece «hechizado» — penetra en la belleza del cielo nocturno andino. Más aún y enseguida, al percatarse de que estaba vivo de milagro, nos cuenta el narrador:

Estaba *tranquilo y feliz*. Como si hubiera pasado un examen, pensó, como si estas montañas de mierda, esta sierra de mierda, *por fin lo hubieran aceptado*. Antes de proseguir

su camino, aplastó su boca contra la roca que lo había cobijado y como hubiera hecho un serrucho, susurró: ‘*Gracias por salvarme la vida, mamay, apu, pachamama o quien chucha seas*’ (208-209, mi énfasis).

Una suerte de «epifanía» pareciera imantar estos acontecimientos. Como si en un *fleeting moment* —pues se trata tan solo de eso— Lituma deviniese serrano: siente la aceptación de la sierra y actúa como si lo fuera. Tomemos nota de que toda esta convergencia de procederes por parte del organizador del relato, no hace sino dotar de valor estético los sucesos del huayco. Tal y como le sucede a Sarmiento al describir la pampa Argentina en su *Facundo*. A pesar de proponerla como engendradora de la barbarie y obstáculo al progreso, la admira: «existe un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país... La poesía, *para despertarse... necesita del espectáculo de lo bello, del poder terrible, de la inmensidad,... de lo incompresible*, porque solo donde acaba lo palpable y vulgar empiezan las mentiras de la imaginación...» (Sarmiento 47). Poesía y misterio que literariamente Vargas Llosa logra «despertar» en el pasaje más intenso de la novela ante el enigma que circunda la monumentalidad andina —espectáculo de lo bello y lo terrible a la vez— que deja perplejo al cabo Lituma.

Una montaña gestual y rumorosa

Exploremos algo más. A partir de la formulación de la violencia en *Lituma en los Andes* y del pesimismo que evoca (seres alcoholizados, sacrificios humanos, carreteras paralizadas, obreros desempleados, terrorismo rampante), es válido señalar, que de manera cónsona, del espacio natural andino brota un inevitable estado de ánimo de aprensión

que emerge de los estremecimientos causados por la superlativa agresividad que exhibe la naturaleza serrana: truenos, relámpagos, terremotos y fuertes lluvias, que a cada vuelta de página acechan, anunciando tormenta y presagiando la detonación del temible huayco.

Creo entrever, en esta actividad atmosférica, una manifestación gestual (por ser un componente no verbal) de estas montañas míticas habitadas por *apus*, que asumen la misma violencia que recorre la obra de principio a fin. El gesto se define como «portador de significado» (Estébanez Calderón), y hay gestos, que aunque no se puedan traducir en discurso —tal y como lo advierte David McNeill (*Hand and Mind, What Gestures Reveal about Thought*, 1995)— son una parte integral del pensamiento y del discurso mismo. En el texto literario se perciben a través de las reacciones de los personajes, sus posturas y movimientos, de sus estados de ánimo, el tono de su voz; elementos que también percibimos en la articulación de la sierra.

La montaña, emblema quintaesenciado del espacio escogido por el autor, aunque no pueda hablar, se deja escuchar, no a través de una técnica escritural ficticia que pudiese dar voz a aquello que no la tiene, sino por medio de la gestualidad de sus movimientos meteorológicos y, más significativo aún, de su natural «rumor». Hay varias instancias en el texto que así lo confirman: «la tormenta había oscurecido el cielo y parecía de noche. Se oían truenos a lo lejos, *retumbando* en las montañas *con unos ronquidos entrecortados que subían desde esas entrañas de la tierra*» (12-13, mi énfasis). Al comienzo del episodio culminante, la detonación del huayco, Lituma «se dio cuenta de que, además de los truenos remotos, hacía rato *oía también un ronquido profundo, un continuo estremecimiento de la tierra*. ¿Qué carajo era eso? ...¿Qué chucha pasaba? ¿*Temblor*? ¿Terremoto? Ahora no le

cabía duda: *el suelo temblaba bajo sus pies* y olía a aguarrás. Lo rodeaba *un ruido ronco, profundo, que salía del corazón de la montaña*» (205); «ese ruido denso, múltiple, omnipresente, ese ronquido granítico, ese rodar montaña abajo se tragaba todos los otros ruidos» (205); «el ruido era ensordecedor y la polvareda se espesaba, ahora lo había envuelto también a él» (207, mis énfasis). Hay que decir que la agitada gestualidad atmosférica y el «rumor» de la montaña — como se ha visto — tienen la capacidad por sí solos, de articular su propio discurso. Un discurso andino que parece proclamar el advenimiento del *pachakuti*, como se nombra en quechua el final del mundo.

Cabe observar, además, que más allá de la rumorosa montaña, el resto de la naturaleza se confabula aportando su cuota de truenos, relámpagos, vientos, lluvias y tormentas. Incorporo otras instancias de ello: las vicuñas «habían pasado la noche ahí, apelonadas, unas encima de otras, dándose calor, *temblando por los truenos y rayos*» (28, mi énfasis); «Hubo un rayo, a lo lejos, seguido de un *estruendo*... permanecieron en silencio, hasta que el ruido cesó» (139, mi énfasis). En momentos en que Lituma intentaba hablar, «una traca de truenos cortó lo que iba a añadir» (202, mi énfasis). De otra parte, llama la atención la magnitud de algunas descripciones: la capacidad solidificadora tanto del silencio como de las torrenciales lluvias. «Increíble *este silencio*, después de ese ruido espantoso. *Un silencio visible, que se oía y podía tocar*» (208, mi énfasis). Recordemos el de Mayta en Jauja, al cual ya aludimos: «En medio de su malestar, Mayta notó el silencio. Venía de afuera, era tangible,... esa ausencia de... pasos y de voces *parecía sonar*. Ese silencio debía recubrir Jauja como una noche superpuesta a la noche, *era una presencia espesa en la habitación y lo aturdiría*... No recordaba haber experimentado nunca en Lima...

un silencio tan notorio» (HM, 142-143, mi énfasis). Se alude a un silencio atemorizante —literariamente densificado y materializado— que se da la mano con la soledad que se enseñorea en estos espacios remotos. Se trata, como decía Neruda, de una «soledad sin márgenes, en aquel silencio verde y blanco» («La montaña andina» 255). Yo misma lo he sentido, aun en los «simulacros de montañas» de nuestra isla, para usar la frase que cita Margot Arce en «El paisaje puertorriqueño» (649), al comparar la reducida dimensión de nuestros cerros con aquellos de la cordillera andina.

Por su parte, las torrenciales lluvias gozan también de una compacta solidez en *Lituma en los Andes*: resultaban tan densas como «*cortinas de agua*» capaces de «*borrar* las barracas, las mezcladoras, las aplanadoras, los jeeps y las casitas de los comuneros que asomaban entre los eucaliptos del cerro de enfrente. «*Como si todos hubieran desaparecido*»» (13, mi énfasis). Una lluvia en la sierra convertida en pared, ¡tan diferente a la fina y delicada «garúa» limeña! Más adelante, se repite la imagen: «por la puerta entreabierta, Lituma *veía las cortinas de agua* y un fondo de nublados sombríos. El campamento y los cerros del contorno *habían desaparecido en una mancha grisácea*» (139, mi énfasis). Otra instancia marca su vehemencia: «había empezado a *llover con verdadera furia. El cielo se oscureció rápidamente y se llenó de truenos que retumbaban* en los montes. *Una cortina de gruesas gotas* caía contra los cristales y el limpiaparabrisas *no alcanzaba a darles visibilidad* para evitar baches y aniegos» (200-201, mi énfasis). Por último, la intensidad de la lluvia era tanta que el chófer que llevaba a Lituma desde el puesto la Esperanza de regreso a Naccos, termina otorgándole carácter bíblico cuando dice: «Y ahora sólo nos faltaba esto.... *El diluvio universal.*» (200, mi énfasis).

Aromas de fin de mundo: ¿furia o lágrimas?

Y es que se trata de una intensidad atmosférica con aromas de «fin de mundo», en consonancia con aquel agónico «último día» de Carlos Fuentes en *Terra Nostra* al que ya aludimos; así lo percibió también la vizcacha que salió corriendo despavorida ante los retumbos del huayco: «los animales tenían un sexto sentido, olfateaban las catástrofes, la vizcachita había salido de su covacha huyendo así, escapándose así, porque *olió el fin del mundo*» (206). La idea se repite en otras instancias: Carreñito recuerda cuando el teniente Pancorvo le dijo allá en Andahuaylas que le «destinaban *a este fin del mundo*» (16); por su parte, «Lituma vio que Mercedes se cerraba el sacón, levantaba sus solapas y se encogía un poco. Quién como su adjunto, un simple guardia civil y tremenda mujer se daba el trabajo de *venir hasta este fin del mundo* a decirle que lo quería» (291, mis énfasis).

De ahí que todo este espacio manifieste un aura sombría, en la que los sentimientos «truenan» y «relampaguean». Lo que nos lleva a acudir a Gernot y Harmut Bohme (*Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*, 1998), quienes advierten que para hablar de los sentimientos, solemos recurrir a los elementos de la naturaleza. Vargas Llosa no pudo tener mejor aliada para articular su desesperanzada y violenta visión del Perú: en *Lituma en los Andes*, imbrica y configura, en una coreografiada convergencia de acontecimientos, una naturaleza a tono con la coyuntura de un *mundo viniéndose abajo* —tal y como se lamentaba el mismo protagonista de nuestra historia—, lleno de «ajusticiamientos, desapariciones, diablos, mukis, pishtacos» (106, mi énfasis). Lituma, por cierto, confiesa tener deseos de llorar, pero a «gritos»: «A veces, cuando pienso: ‘Nunca saldrás vivo de Naccos, Lituma’, me entra la desesperación. *Qui-*

siera ponerme a llorar a gritos, yo también» (73, mi énfasis). Más adelante, lo repite en plena contienda con el huayco: «Se incorporó y volvió a caerse, esta vez de costado. Se rió de su torpeza, pero *en verdad tenía ganas de llorar a gritos*. Por el estado calamitoso de su uniforme, por los desgarrones en sus manos, pero, sobre todo, *porque el mundo, la vida, se le estaban volviendo inaguantables»* (204, mis énfasis).

