

NIN DA DEREITA NIN DA ESQUERDA: A VISIÓN MORAL NAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA

Roy Boland
La Trobe University. Melbourne

Nunha entrevista concedida en Francia pouco antes da súa tráxica morte en 1983, Manuel Scorza referiuse ó seu ilustre compatriota Mario Vargas Llosa como “un écrivain de la droite”. Cinco anos máis tarde, en 1988, o crítico Stephen Gregory facía mención dos xuízos contradictorios do influente escritor uruguaiño Mario Benedetti sobre a evolución política da novelística do seu homónimo peruano¹. En 1980, na súa colección de ensaios *El ejercicio del criterio*, Benedetti considerou conveniente incluír esta nota ó final de “Vargas Llosa y su fértil escándalo”, artigo redactado orixinariamente en 1967: “A partir de 1971, Vargas dio un radical viraje político que lo ha convertido... tal vez en el intelectual más relevante de la derecha latinoamericana... y que se ha reflejado, así sea indirectamente, en su obra posterior”². Catro anos máis tarde, en 1984, durante a notoria polémica entre os dous Marios, Benedetti é o

que agora executa unha viraxe, argüíndo que “afortunadamente, la obra de Vargas Llosa está situada a la izquierda de su autor”³. Velaí un claro exemplo de cómo as etiquetas políticas —esquerda, dereita, liberal, conservador...— non serven a miúdo máis que para confundir, ofuscar ou despistar, arredando o crítico literario da súa tarefa primordial: a de explicar, esclarecer e —o más importante e asemade o más difícil— realza-lo pracer da lectura das obras dun escritor.

Polo tanto, no canto de corre-lo risco de contribuír á obcecación que adoitá caracteriza-las análises políticas ou ideolóxicas das obras de Vargas Llosa, tentarei neste ensaio desentraña-lo contido moral das súas novelas, desde a primeira, *La ciudad y los perros* (1963), ata *Lituma en los Andes* (1993)⁴. Se a visión moral reflectida no mundo ficticio do novelista peruano manifesta, modifica

1 Ver Stephen Gregory, “Review Essay”, *Antípodas I*, 1988.

2 Mario Benedetti, “Vargas Llosa y su fértil escándalo”, en *El ejercicio del criterio*, México, Nueva Imagen, pág. 306.

3 Ve-lo artigo de Benedetti en *El País*, 9 de abril de 1984.

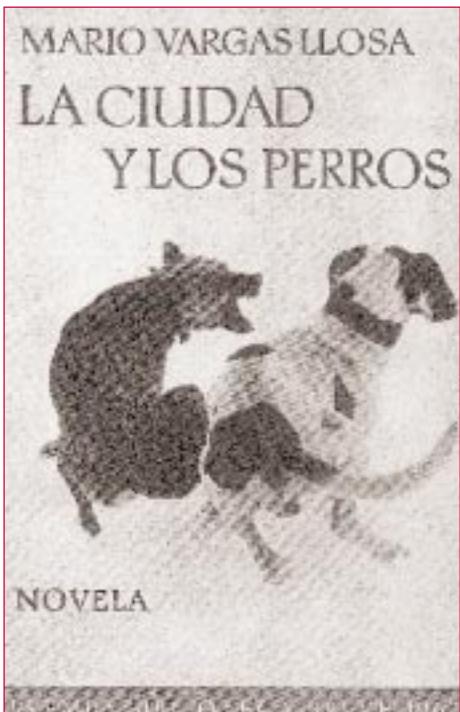
4 Neste artigo só trato as novelas de Vargas Llosa orientadas no Perú, xa que o que me interesa é establece-lo grao de coherencia con que un novelista peruano, que empezou a súa carreira como compañeiro de viaxe do marxismo e que logo, nun período de trinta anos, evolucionou ideoxicamente ata se converter en fundador do seu propio movemento conservador e en adalid do neoliberalismo, retrata a sociedade peruana que o xerou, que o formou e que, cos seus demonios culturais e históricos, condicionan a súa visión

ou contradí as súas posturas políticas en calquera momento da súa vida pública non é do caso, pois como explicou Marcel Proust, o ‘eu’ que reflicte unha obra é o ‘eu profundo’ do creador, que non se identifica necesariamente co seu ‘eu’ externo, social ou político⁵. Miguel García Posada indicou moi atinadamente que as relacións entre a vida e a obra dun creador, entre as súas ideas persoais e a autonomía da súa ficción son dialécticas e obedecen “a un muy complejo y casi incontrolable movimiento de oposición y síntesis de contrarios”⁶.

Esta complicada dialéctica entre o creador e a súa creación vese actuando nas obras de artistas xeniais como Picasso, Balzac e Malraux, e o caso de Vargas Llosa, como o afirman os xuízos contradictorios de Benedetti, non é excepción ningunha.