De paso, valdría la pena hacer un corto paréntesis para señalar, que disperso por el texto, percibimos un campo semántico de llantos y lágrimas de diversa naturaleza, aunque ya no reprimidas como las anteriores de Lituma: entre otras, el llanto diario de Tomasito en las noches; Lituma se preguntaba si «¿sería solo por la piurana?» (106). Las lágrimas más conmovedoras resultan las del inocente Pedrito Tinoco cuando —sin saberlo— lo llevan cargado a su ejecución: «Sabía que si esforzaba los ojos *y se limpiaba las lágrimas* que los nublaban, vería flotando en la inmensidad del cielo, sobre las montañas nevadas, trotando hacia la luna, la alegre manada de las vicuñas» (266, mi énfasis). De otra parte, está también el llanto de sus propios verdugos: «De pronto, *una exclamación o un sollozo* rompía el reverente silencio de procesión en que lo llevaban [a Pedrito] cuesta arriba. ¿Qué temían? *¿De qué lloraban?* ¿Adónde iban?» (267, mi énfasis). Todo en la novela apunta a la pesadumbre y al caos.

Ahora bien, volviendo al tema del espacio andino que nos ocupa, lo que me ha interesado aquí es el tratamiento literario —por medio de este torrente de imágenes— de una naturaleza «llorosa» que el autor jerarquiza: el mal tiempo, lluvias torrenciales, terremotos y truenos, silencios audibles y solidificados, rumores y ruidos ensordecadores provenientes de la profundidad de la montaña, que proveen un oblicuo pero vital acceso a la interioridad del espacio andino. Si Ricardo Gullón señalaba que el diluvio de *Cien años de soledad* es la

furia de Dios y la protesta de la naturaleza, en *Lituma en los Andes* el huayco es la ira de los *apus*, pero también protesta, furia y ¿por qué no?, «llanto grande» de la naturaleza, para tomar prestado el emblemático verso de la poeta puertorriqueña Julia de Burgos al metamorfosear su inseparable Río Grande de Loíza en el llorar de su sufrido pueblo. En nuestro caso, no olvidamos la «ancha avenida como el cauce de un gran río» (207, mi énfasis), que se abre en la faz de la montaña como resultado de las implacables lluvias y la detonación del explosivo huayco. Estas consideraciones nos remiten al momento aquel donde Eneas esboza su percepción sobre las *lágrimas de las cosas* al reflexionar que lo «mortal conmueve el alma» (*sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*). Después de su encuentro con Venus entra en Cartago y contempla el templo de Juno, cuyas puertas dibujan escenas de la guerra de Troya. Dibujan *su propia historia*. Llorando, le dice a Ácates: «¿Qué región del mundo, Ácates no está llena de nuestra pena?» (*Eneida*, Libro I, 459). Es preciso tener en cuenta que la sierra andina de nuestra novela, aunque no en la puerta de un templo como en el caso de Eneas, sí conserva dibujada en su faz la congoja de los reveses geológicos a que ha sido sometida, así como también de los conflictos milenarios en los cuales se ha visto implicada, ya como testigo, ya como asiento y espacio de todos ellos. Y es que, precisamente, aquel «llanto a gritos» que Lituma no se atrevió proferir, lo articula la naturaleza. Se trata de una montaña gesticulante que pretende adecuarse a los atropellos y violaciones del relato literario: la guerra de Sendero, los sacrificios humanos, el camino a medio abrir entre Naccos y Huancayo. Esta montaña casi convertida en río, lanza su estruendosa queja desde el hondón del socavón minero —o para decirlo en palabras de García Lorca— desde «donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito» (*Bodas de sangre*).

Al parecer, el huayco tuvo la virtud de rebasar el *strip-tease* que despojaba a la montaña de su ropaje externo, al constituirse en desmembramiento. Porque se trata de un cuerpo que no solo se desviste, sino que también se desgarrar, se deshace en llanto grande de tierras, aguas, peñascos, maderas. Tomasito vio así un huayco cuando era chico: «se veía clarito, *bajando toda la montaña* como un tobogán» (46-47, mi énfasis). La gestualidad corporal de la montaña resulta evidente: ella misma *se viene abajo*. El gesto, como lo define Hans George Gadamer, es portador de sustancia y significado; el huayco, en su movimiento corporal, sin duda corona la vertiente de violencia serrana en *Lituma en los Andes*. Y resulta la mejor metáfora para dibujar el intenso drama interior de este *mundo que se viene abajo* del cual nos hablaba su protagonista y que de principio a fin intenta recrear la apocalíptica novela.

3. *Lituma en los Andes*: el título

Una apostilla quisiera añadir: en una novela donde la violencia impera, se capta otra colisión, la de su título: «Lituma» y «los Andes». Mercedes López-Baralt ha visto el título como una suerte de *tinku*, noción andina que representa «el encuentro conflictivo entre dos partes que constituyen la compleja totalidad», porque al mencionar a Lima —Li(tu)ma— y los Andes en una misma frase, evoca las dos partes de la geografía mítica andina: *hanan* (arriba) y *hurin* (abajo), representados respectivamente por la sierra (arriba): los Andes, y la costa (abajo): Lituma⁹⁵.

95 La definición citada del *tinku* la recogió hace años Mercedes López-Baralt de boca del historiador peruano Franklin Pease (Mercedes López-Baralt, comunicación personal, 25 de marzo de 2014). *Tinku*, *hanan* y *hurin*, al igual que *pachakuti*, son nociones ancestrales del quechua andino.

A tenor con esto, cabe traer a colación la «ostentación» que Walter Benjamin veía en el título de la extensa novela de Alejandro Dumas, *Les Mohicans de Paris* (1854), cuyo narrador le promete al lector abrirle en París una selva virgen y una pradera. Consciente del antagonismo de los nombres de su título, de una parte la ciudad luz — epítome de cultura, exquisitez y refinamiento— frente a la figura amerindia y salvaje del «mohicano» —cuyo referente lo origina la novela de James Cooper⁹⁶—, Benjamin se detiene en el prospecto editorial del tercer volumen de la novela de Dumas, que lee: «París - los mohicanos... *estos dos nombres rebotan uno contra otro...* [son] *dos desconocidos gigantes-cos. A ambos los separa un abismo*» (56-57, mi énfasis). De igual manera rebotan uno contra el otro los nombres de nuestro título, Lituma y los Andes, dos co-protagonistas —desconocidos entre sí— a quienes también los separa un abismo, pero de manera inversa: el espacio, a diferencia del parisino, es el Ande —arcaico, indomesticado, salvaje— y su contraparte, el personaje Lituma, encarna lo racional y urbano. Entre ellos dos se instalan varias fronteras: la cultural, la mítica y la geográfica. Esta última en el sentido de la barbarie de la naturaleza andina, de inequívoca extrañeza para nuestro personaje; no olvidemos que como «marciano» se sentía el cabo piureño en aquellas alturas. José Alberto Portugal señalaba que este mundo del Ande —en

96 Resulta interesante notar que la obra de Cooper, *The Last of the Mohicans* (1826) se desarrolla en 1757 (*French and Indian War, the Seven Years' War*), cuando Francia y Gran Bretaña se disputaban el control de Norteamérica, y los franceses dependían de la ayuda de sus aliados americanos nativos para combatir los más numerosos colonizadores británicos en las áreas fronterizas del noreste americano. De igual manera, los huancas del Ande Central peruano donde se desarrolla *Lituma en los Andes*, se aliaron a los conquistadores españoles para combatir a su entonces enemigo, el Imperio Inca, contribuyendo a la victoria española.

un sentido cultural, pues se trata de un submundo— «le estalla en la cara» a Lituma («Miguel Gutiérrez y Mario Vargas Llosa» 5). Pero el mismo relato nos proporciona una imagen mucho más gráfica: los Andes revientan y se desgranán sobre su cuerpo. Recordemos el violento encuentro de Lituma con la sierra en el episodio del huayco, uno de los momentos culminantes de la obra: «la montaña... se deshacía y se desmoronaba... con su carga de bólido» (206), «bajando», «por encima», «por la derecha», «por la izquierda» de Lituma. Resulta, desde luego, un encuentro en vivo y de primera mano. Ahora bien, la imaginación de Lituma lleva el relato a sus máximas consecuencias: «con los ojos cerrados vio su cuerpo convertido en una melcocha, en una pestilente y sanguinolenta mazamorra de huesos, sangre, pelos, pedazos de ropa y de zapatos, *todo revuelto, sepultado en el fango*, arrastrado montaña abajo» (206, mi énfasis). Esa imagen terrible funde a Lituma con el Ande, convirtiéndolo en una amalgama de ciudad y campo, de civilización urbana y barbarie rural, rebasando la conflictividad del *tinku* andino y el rebote entre París y los mohicanos. Se trata de un combate mortal entre desconocidos gladiadores cuyo coliseo romano —en la realidad ficticia de nuestra novela— es el espacio serrano del Perú central. Pero todavía hay más. Cuando Lituma recupera el conocimiento, pues en la contienda lo pierde, «se ladeó, despacito, a un lado y a otro, y *escupió, pues sentía la boca taponeada de tierra*» (208, mi énfasis). Se trata de «tierra» del Ande, cuya arcilla o barro —luego del estrepitoso encuentro— termina alojada en la boca del costeño. Como si tácitamente, y adelantándose irónicamente al abominable ritual eucarístico del final del relato, hubiese sido obligado a «comulgar» el cuerpo de su contrincante; ese espacio casi imposible de aprehender por otros medios. Sobran las razones para rotu-

lar el título de esta novela como dispositivo del autor desde el cual nos anticipa su modo de ingreso, tránsito y fuga por estos espacios y visiones de mundo, todavía hoy, en continua pugna.

A MODO DE EPÍLOGO

¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
(*Telúrica y magnética*, César Vallejo)

Como *papier-mâché* delineó John Updike las montañas creadas por Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes* (85). Discrepo totalmente; son muy distantes, sin duda, de la que hemos visto convocada aquí: una montaña viva, rumiante y estrepitosa, cuya fuerza latente escolta al relato de principio a fin. Afamada por ser asiento de dioses, la novela enfatiza su sentido mítico, y la montaña, para decirlo en palabras de Bachelard, se inviste de un espacio interno e íntimo, logrando expandir el territorio que objetivamente tiene. Empalma además, de manera oblicua, con la montaña «pensante» de Rilke en Ronda, al patentizar su capacidad «vigiladora» y «castigadora» (Foucault) por medio de los implacables huaycos que estratégicamente detienen los trabajos horadores de sierras y montes, elementos de la narración que constituyen su universo telúrico.