Nesta ocasión non me propoño a ardua hermenéutica de desconstruí-las complexas obras de Vargas Llosa para dilucida-la dialéctica entre o seu ‘eu’ profundo e o seu ‘eu’ externo. Nestas páxinas, a miña intención como crítico é a de examinar e aclarar ata qué punto as súas novelas son coerentes e consecuentes na representación e exploración dos valores éticos que condicionan a vida dos individuos e das colectividades retratados no Perú inventado por el: un

Perú ficticio que o novelista reconstrúe a poder da experiencia histórica do Perú real. En última instancia, a través deste Perú ‘de mentira’ Vargas Llosa conta para os seus lectores a súa historia privada da terra que lle tocou⁷.



Na súa recreación verbal do seu país, Vargas Llosa presenta unha visión grotesca que nalgúns novelas podería

do Perú. *La guerra del fin del mundo* non forma parte deste esquema. As novelas tratadas neste artigo son as seguintes: *La ciudad y los perros* (Barcelona, Seix Barral, 1983), *La casa verde* (Barcelona, Seix Barral, 1966), *Conversación en la Catedral* (Barcelona, Seix Barral, 1969), *Pantaleón y las visitadoras* (Barcelona, Seix Barral, 1973), *Historia de Mayta* (Barcelona, Seix Barral, 1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Barcelona, Seix Barral, 1986), *El hablador* (Barcelona, Seix Barral, 1987), *Elogio de la madrastra* (Barcelona, Tusquets, 1988), *Lituma en los Andes* (Barcelona, Seix Barral, 1993). As páxinas citadas daranse entre parénteses no texto.

5 Ve-lo artigo de Miguel García Posada, “Arte, Vida”, en “Babelia”, *El País*, 10 de maio de 1997, pág. 8.

6 *Ibid.*

7 Vargas Llosa expón moi claramente a súa teoría sobre a relación entre a realidade e a ficción, e entre a historia

denominarse orwelliana (*Historia de Mayta*), noutras goyesca (*¿Quién mató a Palomino Molero?*), noutras se cadra dantesca (*La casa verde, El hablador*), e en *Lituma en los Andes* dionisíaca, pero que en todo caso corresponde fielmente coas análises sociolóxicas e políticas dalgúns dos máis destacados peruanistas desde a Independencia. Por exemplo, a finais do século XIX o polemista iluminado Manuel González Praga comparou o Perú cun organismo enfermo e supurante, pasada a metade deste século o intelectual aprista Luis Alberto Sánchez identificouno cun adolescente traumatizado, e nas portas do milenio o antropólogo Juan Ossio coloca o seu desgraciado país a piques da exasperación histórica⁸.

De feito, Vargas Llosa sérvese do que el adoita denominar “la realidad real” para retrata-lo Perú, terra que case sempre, desde a conquista, pasando pola colonia e ata chegar á época contemporánea, deu a impresión de estar atrapada no que un personaxe de *Conversación en la Catedral* chama “la edad de piedra”—unha frase que se repite en *El hablador* (páx. 23)—. No prólogo do programa da adaptación teatral de *La ciudad y los perros* que se presentou na Sala Olímpia de Madrid en 1982, Vargas Llosa describiu así o escenario castrense da súa primeira novela: “el mundo es una selva y en la lucha por la supervivencia sólo sobreviven los astutos y los fuertes”⁹. De

certo, na novelística vargasllosiana represéntase unha realidade bárbara, darwiniana, onde predomina a violencia en tódolos dominios, física, sexual, moral, política e espiritualmente. O Perú imaxinario de Vargas Llosa é unha colectividade primitiva que semella estar repetindo ritualmente o canibalismo da horda, coma no mito de Kachiborérine en *El Hablador*, no que os chonchoites violan o corpo do pai, sácanlle os intestinos e cómenos (páxs. 119-121). En termos morais, esta visión antropófaga está resumida en *El Hablador* cando Mascarita se refire á carnicería humana durante a sangría das árbores (a explotación do caucho) na Amazonia peruana: “Nadie creía en nadie, los hijos maliciando que los padres iban a cazarlos y los padres que los hijos, al menor descuido, se los llevarían atados a los campamentos”. É este estado permanente de guerra civil, de parricidio colectivo, o que Vargas Llosa, esporeado polos demos históricos do Perú, retrata con paixón e furia nas súas novelas.

Unha análise global das novelas de Vargas Llosa confirma que a súa representación do Perú está incontaminada pola ideoloxía, o partidismo, o didactismo, a demagogoxía ou a evolución das súas propias conviccións políticas ó longo da súa extensa carreira como intelectual público. Se unha postura caracterizou o novelista, esta é a moral, máis cá

⁸ As obras do patriota iluminado Manuel González Parada (1848-1918), do intelectual aprista Luis Alberto Sánchez (1900-1994), e do antropólogo Juan Ossio son coñecidas a fondo por Vargas Llosa, quen as cita en varios dos seus escritos.

⁹ A adaptación, polo peruviano Edgar Saba, pódese consultar nos “Mario Vargas Llosa Papers”, na Firestone Library en Princeton University, Series IV.

política ou a ideolóxica, pois se Vargas Llosa seguiu exercendo un papel transparente e consecuente dentro das súas novelas, este foi sempre o de “dinamitero revolucionario”, segundo o define José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*¹⁰. Así como Goya ou Picasso co seu pincel e o lenzo, Vargas Llosa válese da súa pluma para dinamitar unha realidade que el atopa tan putrefacta coma o corpo leproso de Fushía en *La casa verde*. O novelista non ofrece solucións nin programa remédios para os problemas da súa sociedade —como el mesmo ten dito en máis dunha ocasión, a súa tarefa é ‘mostrar’, non ‘demostrar’¹¹. Polo tanto, o que el mostra é unha realidade noxenta para que os seus lectores tamén se anoxen e digan canda el, como nun momento dado dixo Ortega y Gasset con respecto a España: “¡Esto no puede ser!”.

Sen chegar a representa-lo papel de moralista, no seu mundo ficticio Vargas Llosa non deixa lugar a dúbidas sobre quén son os responsables da vergoñenta e avergoñante situación peruana. A culpa e a responsabilidade morais non poderían ficar más claramente resumidas ca na *Historia de Mayta*: “los españoles, el señor feudal, los políticos, los soldados, la ortodoxia católica, los terrucos, los marines, el sistema explotador, el latifundismo, el gamonalismo, la explotación capitalista e imperialista”(páxs. 172 -182). Aínda que o narrador da novela —

quen nun xogo literario de imaxes especiales non é nin máis nin menos que a encarnación ‘mentirosa’ do propio autor— non coincide co seu personaxe Mayta en que a violencia sexa a única solución para salva-lo país do caos, un identificarse co outro ó sentiren os mesmos sentimientos de náusea cando ollan arredor súa: “la desesperación y la cólera que puede dar codearse día y noche con el hambre y la enfermedad, la sensación de impotencia frente a tanta injusticia... Sobre todo, darse cuenta que los que pueden hacer algo no harán nunca nada. Los políticos, los ricos, los que tienen la sartén por el mango, los que mandan” (páxs. 77-78). A desesperación e a cólera son os motivos que impelen a Mayta a lanza-lo seu conato trotskista, e as novelas de Vargas Llosa no seu conxunto amosan por qué Mayta actuou coma un peixe fóra da auga, por qué a súa illusión de crear un ceo de liberdade, de igualdade e de xustiza no Perú era tan romántica coma imposible.

As novelas de Vargas Llosa configuran unha ‘comedia humana’ poboadas polos mesmos ou similares personaxes en ambientes que son os mesmos ou parecidos: militares, curas e monxes, *terrucos* e golpistas, adolescentes torturados e pais tiránicos, mulleres humilladas, os avatares de Lituma, narradores-protagonistas que son e non son o autor, Lima, Piura, a selva, a serra. Dentro desta ‘comedia humana’ perfilase unha

10 Nos seus escritos Vargas Llosa refírese en varias ocasións a Mariátegui, e cita o seu concepto do “dinamitero” en *Contra Viento y Marea*, Barcelona, Seix Barral, 1986, vol. II, páx. 195.

11 A ocasión máis recente en que Vargas Llosa utiliza tal distinción entre ‘mostrar’ e ‘demostrar’ é en *La uto-pía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura, 1996, páx. 23.



nefasta trindade que desde a independencia mantén o Perú nunha situación de dependencia semellante a un estado de castración colectiva: o exército, a oligarquía e —aínda que de forma menos flagrante— a igrexa. O réxime degradante que en *La ciudad y los perros* reduce os cadetes ó nivel de monos amestrados, a delirante enxeñería social de *Pantaleón y las visitadoras* e o rito maila forza bruta en *La casa verde* advirten o lector sobre o risco que unha sociedade civil corre cando cae nas mans do poder castrense. Para os militares retratados nas novelas

de Vargas Llosa, o Perú é o que os teóricos da dependencia chaman unha ‘colonía interna’ ou un ‘estado cuartel’¹². Os xerenaís e coroneis gobernan o país coma se eles fosen os patriarcas e o resto da xente os seus súbditos. Un dos personaxes arquetípicos é o Coronel Mindreau en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, que rexe Talara coma se a vila fose o seu feudo persoal. Hai un momento na novela en que aparece o coñecido lema de RCA: “la voz del amo” —e no Perú esta é a voz dos militares—. Os que non a obedecen corren o risco de terminar coma o pobre cantante de boleros Palomino, crucificado e cun pao no traseiro, ou despezado coma no rito do *jalapato* en *Historia de Mayta*, ou coa carne cocifiada e cheirando a roxón coma o pobre Pedrito Tinoco en *Lituma en los Andes*.