Inscribo «telúrico» a conciencia. Porque la palabra —que Vargas Llosa incluye en la lista de voces de su *Diccionario del amante de América Latina* (2005)⁹⁷— nos remite a una contundente frase suya: «odio la palabra telúrico». En ella aludía al primitivismo que veía en escritores latinoamericanos anteriores y de los cuales quería alejarse. Ser telúrico —señalaba— quería decir escribir una literatura con raíces en las entrañas de la tierra, en el paisaje natural y costumbrista, preferentemente andino; representaba —añadía— el emblema del provincialismo y el subdesarrollo en el campo de la literatura, pues pasaba por alto que una novela lograda es una esforzada operación intelectual. «Yo no sabía si llegaría a ser un día escritor, pero sí supe desde años que nunca sería un escritor telúrico» (*Diccionario* 379-380). Ciertamente no lo fue, en el sentido que le otorgaba al término. Pero me interesa rescatar el vocablo —bajo una luz actualizada— para resumir, a grandes rasgos, mi examen del espacio andino que trabaja el autor en sus novelas serranas, cuyo ambiente también tiene que ver con la tierra. Se trata de una naturaleza rural cuya representación —como lo hicieron autores contemporáneos de Vargas Llosa— metamorfosea el cosmos narrativo y elabora un tratamiento altamente sofisticado que esencializa el temido y rechazado telurismo⁹⁸. A partir de mi estudio sobre el espacio serrano en ambas novelas, con interpretaciones que he sustentado, más allá de la teoría consultada, a partir de citas puntuales del texto, resulta viable recapitular que en *Lituma en los Andes* nos

97 Ya había expresado la idea en escritos anteriores, entre otros, su autobiografía *El pez en el agua* (380-381), reproducida *verbatim* en el *Diccionario*.

98 Sería válido añadir, que en el fondo, al tocar estos temas, Vargas Llosa también se adhiere, de cierta manera, a la forma tradicional que parece rechazar. Resultan pertinentes aquí las palabras del poeta español Carlos Bousoño: «la capacidad que un poeta tenga para influir en la posteridad suele estar en proporción directa con la cantidad de tradición que su obra, desde su novedad, salva» («Notas» 34).

topamos con un «telurismo atmosférico» y «geológico» muy particular del Ande, como ya advertimos. Con relación a los capítulos serranos de *Historia de Mayta*, podemos decir que el espacio andino aflora a través de un «telurismo metonímico», para recordar la «metonimia serrana» que abordé al principio del capítulo anterior: recurso del autor cuya producción de imágenes fundadas en relaciones de causalidad y desplazamiento de significado —aquellas del mal de altura— no hace sino acentuar la presencia de la montaña en el relato.

De otra parte, la serranía que concibe el autor en el ciclo que nos ha ocupado no aparece ni como refugio ni como paraíso; más bien parecería ser cielo e infierno a la vez. Aunque son menos los enunciados donde se destaca el paisaje celestial e idílico —en comparación con el terror desapacible predominante, sobre todo en *Lituma en los Andes*— vale la pena tomarlos en cuenta. Importa señalar, por un lado, que permiten el desdoblamiento y la bipolaridad de estos espacios; del otro, me aventuro a pensar que ante la magnitud de la violencia allí perpetrada, cumplen con una suerte de rito reivindicativo de la malograda sierra. En una visita al pueblito serrano de Chacas durante Semana Santa en el 2013, un conmovido Vargas Llosa señalaba que «Chacas está más cerca del cielo que cualquier otro lugar del planeta» y titula el artículo «Chacas y el cielo» (*Piedra de Toque*, abril, 2013). No hemos pasado por alto las instancias en sus novelas serranas que también aluden a esta cercanía del universo telúrico serrano con el mundo sideral: «como otras veces, sintió la presencia... del cielo profundo de la sierra. Todo iba hacia lo alto, aquí» (*LA* 103); «y ahí estaba, en el horizonte de la Cordillera, donde las piedras y el cielo se tocaban» (*LA* 142). Se trata de un cielo muy diferente al del resto del país, cuya «luminosidad» y «limpidez» resulta «insólita para alguien que vive en Lima, donde las estrellas no se ven casi nunca o se entrevén apagadas

por la neblina» (HM 160). Mayta «hablaba mirando al cielo, deslumbrado por los luceros de la bóveda retinta y chispeante» (HM 147); «bajo el limpísimo cielo serrano» (HM 268). Y pensaba: «parecía imposible que la noche fuera a caer alguna vez, a oscurecerse este cielo tan lúcido» (HM 297, mis énfasis).

Un cielo que, por cierto, en *Historia de Mayta*, el narrador textualiza para reforzar el discurso paródico y anti-revolucionario de la novela, al rotular con sesgo irónico las falsas ilusiones del movimiento comunista, «esperando que, algún día, alguna vez, la revolución cayera al Perú como regalo del cielo» (HM 172, mi énfasis). A tenor con esto, y al recordar la marcada emoción revolucionaria de los jovencísimos josefinos de Jauja, Mayta confiesa que le hacía pensar en «Al asalto del cielo» (HM 223), frase memorable con la que Marx nombró el entusiasta avance de la Comuna de París en 1871⁹⁹. Y concebía la idea de que gracias a ellos, la guerrilla podía estar segura del triunfo: «Bajaremos al cielo del cielo, lo plantaremos en la tierra y cielo y tierra se confundían en esta hora crepuscular; las nubes cenizas de lo alto se encontraban con las nubes cenizas que exhalaban los incendios» (HM 223-224, mi énfasis). Se trata de otro encuentro entre cielo y tierra, pero en este caso, el fenómeno se visualizaba desde Lima. «Al asalto del cielo» es también el título de un artículo de Vargas Llosa escrito con motivo de una huelga que prácticamente paralizó a Francia en 1995¹⁰⁰. En él conceptualizaba su crítica a las utopías sociales del colectivismo y el igualita-

99 En una de sus cartas a Kugelman, Marx saludaba con entusiasmo el ímpetu de la revolución que aspiraba orgullosa «al asalto del cielo». El cielo que el proletariado asalta es el reino que el hombre aspira a construir sobre la propia tierra; más adelante se convertiría en lema de la Teología de la Liberación.

100 Se trataba de una protesta por el plan de reforma de la Seguridad Social y las pensiones del gobierno que presidía Alain Juppé (diciembre, 1995).

rismo, describiendo «al asalto del cielo» como una «*tentativa decidida* y romántica que *conduce generalmente al infierno*» (1995, mi énfasis). Es decir, cielo convertido en infierno; idea que, precisamente, resume lo que sucede —geológica, mítica e ideológicamente— en sus dos novelas serranas.

Lo que nuevamente nos lleva a lo que antes quería destacar: el contraste entre un paisaje en ocasiones cuasi paradisíaco y el horror, sobre todo en *Lituma en los Andes*: diablos, pishtacos, mukis, y sucesos trágicos que salen al paso a cada vuelta de página. Más allá de las muertes encarnizadas, sanguinarias revoluciones, mortíferos fenómenos naturales y actos de antropofagia, también el protagonista lucha —para decirlo con las palabras del fiscal investigador Chacaltana en *Abril rojo*— «contra fantasmas, contra muertos, contra el espíritu del Ande» (278). Al igual que aquí, la sierra en *Lituma en los Andes* deviene espacio infernal; el descenso a un cosmos cuasi dantesco cuya violencia subraya el atraso de la superstición y la barbarie.

De estos contrastes entre cielo e infierno emerge un tercer espacio —si se nos permite tomar prestado a medias el concepto de Homi Bhabha— en el sentido de que no es ni lo uno, ni lo otro, sino algo nuevo: en *Lituma en los Andes*, no se trata de la montaña hostil, ni de la cordial y placentera, sino de la percepción literaria de un mundo ajeno y chocante —ligado, por cierto, a su noción de *unhomeliness*— de cuyo resultado emergen unas sierras ambiguas e híbridas. No se trata del macizo geográfico que unitariamente se impone ante una mirada física, sino de una monumentalidad totémica que registra su polivalente literariedad.

Nos enfrentamos, así, a las resignificaciones que sufre el espacio andino en el ciclo serrano vargallosiano, pasando por una variopinta cantidad de registros, algunos de ellos contradictorios entre sí: sierra amenazante, castigadora, hermo-

sa, llorosa —¿*locus amenous* o *lacrimae rerum*?— y mítica; asiento de dioses pero también espacio de sangrientas revoluciones. Se trata además, de una sierra mentirosa: montaña tronante y violenta pero escondida bajo un manto de idílica apacibilidad; también inhóspita pero en ocasiones cordial. No olvidemos el dramático apóstrofe proferido por Lituma luego de su encuentro con el mortal huayco articulando su degradación y atestiguando su violenta hostilidad: «¡montañas de mierda, esta sierra de mierda!»¹⁰¹.

En fin, a pesar de sus variados contrastes —que no hacen otra cosa sino dotarla de significado— resulta irrefutable inferir que la novela privilegia una sierra bárbara, uno de los componentes de la «doble barbarie» de América Latina, como he nombrado la visión del «otro» hacia nuestras tierras rurales y sus pobladores. Ello enlaza con lo que denominé en *Lituma en los Andes* «delincuencia mítica» —aquellas prácticas de sacrificios humanos a favor de los dioses tutelares—, cuya particularidad estriba, justamente, en que conjuga ambos elementos de esta «doble barbarie», el indio y la sierra. Tal y como lo propone Vargas Llosa en su novela, el atavismo cultural milenario de nuestros indígenas es precisamente lo que detona los delitos perpetrados en territorio andino.

Y es que en *Lituma en los Andes*, muchas de las muestras del repertorio anterior —me refiero a las diversas resignificaciones a las cuales se somete la montaña— resultan metáforas de la crisis de la realidad que sugiere el texto, conjugadas para propiciar las espeluznantes historias que allí se cuentan. Una montaña «gestual» en dramática crisis, que nos remite a la ya famosa pregunta de Zavalita en *Conversación en la Catedral*, y

101 Algunos críticos han percibido en este tipo de expresión la degradación de la sierra, que también se articula en la expresión «serranos de mierda»; además, se fecaliza el mito griego de Ariadna: recordemos que en su versión peruana el hilo que servía a Teseo para salir de la cueva deviene excremento.

casi obliga al lector a articular una nueva versión de la emblemática frase: «¿En qué momento se había jodido la sierra?».

Se trata de una crisis que también se registra en el caso de *Historia de Mayta*: el constante malestar de altura en el Ande resulta metáfora de otros males, no solo de la sierra, sino del país. En *Conversación en la Catedral*, señalaba el narrador, Zavalita «era como el Perú... [también] se había jodido en algún momento» (17). En *Historia de Mayta*, el mismo texto provee la clave que nos permite registrar el símil: reflexionaba el escritor-personaje sobre las razones de su interés por narrar los acontecimientos y actividades del revolucionario troscó y se preguntaba, «En efecto ¿por qué? ... ¿Porque fue el más absurdo? ¿Porque fue el más trágico? ... ¿O simplemente, porque su persona y su historia... [son]... como una radiografía de la infelicidad peruana?» (21, mi énfasis)¹⁰². Al igual que Zavalita, la historia de Mayta reproduce el malestar peruano.

Pero todavía hay más. Es pertinente destacar aquí lo que había pasado por alto intencionalmente, en el análisis de *Historia de Mayta*. Cuando el protagonista baja de la sierra a Lima y el mal de altura ya no lo acosa, emerge un nuevo malestar: aquel del mareo en la cabeza y el corazón palpitante que lo agobiaba en la sierra, ya en la costa, baja a los riñones y a la vejiga, con un asedio tan repetitivo como aquel del soroche. En un aparte entre Mayta y el escritor, encuentro que culmina en la casa de Barranco del último, dice el escritor-narrador: «No debe estar bien de salud,... por ese problema... que a cada momento le lleva al baño» (329); «se levanta varias veces

102 Esta cita sobre la infelicidad peruana nos remite a unos versos de los *Poemas humanos* de Vallejo: «Fue domingo en las claras orejas de mi burro/ de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza)... Tal de mi tierra veo los cerros atrasados,/ ricos en burros, hijos de burros, padres hoy de vista,/ que tornan ya pintados de creencias,/cerros horizontales de mis penas.» (*Obra poética completa*, 134).

para ir al baño. Tiene un problema en los riñones, me explica, y continuamente siente deseos de orinar, aunque la mayoría de las veces es falsa alarma y solo orina gotitas» (326). Mayta confiesa que «en los ómnibus, de mi casa a la heladería, es una vaina. Dos horas de viaje, ya le he dicho. *Imposible aguantar, por más que orine antes de subir. A veces no tengo más remedio que mojar el pantalón, como las guaguas»* (326). Un poco más adelante: «con las últimas palabras, *se levanta a orinar»* (333); y luego, «*se vuelve a levantar para ir al baño»* (336); «Debe ser angustioso para él este escarbar recuerdos, *este ir y venir de mi escritorio al baño, una perturbación de su diaria rutina, que imagino monótona, animal»* (338). Luego el escritor lo lleva en el auto hasta su casa: «cuando llegamos al puente, *susurra, con visible molestia, que tiene que bajarse un ratito. Freno, se baja y orina al lado del auto, escudándose en la puerta. Al volver, murmura que en las noches, a causa de la humedad, el problema de los riñones se acentúa. ¿Ha ido donde el médico? ... irá al Hospital del Empleado a hacerse ver, aunque, parece, se trata de algo crónico, sin cura posible»* (338, mis énfasis). Siguiendo la idea de que la enfermedad es metáfora de otros males, se trata aquí de la imposibilidad de solucionar los males del Perú (ya en la sierra, ya en la ciudad); pensamiento que ante la crisis de su país, hermana la enfermedad de Mayta —sin cura posible— con el sentir del autor de la novela.

Ahora bien, a modo de razonamiento final sobre este tema, quisiera atender dos asuntos con relación a estos males. De una parte, el nuevo mal que aqueja a Mayta abona al fortalecimiento de la parodia de la cual fue objeto en la sierra. Tomo en consideración las reflexiones de Susan Sontag, quien en *La enfermedad y sus metáforas* (1978) aborda la utilización de la enfermedad para interpretar a la sociedad misma, así como las metáforas negativas que invariablemente la acompañan. Según la citada estudiosa, a quien padece una

enfermedad o disfunción de la parte superior y noble del cuerpo, se le atribuye cierta nobleza que se contrapone a la desgracia y vergüenza de quien ve afectadas, a menudo, las partes bajas e indignas de su organismo, como el estómago, el colon, el recto, o los testículos¹⁰³. En el caso de nuestra novela, el nuevo padecimiento de Mayta —degradante y bochornoso— afecta las partes «indignas» de su cuerpo, lo que intensifica la burla literaria del ya maltratado personaje.

Por otro lado, se trata de una enfermedad metafórica, tributaria de la antigua concepción literaria de atribuir una enfermedad física a un pueblo, grupo o sociedad, visible en lo que podríamos llamar «Crónicas de un mundo enfermo» como *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *La charca* de Zeno Gandía, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez y el mismo *Insularismo* de Antonio S. Pedreira, que ve a la nación puertorriqueña como un adolescente anémico. Debe anotarse el hecho de que el sentido de «enfermedad social» recorre la *Historia de Mayta* desde dos visiones opuestas: la de izquierdas y la de derechas. De una parte, todo lo que no se ajusta a las reglas de la sociedad, según lo manifiesta Mayta, «parece anormal, un delito o una enfermedad» (218), y aquilata el orden constituido como una «*sociedad podrida*», «llena de ideas estúpidas» (218, mis énfasis). De la otra, el personaje Moisés diagnostica el quehacer de Mayta, desde un punto de vista contrario y anti-revolucionario, como la «*enfermedad de la ultraizquierda*», es decir, querer ser más revolucionario, radical e izquierdista que los demás (40, mi énfasis). Tanto la sociedad oficial como los ideales de Mayta —un fanatismo

103 Sontag, paciente de cáncer, describe los mitos en torno a la enfermedad de la tuberculosis —mitificada por la literatura y el romanticismo— y el cáncer, y cómo estos se conciben en la sociedad, con sus consecuentes metáforas. Diez años más tarde escribe *El sida y sus metáforas*.

utópico que al parecer no aporta nada a la nación— están enfermos. Entendemos que se trata de metáforas propias de la ideología del autor para plasmar literariamente a un Perú donde la miseria y la enfermedad abundan. En el caso, por cierto, de *La montaña mágica*, Thomas Mann transforma un lujoso sanatorio de tuberculosos en metáfora del mundo, y la enfermedad en metáfora de un malestar colectivo. Volviendo a Mayta, la amplitud del registro de su malestar, tanto en la sierra como en la costa, no es otra cosa sino la imagen de un país comatoso y desahuciado, en continuo deterioro. Resulta significativo que la novela comience y termine con la basura que invade hasta los sectores más exclusivos de Lima. Ya sabíamos de las reacciones adversas que han generado tanto *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes* al herir la sensibilidad de muchos lectores; lo que nos lleva a otras consideraciones finales que esbozo de inmediato.

Falsea la verdad quien argumenta que en los años jóvenes todos somos incendiarios y en la madurez todos somos bomberos. Tomo prestada la frase anterior a Luis Rafael Sánchez al argüir que hay criaturas de veinte años «tan reaccionarias y enemigas de cuanto simbolizan el fuego y la llama y hay criaturas de cincuenta años cuyas ojeras pronunciadas las frecuenta una vibrante disposición a la audacia intelectual y sensual» (*ABECÉ* 183). Se refería nuestro escritor puertorriqueño a que tal vez por eso se explica el ayuntamiento feliz de parejas a quienes la edad distancia y el deseo aproxima. Pero lo que me interesa destacar de las observaciones de Sánchez —para traerla al contexto del oficio de escritor del autor que nos ocupa— es la «vibrante disposición a la audacia intelectual» y literaria de Mario Vargas Llosa, quien hace rato ya ha pasado los cincuenta. Rememoramos su incandescente y ya famoso discurso «La literatura es fuego», pronunciado al recibir el Premio Internacional de Novela

Rómulo Gallegos —con apenas 31 años de edad— en Caracas, Venezuela (1967), motivado por el marxismo fogoso de su juventud. Resulta significativo constatar que casi cincuenta años más tarde —animado por una ideología opuesta— las intensas controversias y debates que generan sus escritos posteriores continúan suscitando y propagando el «fuego». Otro tipo de «fuego», pero fuego al fin.

En su discurso de aceptación del Nobel en Estocolmo (2010), Vargas Llosa recuerda su «difícil tránsito» político a los ideales de la democracia liberal que hoy defiende. Mucho se ha escrito sobre el tema: artículos, ensayos, tesis doctorales y libros ponderan su mudanza ideológica con la consecuente repercusión en su obra literaria. Recién publicada *Lituma en los Andes*, confiesa nuestro autor: «sigo siendo un rebelde y la prueba de ello es la cantidad de polémicas simultáneas en que estoy siempre inmerso» (*ABC Literario*, 1993). De otro lado, sus compatriotas —tal y como lo señala Fernando de Szyszlo, «han tenido una extraña y complicada relación de amor-odio con Mario Vargas Llosa, quien sin ninguna duda es el más importante peruano vivo». A ello se puede añadir que llegó a nacionalizarse español. Para algunos muy apresuradamente, a pesar de que ello sucedió cuando estuvo a punto de perder la ciudadanía peruana debido a su visión política del Perú y al hecho de que vive gran parte de su tiempo fuera del país. Resulta reseñable que a nuestro escritor lo llamaron traidor por *La ciudad y los perros*¹⁰⁴ y años más tarde, por razones opuestas, fue altamente criticado por su «Informe sobre Uchuraccay» (1983), así como por sus novelas *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*. El mismo autor reconoce que ha sido muchas veces impopular

104 Ver *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta detrás de La ciudad de los perros* (2011), de Segio Vilella.

en el Perú. «Lo fui cuando defendía a la Revolución cubana, en ese tiempo no estaba muy de moda expresar esas ideas en el Perú; lo había sido con *La ciudad y los perros*. Lo volví a ser cuando rompí con Fidel Castro y cuando la izquierda era en el Perú parte del establecimiento cultural y político. De tal modo que la impopularidad no me asusta ni organizo mi vida a su alrededor» (Entrevista de Hildebrabdt).

Es conocido que el «fuego» de sus polémicas es asunto que rebasa las líneas nacionales; sus posturas también son muy criticadas fuera del Perú. Y es que la voz de Vargas Llosa, cada vez que reaparece —tal y como señalaba su interlocutor en una entrevista en Lima en el 2014— «*retumba*, no solo aquí, sino en el vecindario» (Entrevista de Padilla Castro, mi énfasis). Como botón de muestra, basta recordar un hecho que traigo a colación porque alude a una de sus obras serranas. Me refiero a un suceso que ocurrió en la Feria del Libro de 2014 en Colombia. Durante un conversatorio con Vargas Llosa, un intrépido espectador irrumpió en el auditorio lanzando gritos y denunciando sus posiciones políticas; su indignación fue tal que terminó despedazando uno de sus libros frente al autor. Vargas Llosa, que calibró el incidente como vivo ejemplo del fanatismo rampante que siempre ha censurado, con ironía mordaz se le ocurrió contestar: «¡Se parece a un personaje de *Historia de Mayta!*»¹⁰⁵.