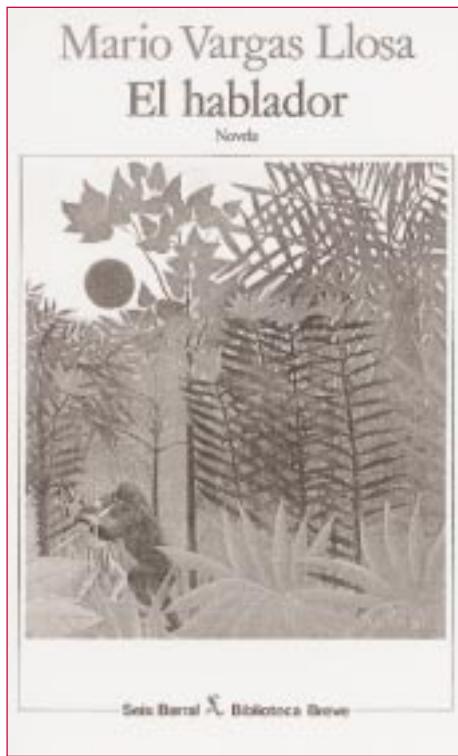
O militar máis infame do elenco vargasllosiano é sen dúbida Julio Réategui, quen sen ser militar *strictu sensu*, en bo estilo colonial autoeríxese Gobernador do seu anaquiño da Amazonia. Réategui rexe os seus dominios cunha implacable man de ferro, coa protección dos militares, a colaboración da oligarquía limeña e o apoio tácito da igrexa. O plan deste Kurtz amazónico é ben sinxelo: velar pola seguridade e a propiedade para protexer e fomenta-los intereses capitalistas que el representa. Réategui ten o monopolio da industria caucheira no seu feudo selvático, e con tal de que os seus súbditos (os indíxenas aguarunas) colaboren co seu réxime,

¹² Para un panorama crítico sobre a “teoría da dependencia”, véxase *Latin American Perspectives*, v. 1, primavera 1974, e varios artigos en *Latin American Research Review*, vs. 12, 13, 17.

Réategui actúa coma un sátrapa benigno. Pero así que os aguarunas, cansos de seren explotados e roubados, empezan a queixarse das "cojudeces de los patrones" e se rebelan contra o Gobernador, este monta unha expedición contra eles, arrasa as súas aldeas, azouta os homes e viola as mulleres. O Gobernador non tolera oposición no seu reino colonial e lanza unha campaña de humillación e degradación contra os aguarunas para lles inculcar con ferro candente a inviolabilidade da súa lei: "el aguaruna no podía vender en Iquitos... que tenía que cumplir sus compromisos... que nada de cooperativas ni de cojudeces" (páx. 160). Réategui logra restaura-lo seu implacable patriarcado reducindo os aguarunas ó máis submiso estado de dependencia colonial. Captura o cacique Jum, rápallo a cabeza "porque nada les dolía más a éstos que que les tocaran la peluca", e finalmente tortúrao inquisitorialmente. A depredación dos aguarunas e o tormento de Jum en *La casa verde* constitúen unha metáfora palpitante da violación do Perú por aqueles que, nas palabras de Alejandro Mayta, "tienen la sartén por el mango".

En *El hablador*, publicado vinteún anos máis tarde ca *La casa verde*, reaparece a figura do cacique Jum, o símbolo candente da rebelión e a reivindicación da dignidade humana na realidade ficticia de Vargas Llosa. Nalgúns dos seus contos, o falador lembra con indignación a cacería de machiguengas durante a época da sangría das árbores polos *vira-cochas* (os brancos). O berro de guerra machiguenga nesta novela —"¡Fuerza

carajo!"— faise eco da protesta de Jum na anterior: "¡limagobierno... soldadomí-reátegui... ¡piruanos! ¡piruanos, carajo" (190-194).