105 No podemos dejar de registrar el hecho muy reciente de las protestas que suscitó en República Dominicana la otorgación del Premio Internacional Pedro Henríquez Ureña al Nobel peruano (septiembre 2016). Las protestas en el país contra Vargas Llosa se remontan a cuando se publicó su novela "La fiesta del Chivo" (2000), en la cual fabulaba sobre el periodo dictatorial de Rafael Leonidas Trujillo. El revuelo más reciente ha sido causado por un artículo suyo "Los parias del Caribe (2013), en el cual el escritor peruano criticaba -comparándola con las leyes nazis- la sentencia del Tribunal Constitucional de la República Dominicana que convertía en apátridas

Lo que nos devuelve al «fuego» ardiente de sus dos novelas serranas *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*, que además de serranas, también son políticas, como las ha visto la crítica. En la primera, la antipatía la generó la punzante parodia de la izquierda latinoamericana y sus valores más emblemáticos; en la segunda la subversión de la imagen idealizada de lo andino que emerge con José Carlos Mariátegui y los indigenistas. Subversión que llega a su clímax con el tema del canibalismo en el Perú andino del siglo XX. Todo ello encandiló a intelectuales y antropólogos peruanos que reaccionaron con fogosa indignación. De otra parte, cabría preguntar: ¿si hubiese sido otro escritor —y no Mario Vargas Llosa— el autor de *Lituma en los Andes*, hubiese causado tanto revuelo y antipatía? Lo cierto es que aunque nunca será un escritor telúrico, como solía afirmar, sus posturas y escritos continuarán generando pasionales «movimientos telúricos» y «terremotos» políticos, acompañados de una literatura capaz de desatar hogueras que rebasan el fuego de sus años jóvenes.

Dicho esto, queda claro que he querido poner el acento en la dimensión literaria de su obra, destacando la factura del espacio serrano, que nos permite disfrutar del *placer del texto* y además auscultar las modalidades del «susurro del lenguaje» —concepto también de Roland Barthes— en el sentido de intentar descifrar aquello que va más allá de la palabra y la escritura. Porque, como lo señala Luz Aurora Pimentel, para crear la imagen de un lugar y de los objetos que lo pueblan, el narrador recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no solo esa imagen, sino un cúmulo de efectos de sentido (142). A través de la urdimbre textual de

a cientos de miles de dominicanos de origen haitiano. Como invitada a las actividades relacionadas a la otorgación del Premio, fui testigo de las fuertes medidas de seguridad que rodearon el evento.

las novelas serranas de Vargas Llosa, rescatamos la imagen de una montaña «desatada», para tomar de nuevo prestado el adjetivo de la frase del canónigo de Toledo —*escritura desatada*— que como habíamos explicado, peroraba frente a Don Quijote, Sancho y el cura sobre la variedad de los lazos con que la novela es tejida, y la libertad de formas y tonos desde la cual el autor puede construirla (I.47:567). En nuestro caso, las imágenes que captamos de la montaña andina —más allá de su solidez y monumental firmeza física— también reflejan la maleabilidad de su pluralidad literaria.

Y ya que hablamos de la literariedad de la sierra, vale recordar las palabras de Enrique López Albújar. En uno de sus *Cuentos andinos* (1920), al describir la geología del Ande, con aliento poético también registró sus metamorfosis: las montañas son «caravanas en descanso, evoluciones en tregua, cóleras refrenadas... la llanura de ayer es la montaña de hoy; y la montaña de hoy será el abismo o el valle de mañana» («Los tres jircas» 10)¹⁰⁶. Lo dicho por López Albújar merece una nota al calce. En una reseña reciente que anuncia el incremento en altitud del «techo de América», algunos científicos observan que, tras un impactante sismo que destruyó la ciudad chilena de Concepción en el año 2010, «algunas montañas de la cordillera de los Andes, *crecieron*» (Smink, «Crece el techo de América» 54, mi énfasis). Evento que sin duda recalca —más allá de las letras— la constitución «desatada» de la sierra andina.

106 Jirca = cerro.

UNA SIERRA SIN EDITAR

Al concluir este acercamiento al espacio literario andino en las obras serranas de Mario Vargas Llosa, tema que la bibliografía crítica del autor apenas había abordado hasta ahora, mi razón biográfica exige una reflexión final. A través del recorrido por las diferentes lecturas, teorías, y estudios sobre el escenario natural en la narrativa universal —que he debido examinar como preámbulo a mis análisis— he reconocido un factor común que los vincula: no se trata tan solo del paisaje, sino de los elementos y fuerzas, visibles e invisibles, que actúan sobre él. Que actúan sobre él y que nos alcanzan a nosotros, ya seamos lectores, viajeros, exploradores, personajes de una narrativa literaria, o aquellos que hemos tenido acceso a una sierra «sin editar», es decir, experimentarla de primera mano. Crecí ante el perfil de una montaña de la cordillera central de Puerto Rico, que como centinela se yergue todavía en torno al espacio montaños que circunda el hogar de mis progenitores¹⁰⁷. Montañas

107 En Adjuntas, pueblo del Gigante Dormido (llamado así por el perfil que dibuja una de sus montañas); cumbres muy cercanas, por cierto, a aque-

que recorrí a horcajadas sobre el cuello de mi padre cuando pequeñita (ya más grandecita, caminándolas), y a las cuales mi madre —con aliento poético— me invitaba a admirar la belleza de su paisaje y a diferenciar los diversos matices de verde que su disparidad de tonos ofrecía. Fue el paraíso de mi infancia. La tenía tan cerca —de manera fija y permanente— como al alcance de la mano; formaba parte de mi cotidianidad, y tal vez, se constituyó en parte de mi propio ser. Circunstancia que justifica doblemente —me percató de ello con mayor intensidad al momento de escribir estas líneas, que no antes— la primera parte del antiguo título del presente estudio, *Tengo ante mí la montaña*¹⁰⁸, pues más allá de referirse figurativamente al espacio serrano y literario de las novelas que nos ocupan, también impacta mi experiencia vital: durante todos los años de mi niñez y joven adultez —y todavía cada vez que la visito— viví, *teniendo ante mí, la montaña*. Resulta significativo que el título que evoca a un viejo bolero lo había sugerido Mercedes López-Baralt tiempo atrás, sin aún conocer los pormenores que aquí reseño.

Y es que este trabajo resultó el dispositivo a través del cual he descubierto la intensidad con la cual el perfil montañoso de mi infancia todavía me acompaña; como si aquel paisaje hubiese detonado —de manera inconsciente— un oculto

llas que describía Ramón Juliá Marín en su novela *La gleba* (1913), pues son las que se levantan al costado de la antigua carretera número 10 del río que corre de Adjuntas a Utuado.

108 En un principio, el presente trabajo llevaba por título «*Tengo ante mí la montaña*: el ciclo serrano de Mario Vargas Llosa». «*Tengo ante mí la montaña*» es el título de un famoso bolero de desamor de los años '60. Letra original de G. Moreu, música de Augusto Algueró. Ha sido interpretada, en diversas versiones, por un sinnúmero de cantantes españoles, latinos y norteamericanos. [<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=13990>]. La referencia en este trabajo aludía a la sierra, que para nosotros es montaña.

afán para rastrear otros. Al tomar conciencia de ello en tiempos recientes, fue inminente hacer una lista de mi repertorio de viajes, y pude registrar, que en una mayoría de ellos, estaba incluida alguna montaña¹⁰⁹. Suplo los pormenores de tan solo uno, por tratarse de aquel a los Andes centrales peruanos, relacionado con nuestras novelas serranas. Ya del Cuzco y su glorioso *Machu Picchu* —era un *must* en todo viaje al Perú— había tenido oportunidad de constatar el esplendor de su ancestral espacio incaico. Pero desde que por primera vez tuve conocimiento —a través de la lectura de *Historia de Mayta*— de que existía un ferrocarril en la cordillera central andina del Perú que era catalogado como *el trencito más alto del mundo*, supe que algún día, subida en él, a bordo de uno de sus vagones, recorrería su ruta de doce horas que une a Lima con Jauja, antigua capital del Perú. Se trata precisamente del mismo tren en el cual Concha Meléndez, según lo consigna en su escrito *Entrada en el Perú* (1941), avanzó la mitad del actual trayecto. Igualmente, no olvido que desde el momento en que lo anoté en el imaginario de mi agenda como futuro destino hasta el momento de hacer realidad lo hipotético, había transcurrido un considerable lapso de tiempo y ya la China había tomado la delantera con relación al «tren más alto del mundo», al inaugurar en el 2006 un ferrocarril que une a Pekín con la capital tibetana Lhasa, y cuyo pico más alto sobrepasaba —por 656 pies— los 15,600 pies de altura de la estación de Galera, la elevación más alta del ferrocarril peruano en su recorrido por la cordillera central andina.

Debo reconocer que todos estos trayectos —una suerte de navegar entre «el oleaje de un mar pétreo», como llama-

109 No puedo pasar por alto la complicidad puntal de mi esposo Ico en tales recorridos.

ba López Albújar a la cordillera de los Andes— resultaban como un hechizado imán; una suerte de asignatura «telúrica y magnética», para decirlo en palabras de César Vallejo. Es aquí cuando la literatura se amarra a la vida, y el tema asediado se adhiere a una andadura por espacios literarios donde cumbres y cordilleras naturales ocupan una dimensión significativa, colocándome en relación directa con una fase de mi vividura terrenal. Bien visto, este trabajo trasciende el perímetro literario y académico predominante, al también constituirse en una revelación vital, calibrando, de manera colateral, un tramo esencial de mi residencia en esta tierra.

«Una sierra sin editar»
7 de abril de 2016

BIBLIOGRAFÍA SELECTA
DE MARIO VARGAS LLOSA

Cuento y novela

- Vargas Llosa, Mario. *Los jefes*. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- Vargas Llosa, Mario. «El hermano menor». *Los jefes*. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- Vargas Llosa, Mario. *Los cachorros*. *Pichula Cuéllar*. Barcelona: Editorial Lumen, 1967.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros* (1963). Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Vargas Llosa, Mario. *La Casa Verde*, Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Vargas Llosa, Mario. *Conversación en la Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Madrid: Alfaguara, 2004.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor* (1977). Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

- Vargas Llosa, Mario. *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Vargas Llosa, Mario. *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986). Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994.
- Vargas Llosa, Mario. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes* (1993). Barcelona: Editorial Planeta, 1997.
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo* (2000). Madrid: Punto de Lectura, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. *El paraíso en la otra esquina*. Bogotá: Alfaguara, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. *Travesuras de la niña mala*. Bogotá: Alfaguara, 2006.
- Vargas Llosa, Mario. *El sueño del celta*. Doral: Alfaguara, 2010.
- Vargas Llosa, Mario. *El héroe discreto*. Doral: Alfaguara, 2013.
- Vargas Llosa, Mario. *Cinco esquinas*. Miami: Penguin Random House, 2016.