Por outra parte, hai certos momentos nos que *El hablador* semella adopta-lo ton dunha novela 'verde', no sentido de que as súas páxinas resoan coa furia e a paixón de Mascarita, un ecólogo empedernido que protesta contra a depredación da selva: "Lo que se está haciendo en la Amazonía es un crimen. No tiene justificación, por donde le des vuelta... Los empujan [ós indíxenas] de sus tierras desde hace siglos, los echan cada vez

más adentro, más adentro... La pesca con explosivos... se supone que está prohibida. No hay río o quebrada en toda la selva donde los serranos y los viracochas... no ahorren tiempo pescando al por mayor, con dinamita" (páx. 24). Tales sentimientos, por loables que sexan, ¿significan que neste caso Vargas Llosa está sacrificando a súa convicción de que un creador nunca debe converter abertamente a súa arte en panfletarismo, de que o artista debe estar en garda contra a seducción dunha vontade social profiláctica, e de que, a menos que queira correlo risco de distorsiona-la función estética da literatura, o novelista non debe permitir que as súas obras se lean como instrumentos de educación, xa sexa moral, social ou política?¹³ Non. En *El hablador*, Vargas Llosa segue fiel ó seu credo artístico de que a novela "no demuestra sino muestra" ó presentar, entre a polifonía de voces narrativas, o outro punto de vista sobre a explotación da Amazonia e a aculturación dos machiguengas. A voz burlona, escéptica do narrador mina os apaixonados argumentos ecoloxistas de Mascarita. "¿Qué proponía, a fin de cuentas?", pregúntalle o narrador a Mascarita, "Que, para no alterar los modos de vida y las creencias de unas tribus que vivían... en la Edad de Piedra, se abstuviera el resto del Perú de explotar la Amazonia? ¿Deberían 16 millones de peruanos renunciar a los recursos naturales de tres cuartas partes de su territorio para que los 60 u 80 mil indígenas siguieran flechándose tranquilamen-

te entre ellos, reduciendo cabezas y adorando al boa constrictor?" (páx. 23). A estratexia narrativa despregada por Vargas Llosa en *El hablador* é evidente: o texto é aberto, dialóxico, e o lector é invitado, se cadra incitado a participar na dialéctica entre o narrador e Mascarita. Desde logo que Vargas Llosa podería ser acusado de estar escamoteando o debate ó usa-lo pretexto da sagrada autonomía da literatura para non ter que presentar un punto de vista transparente, especialmente cando se trata dun tema tan transcendental como o da ecoloxía, que en última instancia ten que ver coa subsistencia do planeta. ¿Acaso non ten un novelista, desde o que Vargas Llosa chama a súa "trinchera de inconformismo y libertad", a obriga de que os seus textos non evadan unha toma de posición moral en tales casos?¹⁴ Ó cabo, un mestre da literatura como Vargas Llosa posúe todo un arsenal de técnicas e recursos narrativos para se asegurar de que as súas obras non caian na trampa do didactismo ou a demagogoxia. Efectivamente, este é o caso en *El hablador*: en termos sartreanos, a *autenticidade* das súas conviccións conduce a Mascarita a unha *pureza* de acción que logra que a súa voz se impoña a esoutra voz retranqueira e cínica do narrador. En última instancia, a *boa fe* de Mascarita indica a toma de posición moral do texto sen que o autor teña que recorrer a tácticas 'anti-literarias'.

13 En *La utopía arcaica* Vargas Llosa advierte contra os riscos para o creador que tales posturas poden carre-xar (páxs. 22-24).

14 *Ibid.*, páx. 27.

Quizais lles sorprenda a aqueles críticos que acusaron a Vargas Llosa de se converter en “un escritor de derechas” (entre eles Salman Rushdie e Antonio Cornejo Polar)¹⁵ que tódalas súas novelas desde *La ciudad y los perros* (1963) a *Lituma en los Andes* (1994) poidan inscribirse dentro do marco da “teoría da dependencia”, da que Jean Franco sinalou a súa relevancia para a realidade latinoamericana contemporánea¹⁶. Esta teoría tenta explica-la operación dos aparellos externos e internos de dominación e explotación en Latinoamérica¹⁷. No mundo ficticio de Vargas Llosa, ámbolos elementos están presentes. Por exemplo, non é difícil detecta-la sombra ominosa dos Estados Unidos como unha forza externa que exerce presións sobre políticos e que impón influencias culturais. En *La ciudad y los perros* a figura da embaixadora “gringa” funciona precisamente como unha sombra fuxidía que transmite o seu poder e influencia ó lector a través das palabras e os acenos dos personaxes peruanos diante dela. Durante o episodio na proba da soga (páxs. 72-80), tanto o ministro coma o coronel actúan cun servilismo untuoso coa “gringa”, chamándolle “ilustrísima”, “excelentísima”, “dignísima” e aplaudindo estrepitosamente para lle agradece-la súa “infinita bondad”. A mensaxe inherente a este episodio de farsa é util pero contundente: se os peruanos son bos “la mamacita” gringa ha tratalos con

xenerosidade. En *Conversación en la Catedral* hai unha serie de referencias explícitas á intromisión norteamericana na política peruana. Frases como “La Embajada norteamericana estaba al tanto, sugirió que se llamara a elecciones a los seis meses de instalado el nuevo régimen” (páx. 422), e “el Apra ha cambiado, es más anticomunista que tú y Estados Unidos ya no los veta” (páx. 430), dan a entender que os Estados Unidos colaboran, de acordo cos seus propios intereses, coas intrigas do dictador Odría. A afirmación de Cayo Bermúdez —“La fuerza del régimen era el apoyo de los grupos que cuentan. Y eso ha cambiado: ni el Club Nacional, ni el ejército ni los gringos nos quieren mucho ya” (páx. 429)— resume ridicamente a triple alianza que goberna o país: a oligarquía, os militares e os Estados Unidos. En *¿Quién mató a Palomino Molero?*, unha imaxe cóase simbolicamente no texto: a base militar norteamericana ocupa o punto xeográfico máis alto en Talara, dende onde os “gringos” poden vixiar e controlala aló por baixo dos peruanos. Sen estridencias políticas nin histrionismos panfletarios, o texto da novela ‘fálalle’ ó lector, suxeiríndolle util pero claramente unha postura de rexacemento á intervención norteamericana nos asuntos internos do Perú.

15 Véxase Antonio Cornejo Polar, “Historia de Mayta”, en *La novela peruana*, Lima, Horizontes, 1989, e Salman Rushdie, “The Real Life of Alejandro Mayta”, en *Imaginary Homelands*, Londres, 1991.

16 Jean Franco, “Criticism and Literature within the Context of a Dependent Culture”, en A. P. Foulkes, ed., *The Uses of Criticism*, Frankfurt, Herbert Lang Bern, 1976, páxs. 269-287.

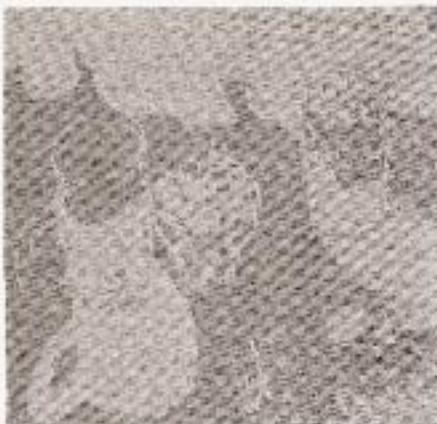
17 Véxase a nota 12 deste artigo.

Conversación en la Catedral

Volumen I



Mario Vargas Llosa



Seix Barral / Novela Narrativa Hispánica

Hai un aspecto cultural en certas novelas de Vargas Llosa que tamén se presta a unha análise de dependencia: o lingüístico. Nebrija profetizou hai máis de cincocentos anos que a lingua sería a arma máis poderosa do imperio. Tal prognóstico cúmprese en canto ó imperialismo lingüístico norteamericano no mundo ficticio de Vargas Llosa, onde hai personaxes con alcumes tan relambidos como *Popeye* e onde a burguesía peruana envenena o estómago con *hot dogs*, *corn-lakes*, *panqueques* e *milk-shakes*; ata o *pisco* —a típica augardente peruana— está corrompida polo adxectivo *sauer* (*Conversación en la Catedral*). *Lituma en los Andes* é unha novela que trata do misterioso e hermético mundo antigo dos Andes, a rexión quechuafalante do Perú, pero aínda aquí o imperialismo lingüístico estende os seus tentáculos cando Lituma, crioulo ata o miolo, exclama: “¿Oyes algo? Voy a tirar una luqueada” (páx. 61), un anglicismo chocante dito cunha naturalidade que desconcerta o lector. A través destes toques estilísticos, destramente condimentados ó longo dos diálogos e descripcións, a “cocacolonización” cultural e lingüística do Perú aparece como tema nas novelas de Vargas Llosa. Non é necesario que o lector crea a profecía alarmante do Profesor Porras Barrenechea en *El labrador* —“los indígenas selváticos aprenderán probablemente a hablar inglés antes que español”— para que o lector experimente certo desacougo diante do que lle está pasando á lingua de Nebrija e de Cervantes.