Memorias

- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua* (1993). Madrid: Alfaguara, 2005.

Teatro

- Vargas Llosa, Mario. *La huida del Inca*. 1952. Inédita.
- Vargas Llosa, Mario. *La señorita de Tacna*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Vargas Llosa, Mario. *Kathie y el hipopótamo*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

- Vargas Llosa, Mario. *La Chunga*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Vargas Llosa, Mario. *El loco de los balcones*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Vargas Llosa, Mario. *Ojos bonitos, cuadros feos*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. *Obra reunida. Teatro* (2005). Madrid: Alfaguara, 2006.
- Vargas Llosa, Mario. *Al pie del Támesis*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- Vargas Llosa, Mario. *Odiseo y Penélope*. Galaxia Gutenberg, 2007.
- Vargas Llosa, Mario. *Las mil noches y una noche*. Madrid: Alfaguara, 2010.

Poesía

- Vargas Llosa, Mario. *El alejandrino*. Con litografías de Fernando Szyszlo. Edición Arte Dos Gráfico, Bogotá: 2014.

Ensayos críticos, periodísticos y otros (selección)

- Vargas Llosa, Mario. *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea I (1962-1972)* [1983]. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea II (1972-1983)* [1983]. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea III (1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996). México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

- Vargas Llosa, Mario. *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y 'Los miserables'*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Lima: Alfaguara, 2008.
- Vargas Llosa, Mario. *Carta de batalla por 'Tirant lo Blanc'*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista* (1997). Madrid: Punto de Lectura, 2012.
- Vargas Llosa, Mario. *A Writer's Reality*. New York: Syracuse University Press, 1991.
- Vargas Llosa, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1972.
- Vargas Llosa, Mario. «Chacas y el cielo». *Piedra de Toque, El País*, 2013.
- Vargas Llosa, Mario. «Una novela para el siglo XXI», Prólogo a *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, 2004: XII-XXVII.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras* (2002). Madrid: Punto de Mira, 2004.
- Vargas Llosa, Mario. «La literatura es fuego» (1967). *Contra viento y marea I*. Barcelona: Seix Barral, 1990:176-181.
- Vargas Llosa, Mario y Pablo Corral Vega, *Andes*, Washington, D. C: National Geographic Society, 2001.
- Vargas Llosa, Mario. *Sueño y realidad de América Latina*. Lima: Editorial Arcadia, 2010.
- Vargas Llosa, Mario. «El nacimiento del Perú» (1986). *Contra viento y marea III*, Barcelona: Seix Barral, 1990:365-378.
- Vargas Llosa, Mario. «Mi infancia en Cochabamba» (2000). *Cochabamba: vista por viajeros y autores nacionales, siglos XVI al XXI*. Mariano Baptista Gumucio, ed. Cochabamba: Grupo Editorial Kipus, 2012.
- Vargas Llosa, Mario. «Al asalto del Cielo». *El País*, 3 diciembre 1995.

- Vargas Llosa, Mario. «Primitives and Creators», 1968. *Times Literary Supplement*, November 14, 1968: 1287-88.
- Vargas Llosa, Mario. «Questions of Conquest: What Columbus Wrought and What He Did Not». *Harper's Magazine*, December 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Vargas Llosa, Mario et. al. *Semana de Autor: Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, ICI, 1985.

Entrevistas a Mario Vargas Llosa (selección)

- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Frances Arroyo. Presentación del libro *Historia de Mayta*. *El País*, 27 de octubre de 1984.
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Nelson Freddy Padilla Castro, 15 de abril del 2014. Red. <<http://prodavinci.com/blogs/entrevista-a-mario-vargas-llosa-por-nelson-fredy-padilla/>>
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Pastor de Roscoe, Ada. «Mario Vargas Llosa habla para *Explicación de Textos Literarios*». *Explicación de Textos Literarios*. (25.2), 1996-97:7-19.
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de César Hildebrandt. «Mario Vargas Llosa: la celebridad no me ha vuelto idiota». *ABC Literario*, 15 de octubre 1993:16-17.
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Sonia Goldenberg. «Los apachurrantes años cincuenta» (1986). *Entrevistas escogidas*. Jorge Coaguila, ed. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004:167-185.
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Xiomara Navarro. *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*, Ph. D. Dissertation, Texas Tech University, Texas, 1998.

- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Edgardo Rivera Martínez. «Historia y novela de una novela» (1985). *Entrevistas escogidas*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Juan Cruz. «Entrevista a Mario Vargas Llosa en su cumpleaños 70». Cultura y espectáculos, abril 2006. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2205-2006-04-05.html>>
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Jeremías Gamboa y Alonso Rabí do Carmo. «Vargas Llosa critica a Los críticos». Suplemento de Literatura de *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio 2007.
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Leandro Pérez Miguel. «Haré lo posible para ser también un escritor del siglo XXI», 2002. <elmundolibro.com>
- Vargas Llosa, Mario. Entrevista de Saltiel Alatríste. «Verdades profundas a través de la ficción». *Revista De la UNAM*, número 81, noviembre de 2010: 1-5.

Sobre Mario Vargas Llosa

- Armas Marcelo, J.J. *Mario Vargas Llosa: el vicio de escribir*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Armas Marcelo, «El Inca Vargas Llosa». *Revista Leer*. No. 217, Nov. 2010: 18-28.
- Bertoluzzi, Manfredi. «El mito del pishtaco en *Lituma en los Andes*». *Mitologías Hoy*, vol.8, invierno 2013: 93-114.
- Castañeda, Belén. «El ‘elemento añadido’ en *Historia de Mayta*». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. 4:2, 1998 (Spring): 21-28.
- Castañeda, Belén. «Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico». *Hispanic Review*. vol. 58, no.3 (Summer) 1990: 347-359.

- Castro-Klarén, Sara. *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.
- Castro Urioste, José. *De Doña Bárbara al neoliberalismo : escritura y modernidad en América Latina*. Lima: Centro de Estudios Literarios «Antonio Cornejo Polar». Berkeley: Latinoamericana Editores, 2006.
- Cohn, Deborah. «The Political novels». *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Efraín Kristal and King, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2012: 88-101.
- Cornejo Polar, Antonio. «La historia como apocalipsis». *La novela peruana: siete estudios* (1977). Segunda edición ampliada. Lima: Editorial Horizonte, 1989: 243-256.
- Corral, Wilfrido H. *Vargas Llosa: la batalla de las ideas*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012.
- Cueto, Alonso, et. al. *Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ponencias del Congreso del mismo título (2001) organizado por La Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima: Planeta, 2008.
- Elmore, Peter. *La estación de los encuentros*. Lima: Peisa: 2010.
- Fishburn, Evelyn. «The Plays». *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Efraín Kristal and John King, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2012: 185-98.
- Forgues, Roland. *Mario Vargas Llosa: ética y creación*. Lima: Editorial Universitaria Ricardo Palma, 2009.
- Gallagher, David. *Modern Latin American Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- González, Aníbal. «Novela y religión en Mario Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo*». *Symposium*, Vol. 66, No. 2, 2012:1-9. Leído en La Fiesta de la Lengua en la Universidad de Puerto Rico (2012).

- González Vigil, Ricardo. *El Perú es todas las sangres*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Pontificia del Perú, 1991.
- Granes Maya, Carlos. *La revancha de la imaginación. Antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Madrid: CSIC, 2008.
- Guichot Muñoz, Elena. «El *theatrum mundi* vargallosiano». *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios*. Agustín Prado y Sandro Chiri, comps. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014.
- Guichot Muñoz, Elena. *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa. Contra la violencia de los años ochenta, la imaginación a escena*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2012.
- Gutiérrez, Miguel. «La orgía perpetua de Mario Vargas Llosa»(1988). *El pacto con el diablo. Ensayos 1966-2007*. 2007:271-303.
- Gutiérrez, Miguel. «Mito y aventura en *La casa verde*» (1966). *El pacto con el diablo. Ensayos 1966-2007*. 2007:264-271.
- Habra, Hedi. *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones de Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Harss, Luis. *Los nuestros* (1966). Madrid: Alfaguara, 2012.
- Harss, Luis. «Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes». *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978: 420-462.
- Joset, Jacques. «Las mudas de un lector: Mario Vargas Llosa y *Los ríos profundos* de José María Arguedas». *Revista de Estudios Hispánicos* (UPR). Año XXX, No. 1, 2003:181-189.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

- Kristal, Efraín. *The Andes Viewed from the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930*. Frankfurt: Peter Lang Publishing, 1987.
- Kristal, Efraín. «De la utopía a la reconciliación en las últimas novelas de Mario Vargas Llosa». *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios*. Agustín Prado y Sandro Chiri, comps. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014:201-216.
- Kristal, Efraín. «Poder y moral en *La fiesta del chivo*». *Las guerras de este mundo: sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ed. Alonso Cueto, et. al. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2008.
- Kristal, Efraín and John King, eds. *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, UK: Cambridge University Press, 2012.
- King, John. «The Essays». *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Efraín Kristal and King, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2012:148-167.
- Kokotovic, Misha. «Mario Vargas Llosa Writes Of(f) the Native: Modernity and Cultural Heterogeneity in Perú». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25:3 (Spring 2001): 445-467.
- Kokotovic, Misha. «Vargas Llosa in the Andes: The Racial Discourse of Neoliberalism». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 15:2 (Spring 2000): 156-167.
- Lauer, Mirko. «Un país llamado papá». *Visión*, 16-31 agosto 1993: 4-5.
- Ledgard, Melvin. «Lugares y personajes peruanos en la literatura reciente de Vargas Llosa». *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios*. Agustín Prado y Sandro Chiri, comps. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014:201-216.