Pero se os Estados Unidos deitan unha sombra perturbadora sobre o Perú descrito por Vargas Llosa, os peores axentes da explotación son os peruanos mesmos que a exercen desde dentro, os militares, empresarios, políticos e funcionarios que “tienen la sartén por el mango” non poderían ser máis crioulos; as súas raíces xenealóxicas esténdense desde Leticia a Lima, desde Santa María de Nieves a Piura, desde a serra ata a selva, desde a costa ata a *puna*. Por riba, os peruanos de abaxo, os mesmos explotados e dominados, perséguense uns ós outros: por exemplo, en *El labrador* os machiguengas son cazados polos “serruchos”. En *Lituma en los Andes* o narrador pon o dedo na chaga cando Lituma, cospeiro totalmente desorientado nas *punas*

andinas, poboadas de touros, serpes, cóndores e *apus* vingativos, confésase a si mesmo: “Nunca entenderé una puta mierda de lo que pasa aquí”, e logo cando se di: “Qué gente... Lo trataban como si viniera de Marte” (páx. 39). Así, as novelas de Vargas Llosa dan a entender que, á parte de tódalas outras teorías políticas e económicas que se poidan aducir para explica-la situación peruana, un dos grandes problemas do país é a ignorancia e o resentimento que separan os propios peruanos, convertendo o que debería ser la patria nun crebacabezas de odios e rancores raciais e culturais. En *Lituma en los Andes* a enormidade do dilema peruano transmítese a través da sombra nefasta do Camarada Gonzalo, o gran *gurú* crioulo dunha grei de nenos - -homes e nenas-mulleres que asasinan mecanicamente no nome dunha ideoloxía bastarda que logra transmutar un rabaño de vicuñas en cómplices do imperialismo internacional.

Para comunicarlle ó lector un sentido de convulsión moral ante as barbaridades cometidas por peruanos contra peruanos, Vargas Llosa válese do elemento máis crioulo posible: a linguaxe¹⁸. Neste sentido as súas novelas son comparables ás de autores, iconoclastas na súa época, como D. H. Lawrence e James Joyce, que tamén utilizaron a linguaxe para romper tabús, restituíndolle á palabra o seu valor primixenio e liberándoa do constrinximento visceral de socieda-

des reprimidas e hipócritas. Así, cunha soa palabra, “mierda”, en *Conversación en la Catedral* transmítese todo o noxo coprolóxico do réxime odriísta: basta con escribir Cayo “mierda” Bermúdez para que o lector intúa todo o que significa o réxime do Xeneral Odría. O verbo “joder” e o seu adjetivo “jodido” constitúen a cantilena arredor da cal xira toda a sintonía verbal desta novela: o Perú está “jodido”, o Perú “se jodió”. Unha soa imaxe verbal evocada pola prostituta Queta cando lle di ó negro Ambrosio “yo... abro las piernas y es igual... ¿Pero tú?” (páx. 130), é suficiente para que o lector vexa no ano de Ambrosio o símbolo de toda a nauseabunda corrupción da oligarquía limeña. En *Lituma en los Andes* as exclamacións de Lituma —“¡Puta madre, puta madre... Se me revuelven las tripas, puta madre!” (páxs. 69-70)— abondan para que o lector comparta o horror e o noxo ante as atrocidades cometidas tanto polos militares coma polos terroristas. Cunha única palabra, a primeira de *¿Quién mató a Palomino Molero?* —“Jijunagrandísima”— o texto comunica toda a significación política, moral, sexual e racial do crime narrado na novela. E para que escribir teses de doutoramento sobre a parálise existencial de Santiago Zavala en *Conversación en la Catedral* cando o chiste do xornalista Carlitos a resume perfectamente?: “Doctor, doctor, tengo algo que se me sube y se me baja y no sé lo que es... Es un pedito loco, señora, usted tiene carita

18 Mentrese que se teñen escrito moitos estudos sobre o estilo e a estrutura das novelas de Vargas Llosa, o uso da linguaxe non parece ter chamado a atención da crítica. Hai un contraste notable entre a forma en que as súas novelas están estructuradas (maxistralmente sofisticada) e a linguaxe coa que están narradas (diáfana e directa nas descripcións, coloquial ata a vulgaridade nos diálogos).

de poto y el pobre pedito no sabe por donde salir. Lo que te friega la vida es un pedito loco, Zavalita” (páxs. 161-162).

O que os clásicos chamaban *gravitas* —o peso moral— é sen dúbida nin-gunha unha das dimensíóns máis potentes do universo literario de Vargas Llosa. Sen embargo, hai unha ‘novelística’ que foi considerada máis como un divertimento que como unha obra ‘de peso’: *Elogio de la madrastra*. Un artigo de Robert Gaston sobre a función de *ekphrasis* nesta novela demostra que presenta cuestiós morais graves e polémicas sobre a pedofilia, o incesto e a liberdade de expresión na crítica da arte¹⁹. Hai ademais nesta novela un sutil, case invisible ‘dobre fondo’ político de connotacións morais que parece ter pasado inadvertido pola crítica. Don Rigoberto, Fonchito e Lucrecia representan a loita intestina entre as forzas da dereita e da esquerda pola posesión do Perú. Don Rigoberto, ex membro de Acción Católica, axente dunha compañía de seguros, home de rituais decadentemente estereotipados, representa a vella dereita peruana. Fonchito, o diabíño con cornos que reborda unha inocencia tentadora e falsa, encarna a esquerda revolucionaria do Perú, a do camarada Gonzalo coas súas promesas dunha utopía na terra. Dona Lucrecia, a bela, sensual, autoindulgente, inxenua corentona co futuro en xogo, representa o Perú, un país xa entrado en anos e tantas veces pisado, traizado e estuprado por patriotas miopes, falsos ou pérfidos. Metaforicamente, a novela representa a

familia nacional, acirrada polos seus demoños, repetindo unha vez máis o seu ritual favorito: o *peruanicidio*.

É evidente que a moral da violencia é un tema primordial que veu sendo diseccionado por Vargas Llosa desde que en *La ciudad y los perros* mostrou o mundo darwiniano dos cadetes: “o te comes o te comen”. En *Lituma en los Andes* esta meditación adquiere dimensíóns apocalípticas cando unha historia de carnicería e canibalismo se inscribe dentro do marco do mito de Dionisos. O taberneiro Dionisio desempeña o papel do deus grego, a súa muller Adriana o de Ariadna, o amante desta, Timoteo, o de Teseo e o psicópata Salcedo o do Minotauro. Na novela hai referencias a labirintos, vestais e todo un panteón de deuses e demos nas alturas dos Andes: *apus*, *pishtacos* e *mukis*, para os que os homes son coma moscas nas mans de nenos travesos. ¿Por que nesta novela, tan peruana na súa linguaxe, nas descripcións e nos temas, os maxestosos cumes andinos se transforman nun escenario fantástico e sanguento de resonancias clásicas? A resposta é evidente: porque para o narrador da novela non pode haber ningunha explicación lóxica, racional ou humana no limiar do vindeiro milenio para a orxía de violencia en que os militares, os terroristas, os políticos, os narcotraficantes, os mestizos e os indios do Perú, tanto homes coma mulleres, adultos e nenos están involucrados. Dentro da polifonía coral da novela, pódese escoita-la voz grave e desespera-

19 Véase Robert Gaston, “Pictorial Representation and ekphrasis in Mario Vargas Llosa’s *Elogio de la Madrastra*”, en *Speculae Narratives*, ed. R. Boland e I. Enkvist, Vox/AHS, 1997, páxs. 216-229.

da do narrador, quen chega á conclusión de que "una voluntad superior", "los apus", "los diablos y la locura", a relixión, a superstición, a besta ancestral enrodelada no seo da sociedade peruana son a causa da terrible espiral de violencia conxénita ó Perú.

Para un lector de finais do século vinte, a mitoloxía grega adoita ser unha fonte de beleza e pracer que enriquece o acervo cultural de Occidente. Para o narrador de *Lituma en los Andes*, por outra parte, as historias de guerra, sangu e irracionalidade dos mitos clásicos non son máis ca unha lembranza chocante de que a historia do Perú ficou atrapada nunha época prehistórica. Pero non é só nos Andes onde a barbarie controla a psique e rexe a vida e os costumes dos homes e as mulleres. Cando o escenario da novela pasa da serra á capital, coma toxicómanos baixo a influencia de substancias nocivas, os limeños compórtanse coa mesma furia irracional que Dionisio, Adriana e a súa cuadrilla de canibais nos Andes, persegundo os "sacaojos" e "robaojos" gringos para linchalo. Totalmente estupefacto, Lituma exclama: "En la capital del Perú, cómo es posible... ¿No te parece increíble?" (páxs. 186-187).

En termos xerais, as novelas de Vargas Llosa proxectan unha visión moral no sentido de que, como *Los Caprichos*, *Los desastres de la Guerra* e *Los Disparates* de Goya, presentan unha

Mario Vargas Llosa Lituma en los Andes



Premio Planeta 1993

1ª edición 210000 exemplares

radiografía da infelicidade humana. Mentres que para Goya o escenario é España, para Vargas Llosa é o Perú, un país cunha imaxe que encarna o corpo retorcido e sodomizado de Palomino Molero, un crioulinho namorado que só quería cantar boleros. A historia que contan de Palomino e do Perú as novelas de Vargas Llosa inspiran no lector sentimientos de indignación, de terror e de piedade ante "la Ciudad de Caín construída con sangre Humana"²⁰.

20 "Cain's City Built with Human Blood, / No Blood of Bulls and Goats", de William Blake, *The Ghost of Abel*, figura como epígrafe en *Lituma en los Andes*.