- López Baralt, Luce. Entrevista de Mario Alegre Barrios. «Vargas Llosa en la memoria». *El Nuevo Día*, Cultura, 2006:100.
- López-Baralt, Mercedes. *Una visita a Macondo: manual para leer un mito*. Viejo San Juan: Ediciones Callejón (Segunda edición revisada y ampliada), 2013.
- Mac Adam, Alfred. «*Historia de Mayta Revisited*». *Review: Literature and Arts of the Americas*, Issue 87, Vol. 46, No. 2, 2013: 197-202.
- Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979.
- Matamoras, Blas. «Escritores, escritores y teoría de la novela». *El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Cursos de Verano, El Escorial, 1989.
- Mazzotti, José Antonio. «Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo». *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Mabel Moraña, ed. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998.
- Mazzotti, José Antonio. Entrevista de Paolo de Lima. *Cyberayllu*. 2008. En Red.
- Meléndez, Priscilla. «The Self/ The Other: (Auto) Biographical Voices in the Theatre of Mario Vargas Llosa». *Review: Literature and Arts of the Americas*, Issue 87, Vol. 46, No.2, 2013:188-196.
- Millones, Luis. «Un puente inconcluso». *Debate*, 16.76, 1994:70.
- Moraña, Mabel. *Arguedas / Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Moraña, Mabel. «Prólogo». *Escribir en el aire* de Antonio Cornejo Polar. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.

- Moraña, Mabel. ed. «Prólogo». *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998.
- Mudrovic, María Eugenia. «El pez en el agua: notas en torno a una escritura de la rabia». *Revista Iberoamericana*, 67:196 (July-Sep) 2001:527-537.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa, la invención de una realidad* (1970). Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Oviedo, José Miguel. «Mario Vargas Llosa: testigo del mundo». *Dossier Vargas Llosa*. Santillana USA Publishing Company, 2007: 99-121. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: de Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Oviedo, José Miguel. «Historia de Mayta: una reflexión política en forma de novela. *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, 457 (1988): 157-173.
- Pinilla, Carmen María. «Arguedas en las perspectivas de Vargas Llosa». *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa*. Agustín Prado y Sandro Chiri, comps. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014: 103-113.
- Portugal, José Alberto. «Historia de Mayta: ¿En busca de las raíces del presente?». *Explicación de Textos Literarios*. 25.2, 1996-97: 91-109.
- Portugal, José Alberto. «Miguel Gutiérrez y Mario Vargas Llosa: El amargo sueño de la utopía». *Revista Quehacer*, No. 126, septiembre-octubre, 2000.
- Prado, Agustín y Sandro Chiri, compiladores. *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014.
- Silén, Iván. «El Antimayta». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24, 1986: 135-140.

- Silva Tuesta, Max. *Psicoanálisis sobre Mario Vargas Llosa*. Lima: Editorial Leo, 2005.
- Sitnisky, Carolina. «Film and the novels». *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Efraín Kristal and John King, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2012: 199-211.
- Sobrevilla, David. «La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. 496, Oct. 1991: 59-72.
- Sommer, Doris. «About Face: The Talker Turns Toward Perú». *Proceed With Caution, When Engaged by Minority Writing in the Américas*. Cambridge: Harvard Press, 1999.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Los Angeles: University of California Press, 1991.
- Sommer, Doris. *Abrazos y rechazos: cómo leer en clave menor*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Rama, Ángel y Mario Vargas Llosa. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha Ediciones, 1973.
- Rivarola, Susana Reisz de. «La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta». *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1987:835-853).
- Roldán, Julio. *Vargas Llosa entre el mito y la realidad: posibilidades y límites de un escritor latinoamericano comprometido*. Marburg: Tectum Verlag, 2000.
- Roncagliolo, Santiago. «El Perú se está mudando». *El País*, 3 de octubre 2007.
- Updike, John. «Mountain Miseries». *The New Yorker*, Vol. 72, No. 8, 1996:84-86.
- Urquidí, Julia. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz: Ediciones Última Hora, 1983.

- Vilella, Sergio. *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta detrás de La ciudad de los perros*. Lima: Editorial Planeta, 2011.
- Villanueva, Darío. *Mario Vargas Llosa: la novela como literatura*. Edición Bilingüe. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2011.
- Williams, Raymond. «Los niveles de la realidad, la función de lo racional, y los demonios: *El hablador* y *Lituma en los Andes*». *Explicación de textos literarios*, 25.2, 1996-97:144-150.
- Zorrilla, Zein. *Mario Vargas Llosa y su demonio mayor: la sombra del padre*. Lima: Lluvia Editores, 2000.

Bibliografía general

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de Las Indias* (Sevilla, Juan de León, 1590). Bárbara G. Beddall, ed. y comp. *Hispaniae Scientia*, Valencia: Valencia Cultural, 1977.
- Alazraki, Jaime. «Para una revalidación del concepto de realismo mágico en la literatura hispanoamericana». *Homenaje a Andrés Bello*. San Diego: University of California, 1976:9-21.
- Alazraki, Jaime. «El indigenismo de Martí y el anti-indigenismo de Sarmiento». *Cuadernos Americanos*, 140, 3 (mayo-junio) 1965: 135-157.
- Almagor, Eran. «Who is a barbarian? The barbarians in the ethnological and cultural Taxonomies of Strabo». *Strabo's cultural Geography. The Making of Kolossourgia*. Daniela Dueck, Hugh Lindsay and Sarah Pothecary eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2005: 42-55.
- Amicis, Edmundo de. «De los Apeninos a los Andes» (1886). *Libro cuarto de lectura, Serie Hispanoamericana*. Caroli-

- na Marcial Dorado, ed. (Boston, Nueva York, Chicago, Londres): Ginn y Compañía, 1930.
- Arce, Margot. «El paisaje puertorriqueño». *Literatura Puer-
torriqueña*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de
Puerto Rico, 1998:649-660.
- Arens, William. *The Man Eating Myth. Antropology as
Anthropology*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Arguedas, Alcides. *Raza de bronce* (1919). Edición revisada,
1945. José Edmundo Paz Soldán, ed. Caracas: Fundación
Biblioteca Ayacucho, 2006. En Red. <[http://www.biblio-
teca.org.ar/libros/211602.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/211602.pdf)>
- Arguedas, José María, ed. y trad. *Dioses y hombres de Hua-
rochirí*. México: Siglo XXI, 1975.
- Arguedas, José María. «Evolución de las comunidades indíge-
nas. El valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo». *Revis-
ta del Museo Nacional*. Lima. Tomo XXVI, 1957: 78-151.
- Arguedas, José María. «Cuentos mágicos realistas y can-
ciones de fiestas tradicionales. Folklore del Valle del
Mantaro provincias de Jauja y Concepción.» *Folklore
Americano*. Noviembre, año I, número 1, 1953:101-293.
- Arguedas, José María. «Puquio: una cultura en proceso
de cambio». *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXV,
1956:184-207.
- Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Lima: Ediciones
Peisa, dos volúmenes, 1973.
- Arpini, Adriana. «EL ferrocarril como símbolo del progre-
so y unidad continental en Eugenio María de Hostos». *Revis-
ta de Estudios Trasandinos*, año 1, número 1, Men-
doza: junio 1997:191-196.
- Arrigoitia, Luis de. «Entrada al Perú, de Concha Meléndez». *Revis-
ta sin Nombre*, Vol. XIV, No.2, enero-marzo, 1984:52-77.

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio* (1957). Ernestina de Champoucin, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bajtín, Mijail. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Michael Holquist, ed., Caryl Emerson and Michael Holquist trans. Austin: Austin University of Texas Press, 1981.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela* (1975), Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, trans. Madrid: Taurus Ediciones, 1991.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Barthes, Roland. *Mitologías* (1957). Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Nicolás Rosa, trad. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Bastien, Joseph W. *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. Long Grove: Waveland Press, 1989.
- Benjamin, Walter. «El París del segundo imperio en Baudelaire». *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus. 1980.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Obras completas*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser, eds. Madrid: Abada Editores, 2007.
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994.
- Böhme, Gernot y Harmut. *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Pedro Madrigal, trad., Barcelona: Editorial Herder, 1998.

- Bolaño, Roberto y Andrés Braithwaite, comp. y ed. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- Bousoño, Carlos. «Notas sobre un poema de Miguel Hernández: 'Antes del odio'». *Cuadernos de Agora*, 49-50, diciembre 1960:31-35.
- Braudel, Fernand. *Las civilizaciones actuales*. México: REI, 1991.
- Burnet, Thomas. (*Telluris Theoria Sacra*). *The Sacred Theory of the World*. London: Printed for John Hooke, 1719. En Red. <<https://archive.org/details/sacredtheoryeart-02burn>>
- Cadena, Marisol de la. *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Perú (1919-1991)*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Cañas, Gabriela. «Venecia bajo el efecto Arcimboldo». Exposición en el Palazzo Grassi. *El País*, 19 de febrero de 1987. <http://elpais.com/diario/1987/02/19/cultura/540687605_850215.html>
- Carpentier, Alejo. «Los puntos cardinales de la novela en América Latina» (1931). *Los pasos recobrados*. Alexis Márquez Rodríguez, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.
- Castro, Américo. «En los Alpes», *El Nacional*, Caracas, 3 de agosto de 1956.
- Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. México: Editorial Porrúa, 1996.
- Castro, Américo. *An Idea of History: Selected Essays of Américo Castro*. Eds. and trans. Stephen Gilman and Edmund L. King. Columbus: Ohio University Press, 1977.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Luis Andrés Murillo, ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1991.

- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1970). Lima: Latinoamericana Editores, 2003.
- Cornejo Polar, Antonio. *La novela peruana: siete estudios* (1977). Lima: Editorial Horizonte, 1989.
- Cornejo Polar, Antonio. Entrevista de Jorge Coaguila, 1994:3-4. <<http://jcoaguila.blogspot.com/2008/06/entrevista-antonio-cornejo-polar-1994.html>>
- Cox, Max. «La narrativa andina peruana y el indigenismo». Latin American Studies Association Convention, Miami: 2000. En Red. <<http://web.presbv.edu/lasaperu/markcox.htm>>
- De Certeau, Michel. «Andares de la ciudad». *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000:103-122.
- De Certeau, Michel. *Heterologies*, Brian Massumi, trans. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Dumas, Alexander. *The Mohicans in Paris, 1854-1855*. En red.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno* (1951). Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- Eliade, Mircea. *Patterns in Comparative Religion* (1958). Nebraska University Press, 1996. En Red. <http://books.google.com.pr/books/about/Patterns_in_Comparative_Religion.html?id=KxliotWdzXIC&redir_esc=y>
- Eliot, T. S. «Críticar al crítico». *Críticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Eliot, T. S. «Tradition and the Individual Talent». *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1922.
- Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores, 1994.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial. 1999.

- Estrabón de Amasia. *Geography* (circa 58 a.c.-25 a.c.). Hamilton and Falconer, trad., 1854-57. <<http://www.strabo.ca/electronic.html>>
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán* (1969). México: UNAM, 1982.
- Fitter, Chris. *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa Las Américas, 1986.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009.
- Foucault, Michel. «Nietzsche, la genealogía, la historia». *Microfísica del poder* (1971). En Red.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra* (1975). México: Joaquín Mortiz, 1976.
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, eds. «Presentación del país McOndo». *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- Gadamer, Hans George. «Image and Gesture». *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Robert Bernasconi, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. España: Espasa Calpe, S. A., 2000.
- Gelpí, Juan. «El discurso jerárquico en Cecilia Valdés». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXI, No. 4, 1991: 47-61.

- González Echevarría, Roberto. *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana*. Madrid: E Vervuert, 2001.
- González Echevarría, Roberto. «Apetitos de Góngora y Lezama», *Revista Iberoamericana*, 1975.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Madrid: Editorial Crítica, 1985.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosh Editor, 1980.
- Hart, Thomas R. *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- Herodoto de Halicarnaso. *Los nueve libros de la Historia*. Víctor de Lama de la Cruz, ed. Madrid: Editorial EDAF, 1998.
- Herrera y Reissig, Julio. «El regreso». *Los éxtasis de la montaña. Eglogánimas*, Montevideo: Editorial Elite, 1904:10.
- Homero. «El Catálogo de las Naves» (Canto II). *La Ilíada* (Circa 825 a. c.). Madrid: Espasa, 1999.
- Hope Nicolson, Marjorie. *Mountain Glomm and Mountain Glory: The Development of the Asethetics of the Infinite*. Ithaca: Cornell University Press, 1959.
- Houston, Charles S., MD. *Going High: The Story of Man and Altitude*. New York: The American Alpine Club, 1980.
- Isbell, Billie Jean. *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: University of Texas, 1978.
- Itálico, Silio. *La guerra púnica*. Joaquín Villalba Álvarez, ed. y trad. Madrid: Akal/Clásica, 2005.
- Iwasaki, Fernando. *rePublicanos. Cuando dejamos de ser realistas*. Madrid: Algaba, 2008.
- Jameson, Frederic. «Postmodernism and Consumer Society». *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-98*. New York: Verso, 1998.

- Lacoste, Pablo. *El Ferrocarril Trasandino (1872-1984): un siglo de ideas, política y Transporte en el sur de América*. Santiago: Chile Editorial Universitaria Centro de Investigaciones Diego Barras Arana, 2000.
- Lalo, Eduardo. «Discurso Premio Rómulo Gallegos». 2013. En Red.
- Las Casas, Fray Bartolomé de. *Apologética historia sumaria*, c. 264: 1577. En Red.
- Lauer, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1989:118.
- López-Baralt, Luce. *Huellas del Islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo* (1985). Madrid: Ediciones Hiperión, 1989.
- López-Baralt, Luce. «Una invitación a la locura: las instancias narrativas del Quijote», *Primer Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Educación*. Depto. de Educación, Puerto Rico, Ponce, Puerto Rico, 2005: 64-81.
- López-Baralt, Luce. «Cervantes y la libertad de la escritura: el juego de espejos de las instancias narrativas del Quijote». *Actas del XXI Coloquio Cervantino Internacional (Cervantes y la libertad)*. Guadalajara: México, 2009.
- López-Baralt, Mercedes. *Para decir al otro: literatura y antropología en Nuestra América*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Lotman, Yuri. «On the Metalanguage of Typological Description of Culture». *Semiotica*. Vol. 14, Issue 2, 1975:97-123.
- McNeill, David. *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: The University of Chicago Press. 1995.
- Mainer, José-Carlos. *La escritura desatada: el mundo de las novelas*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2012.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica* (1924). En Red: <<http://librodot.com>>

- Mattei, Jean-Francois. *La barbarie interior: ensayo sobre el inmundo moderno*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2006.
- Márquez Rodríguez, Alexis. «Deslinde entre el realismo mágico y lo real maravilloso, a propósito de la novelística de Gabriel García Márquez». *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Ana María Hernández de López, ed. Madrid: Editorial Pliegos, 1985: 337-344.
- Martí, José. «Nuestra América». *Páginas Escogidas*. Benito Varela Jácome, ed. Barcelona: Editorial Bruguera, 1973: 33-47.
- Matsumori, Natsuko. «Los asuntos de Indias y el pensamiento político moderno: los conceptos de civilización y barbarie en el nuevo orden mundial (1492-1560)». Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Meléndez, Concha. «Entrando al Perú» (1941). *Obras Completas I*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970:475-587.
- Menéndez Pidal, Ramón. «Un aspecto de la elaboración del Quijote». *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940: 36-38.
- Menton, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. 2da. ed., México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, 2004.
- Menton, Seymour. «En busca de una nación: la novela hispanoamericana del siglo XX», Congreso MLA, 1954.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos I*. María Dolores Picazo, ed. Almudena Montojo, trad. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- Montaigne, Michel de. «De los caníbales». *Ensayos*. Madrid: Losada, 2011.
- Morales, Ángel Luis. «La doctora Concha Meléndez», *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan de Puerto Rico, No. 48, 1970:31.

- Murra, John. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- Neruda, Pablo. «La palabra». *Confieso que he vivido. Memorias* (1974). Barcelona: Seix Barral, 1981: 77-78.
- Neruda, Pablo. «La montaña andina». *Confieso que he vivido. Memorias* (1974). Barcelona: Seix Barral, 1981: 254-259.
- Otto, Rudolf. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. [1917] Madrid: Revista De Occidente, 1965.
- Padgen, Anthony. *The Fall of the Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Parr, James A. «*Ars combinatoria*: cómo la deconstrucción y la narratología facilitan una reconstrucción del sentido del *Quijote*.» *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 1998*. 4 vols. Ed. Florencio Sevilla and Carlos
- Alvar. Madrid: Castalia / Fundación Duques de Soria, 2000. I: 641-47. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Adrián Recinos, ed. y trad. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rama, Ángel. «La tecnificación narrativa». *Hispanamérica*. Año 10, Núm. 30, Dec. 1981:29-82. En Red. <<http://www.scribd.com/doc/96556657/Angel-Rama-La-Tecnificacion-Narrativa>>
- Ramos Gavilán, Alonso. *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco, 1621*. En Red. <<http://www.scribd.com/doc/117549282/Historia-del-Celebre-Santuario-de-Nuestra-Senora-de-Copacabana-Alfonso-Ramos-Gavilan#scribd>>

- Ravi Mumford, Jeremy. *Vertical Empires*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23ª edición (2014). www.rae.es/diccionario
- Rilke, Rainier María. *La trilogía española*. 1913. En Red.
- Rilke, Rainier María. «Carta a la Contessina Solms-Laubach», 24 de enero de 1913. En Red.
- Riquer, Martín de. «Cervantes y el «Quijote», *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, 2004: XLV-LXXV.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril Rojo*. México: Alfaguara, 2006.
- Rostworowski, María. «Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes». *Journal de la Societé des Americanistes*. 2003: 97-123. Reproducido en Red.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Nora Catelli, trad. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Salcedo, Rodrigo. «Introducción» al ensayo de De Certeau, «Andar en la ciudad», *Revista Bifurcaciones*, No. 7, julio 2008.
- Sánchez, Luis Rafael. *ABECÉ Indócil*. San Juan: Editorial Cultural, 2013.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Madrid: Mestas Ediciones, 2008.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, 1995.
- Shaw, Donald. L. *Gallegos: Dona Barbara*. Londres: Grant & Cutler, 1972.
- Smink, Verónica. «Crece el techo de América». *BBC Mundo; El Nuevo Día*. 27 de febrero de 2012: 54.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas* (1978). Penguin Random House Group Editorial España, 2012.

- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. Martí Mur Ubasart, trad. México: Siglo XX, 1991.
- Turner, Víctor. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell U Press, 1967.
- Valente, José A. *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets Editores, 1989.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Vega, Ana Lydia. *Mirada de doble filo*. Río Piedras: La Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2008.
- Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales. La Florida del Inca*. Mercedes López-Baralt, ed. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- Volpi, Jorge, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Miguel Ángel Palou. *Manifiesto Crack* (1966). *Lateral. Revista de la Cultura*, Número 70, octubre 2000. <<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>>
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar*. Barcelona: Mondadori, 2009.
- Volpi, Jorge. «Bolaño, epidemia». *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- Ward, Thomas. «Four Days in November: The Peruvian Experience of Eugenio María de Hostos». *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 2001.
- West-Pavlov, Russell. *Space in Theory: Kristeva, Foucault and Deleuze*. Amsterdam—New York: Rodopi, 2009.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Wilson, Jason. *The Andes: A Cultural History*. New York: Landscapes of the Imagination, Oxford University Press, 2009.

CUADERNOS PUBLICADOS

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva M^a, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América*, prólogo de M^a Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, M^a Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina*, prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, prólogo de José Carlos

- Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar*, prólogo de Eva M^a Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, «*Hablo, señores, de la libertad para todos*». *López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
 18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
 19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
 20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Bécerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CERESO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
28. CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse*, prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 28, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

29. MILLARES, Selena, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, prólogo de J. Rodríguez Padrón, Cuadernos de América sin nombre, nº 29, Alicante, Universidad de Alicante, 2011.
30. GIL AMATE, Virginia, *Sueños de Unidad Hispánica en el Siglo XVIII. Un estudio de «Tardes Americanas»* de José Joaquín Granados y Gálvez, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 30, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
31. CASTANY PRADO, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, prólogo de Fernando Iwasaki, Cuadernos de América sin nombre, nº 31, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
32. CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *Cartografía garcilastista*, prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Cuadernos de América sin nombre, nº 32, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
33. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 33, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
34. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 34, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
35. EUDAVE, Cecilia, *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 35, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.

36. BARRERA, Trinidad (ed.). *Dos obras singulares de la prosa novohispana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 36, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.
37. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Mario Bellatin el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, prólogo de Wilfrido H. Corral, Cuadernos de América sin nombre, nº 37, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.
38. PEÑA NÚÑEZ, Beatriz Carolina, *Fray Diego de Ocaña: olvido, mentira y memoria*, prólogo de Elena Altuna, Cuadernos de América sin nombre, nº 38, Alicante, Universidad de Alicante, 2016.

Cuadernos de América sin nombre

ISBN 978-84-16724-55-0



CÁTEDRA
VARGAS
LLOSA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante