

HISTORIA SECRETA DE UNA ORGÍA

LAS PRIMERAS NOVELAS DE MARIO VARGAS LLOSA

Fernando Iwasaki

El autor considera que las primeras novelas de Mario Vargas Llosa —*La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966)— son al mismo tiempo la cifra y los cimientos de toda la obra del Nobel peruano, pues en ellas el novelista formuló algunos de los temas esenciales que le sirvieron para llevar al límite a la condición humana. A saber, la vida cuartelaria, la vida prostibularia, la vida selvática y la vida fanática, temas recurrentes en la narrativa de Vargas Llosa y que se multiplican a lo largo de su obra.

FERNANDO IWASAKI (Lima, 1961). Es autor de las novelas *Neguijón* (2005) y *Libro de mal amor* (2001); de los ensayos *Arte de introducir* (2011), *rePUBLICANOS* (2008), *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) y *El descubrimiento de España* (1996); de las crónicas reunidas en *Sevilla, sin mapa* (2010), *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (1995), y de los libros de relatos *España, aparta de mí estos premios* (2009), *Helarte de amar* (2006), *Ajuar funerario* (2004), *Un milagro informal* (2003), *Inquisiciones peruanas* (1994), *A Troya Helena* (1993) y *Tres noches de corbata* (1987), entre más de veinte títulos. Dirigió la revista literaria *Renacimiento* entre 1996 y 2010.

Fue por esta época que descubrí que las novelas se escriben principalmente con obsesiones y no con convicciones, que la contribución de lo irracional era, por lo menos, tan importante como la de lo racional en la hechura de una ficción.

(Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*.)

Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo.

(Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*.)

A PUNTO DE cumplirse los cincuenta años de la edición de *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966), y teniendo en cuenta que ni el mundo de entonces ni el Perú de hoy son los mismos, quisiera proponer una revisión de aquellas novelas a partir de su condición de cimientos de la obra de Mario Vargas Llosa, e incluso como semillas que atesoraban todos los genes de un ADN literario que ha germinado, florecido y polinizado los siguientes libros del Premio Nobel peruano.

La historia

Los personajes y escenarios de las primeras novelas de Vargas Llosa constituyen un compendio selecto y minucioso de las peores expresiones de la realidad peruana —los cuarteles y los burdeles— con toda su infamia y su violencia, sus vilezas e iniquidades, sus demonios y su corte de milagros. Ambos mundos, el cuartelario y el prostibulario, son postulados como quintaesencias de la sociedad peruana y al mismo tiempo como infiernos conectados entre sí, pues los cadetes, oficiales y altos mandos tienen su equivalente grotesco en las putas, *madames* y cafiches, por no hablar del caldo sexual donde hierven a la vez todas esas criaturas.

Así, *La ciudad y los perros* transcurre en el Colegio Militar Leoncio Prado de Lima, una suerte de cárcel de menores donde nada bueno puede esperarse de sus alumnos cadetes, pues “a la mitad los mandan sus padres para que no sean unos bandoleros [...] y a la otra mitad, para que no sean maricas”¹. Gracias a su autobiografía *El pez en*

¹ Mario Vargas Llosa [en adelante MVL], *La ciudad y los perros* [1963], 1985, p. 179.

el agua (1993), hoy sabemos que el propio padre del escritor había razonado en la realidad como el teniente Gamboa de la ficción:

Que yo entrara al Colegio Militar Leoncio Prado daba vueltas a mi padre desde que me llevó a vivir con él. Me lo anunciaba cuando me reñía y cuando se lamentaba de que los Llosa me hubieran criado como un niño engreído. No sé si estaba bien enterado de cómo funcionaba el Leoncio Prado. Me figuro que no, pues no se habría hecho tantas ilusiones. Su idea era la de muchos papás de clase media con hijos díscolos, rebeldes, inhibidos o sospechosos de mariconería: que un colegio militar, con instructores que eran oficiales de carrera, haría de ellos hombrecitos disciplinados, corajudos, respetuosos de la autoridad y con los huevos bien puestos².

Vargas Llosa disemina sus propios recuerdos de agravios y amenazas a través de las figuras paternas del Jaguar, el Poeta y el Esclavo, quienes una vez dentro del colegio militar asumen unos roles que habrían defraudado las expectativas de sus respectivos padres, pues el ejército en general y el Leoncio Prado en particular tienen sus propias reglas —secretas, arbitrarias y canallas—, imperceptibles desde el exterior porque el cuartel es un mundo exento y cerrado.

En *La ciudad y los perros* el Perú no es reducido a un cuartel, aunque sí queda claro que el cuartel funciona como una metáfora del Perú: un país violento y arbitrario donde los fuertes siempre someten a los débiles y donde no hay lugar para la justicia, la decencia o la sensatez. Los contactos de cadetes y oficiales con el mundo exterior tampoco parecen exonerados de la mugre cuartelaria que todo lo ensucia, ya que los padres, las familias y las esposas o enamoradas resultan intercambiables con las putas, los amigotes y los delincuentes. El itinerario de Teresa, amada por el Esclavo, seducida por el Poeta y finalmente casada con el Jaguar, resume de forma inapelable la suerte de las criaturas de la novela.

A pesar de haber nacido en Arequipa y de haber residido en ciudades como Piura y Cochabamba, Vargas Llosa no ambientó su primera novela en una ciudad de provincias sino en Lima, aunque gracias al colegio militar los contrastes entre blancos y cholos, burgueses y proletarios o pitucos y huachafos matizaron y enriquecieron las diferencias entre limeños y provincianos:

² MVL1, *El pez en el agua*, 1993, p. 101.

[...] debo al Leoncio Prado haber descubierto lo que era el país donde había nacido: una sociedad muy distinta de aquella, pequeñita, delimitada por las fronteras de la clase media, en la que hasta entonces viví. El Leoncio Prado era una de las pocas instituciones —acaso la única— que reproducía en pequeño la diversidad étnica y regional peruana. Había allí muchachos de la selva y de la sierra, de todos los departamentos, razas y estratos económicos. Como colegio nacional, las pensiones que pagábamos eran mínimas; además, había un amplio sistema de becas —un centenar por año— que permitía el acceso a muchachos de familias humildes, de origen campesino o de barrios y pueblos marginales. Buena parte de la tremenda violencia —lo que me parecía a mí tremenda y era para otros cadetes menos afortunados que yo la condición natural de la vida— provenía precisamente de esa confusión de razas, regiones y niveles económicos de los cadetes. La mayoría de nosotros llevaba a ese espacio claustal los prejuicios, complejos, animosidades y rencores sociales y raciales que habíamos mamado desde la infancia y allí se vertían en las relaciones personales y oficiales y encontraban maneras de desfogarse en esos ritos que, como el bautizo o las jerarquías militares entre los propios estudiantes, legitimaban la matonería y el abuso. La escala de valores erigida en torno a los mitos elementales del machismo y la virilidad servía, además, de cobertura moral para esa filosofía darwiniana que era la del colegio³.

A diferencia de *La ciudad y los perros*, *La casa verde* —segunda novela de Mario Vargas Llosa— transcurre íntegramente en el interior del Perú y sobre unos escenarios geográficos tan rotundos como fastuosos. A saber, la selva amazónica y los soleados arenales del norte peruano. Sin embargo, en lugar de un cuartel y la vida militar, el novelista eligió para *La casa verde* un burdel y la vida prostibularia, nueva representación alegórica de las miserias de la sociedad peruana.

El burdel era real y al mismo tiempo un confuso recuerdo de su infancia en Piura⁴, mientras que la selva constituyó el descubrimiento

³ *Ibidem*, pp. 104-105.

⁴ MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971: “Había algo maligno y enigmático, un relente diabólico alrededor de esta vivienda a la que habíamos bautizado ‘la casa verde’. Nos habían prohibido acercarnos a ella. Según las personas mayores era peligroso, pecaminoso, aproximarse a ese lugar, y entrar a él era impensable, decían que hubiera sido como morir o entrar al mismo infierno” (p. 12).

de mayor impacto sobre la conciencia de Vargas Llosa, gracias a una expedición antropológica que le permitió viajar por la Amazonía durante unas pocas semanas del año de 1958:

Nunca en mi vida, y vaya que me he movido por el mundo, he hecho un viaje más fértil, que me suscitara luego tantos recuerdos e imágenes estimulantes para fantasear historias. Treinta y cuatro años después todavía me vienen de tanto en tanto en la memoria algunas anécdotas y momentos de aquella expedición por territorios entonces casi vírgenes y por remotas aldeas, donde la existencia era muy diferente de las otras regiones del Perú que yo conocía, o, como en los pequeños asentamientos de huambisas, shapras y aguarunas donde llegamos, la prehistoria estaba aún viva, se reducían cabezas y se practicaba el animismo. Pero, precisamente, por lo importante que resultó siendo para mi trabajo de escritor, y por el mucho partido que le he sacado, me siento más inseguro al referir aquella experiencia que cualquier otra, pues en ninguna se me ha entreverado tanto la fantasía, que todo lo desarregla⁵.

Como consecuencia del éxito arrollador de su primera novela, Vargas Llosa deseaba que *La casa verde* fuera totalmente distinta, y así desarrolló cinco historias —paralelas en la narración mas no en el tiempo novelesco— que se fueron entrelazando y enriqueciendo mutuamente. El crítico José Miguel Oviedo ha definido que las cinco historias son: 1) la de Anselmo y el prostíbulo de “La Casa Verde”; 2) la de los “Inconquistables” o clientes del prostíbulo; 3) la de Bonifacia y el sargento Lituma, miembro de los “Inconquistables”; 4) la de Jum, cacique aguaruna del poblado de Urakusa, y 5) la de Aquilino y Fushía, contrabandista brasileño de origen japonés⁶. ¿Y cómo unió Vargas Llosa la historia de un burdel piurano con la de una misión de monjas en la selva, y la historia del policía que regresa a Piura con la del traficante japonés que navega hacia el leprosorio donde ha elegido para morir? A través de la tragedia de las tribus amazónicas en general y de la tragedia de una mujer amazónica en particular:

Los puntos de contacto entre Piura y Santa María de Nieva eran, según el proyecto del libro, el sargento Lituma, un piu-

⁵ MVL, *El pez en el agua*, 1993, pp. 471-472.

⁶ José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, 1982, pp. 141-145.

rano manganche destacado por un tiempo a un puesto de policía en la selva y traído luego de nuevo a Piura, y Bonifacia, una niña aguaruna educada por las monjitas de Santa María de Nieva, más tarde mujer del sargento Lituma, que termina de habitanta de “la casa verde” con el nombre guerrero de la Selvática. Pero de pronto, cuando estaba dando los últimos retoques al manuscrito, descubrí que había otro vínculo, menos evidente pero quizá más profundo, y en todo caso imprevisto, entre esos dos mundos. Don Anselmo había sorprendido siempre a los piuranos con su predilección por el color verde: así había pintado el prostíbulo, así su arpa. De otro, ¿no había sorprendido tanto, al principio, su manera de hablar a los piuranos que nunca lograron identificar ese acento suyo que no era costeño ni serrano? Fue uno de esos impactos mágicos que sobrevienen de cuando en cuando durante la construcción de una novela y que a uno lo dejan atontado y feliz: no había duda, don Anselmo amaba el color verde porque era el de su tierra, los piuranos no habían podido reconocer su manera de hablar porque a Piura no llegaba jamás gente de la selva⁷.

Las primeras novelas de Vargas Llosa no pretendían dilucidar la realidad peruana porque ya eran la realidad peruana. Sin embargo, como la crítica de los años 60 y 70 creía en la finalidad social de la literatura y en la responsabilidad de transformar esa realidad por parte de los escritores comprometidos, la lectura de las primeras novelas de Vargas Llosa estuvo lastrada por expectativas programáticas que finalmente han consolidado el malentendido de que *La casa verde* y *La ciudad y los perros* son las únicas novelas progresistas, revolucionarias y políticamente correctas de Mario Vargas Llosa, para diferenciarlas de su obra posterior, presuntamente conservadora, reaccionaria y más bien políticamente incorrecta. En la medida de mis posibilidades, trataré de conjurar esa falaz persuasión.

El secreto

Todos sabemos que la finalidad de la literatura no es decir la verdad, aunque sí proponer algo verosímil. Mario Vargas Llosa le dio otra vuelta de tuerca a dicho concepto al asegurar que la literatura es un compendio de mentiras verdaderas:

⁷ MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971, pp. 66-67.

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene semblante de galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho⁸.

No obstante, si la ficción consiente que a través de la lectura vivamos vidas que no nos pertenecen, ¿qué ocurre con los escritores, que son quienes fraguan esas vidas imposibles? En su tesis doctoral —*García Márquez: Historia de un deicidio* (1971)— Vargas Llosa formuló por primera vez su teoría sobre los demonios del escritor y la vocación deicida de los escritores:

No es fácil detectar el origen de la vocación de un novelista, el momento de la ruptura, la o las experiencias que viciaron su relación con la realidad, hicieron de él un inconforme ciego y radical y lo dotaron de esa voluntad deicida que lo convertiría en un suplantador de Dios. Y no lo es porque, en la mayoría de los casos, la ruptura no es el resultado de un hecho único, la tragedia de un instante, sino un lento, solapado proceso, el balance de una compleja suma de experiencias negativas de la realidad. En todo caso, la única manera de averiguar el origen de esa vocación es un riguroso enfrentamiento de la vida y la obra: la revelación está en el punto en que ambas se confunden. El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe: los ‘demonios’ de su vida son los ‘temas’ de su obra. Los ‘demonios’: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía,

⁸ MVLI, *La verdad de las mentiras*, 1990, p. 6.

en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en ‘temas’ [...] El proceso de la creación narrativa es la transformación del ‘demonio’ en ‘tema’, el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal⁹.

La lectura de la cita anterior nos permite asegurar que Vargas Llosa exorcizó a través de la escritura los demonios del Colegio Leoncio Prado y de la pecaminosa casa verde piurana, pero al mismo tiempo nos invita a seguir espigando entre sus recuerdos y vivencias personales en busca de otras experiencias personales elevadas a categoría literaria.

Así, gracias a su autobiografía *El pez en el agua* (1993), ahora nos consta que la mayoría de los odiosos y autoritarios personajes paternos de su obra en general y de *La ciudad y los perros* en particular, se inspiraron en su propio padre, a quien el novelista conoció cuando contaba ya con once años de edad¹⁰. Sin embargo, la vida sexual de los cadetes tampoco fue del todo ajena a la vida real del “cadete de la suerte”, como el propio Vargas Llosa evocó en su autobiografía:

Y fui varias veces donde una polilla menuda y agraciada —una morenita vivaz, de buen humor y capaz de hacer sentir a sus fugaces visitantes que hacer el amor con ella era algo más que una simple transacción comercial— a la que habíamos bautizado la Pies Dorados porque, en efecto, tenía los pies pequeños, blancos y cuidados. Se convirtió en la mascota de la sección. Los sábados uno se encontraba a cadetes de la segunda —o de la primera, cuando estuvimos en cuarto año— haciendo cola en la puerta de su pequeño cuchitril. La mayor parte de los personajes de mi novela *La ciudad y los perros*, escrita a partir de mis recuerdos leonciopradosinos, son versiones muy libres y deformadas de modelos reales y otros totalmente inventados. Pero la furtiva Pies Dorados está allí como la conserva mi memoria: desenfadada, atractiva,

⁹ MVL1, *García Márquez: Historia de un deicidio*, 1971, pp. 86-87.

¹⁰ Recomendando repasar los capítulos I y III de *El pez en el agua*, “Ese señor que era mi papá” y “Lima la horrible”, respectivamente. Ver también el capítulo “Fathers and Sons in *La ciudad y los perros*” de Roy Boland en *Mario Vargas Llosa: Oedipus and the Papa State*, 1990, pp. 40-66.

vulgar, enfrentando su humillante oficio con inquebrantable buen humor y dándome, aquellos sábados, por veinte soles, diez minutos de felicidad¹¹.

Finalmente, la redacción de cartas de amor y novelitas eróticas por encargo, que Vargas Llosa atribuyó en la ficción a Alberto —más conocido entre los cadetes como “El Poeta”— resultó ser también una experiencia personal trasladada a la ficción:

Me acuerdo, en cambio, muy bien, cómo escribí la primera novelita erótica, un par de páginas garabateadas a la carrera para leerla en voz alta a un corro de cadetes de la segunda sección, en la cuadra, antes del toque de queda. El texto fue recibido con un estallido de atronadoras obscenidades (he descrito un episodio parecido en *La ciudad y los perros*). Más tarde, cuando ya nos estábamos metiendo a las literas, mi vecino, el negro Vallejo, vino a preguntarme por cuánto le vendía mi novelita. Escribí muchas otras, después, en juego o por encargo, porque me divertía y porque con ellas me costaba el vicio de fumar (estaba prohibido, por cierto, y al cadete que descubrían fumando lo consignaban el fin de semana). Y, también, seguramente, porque escribir cartas de amor y novelitas eróticas no estaba mal visto ni era considerado denigrante o de maricas. La literatura de esas características tenía derecho de ciudad en ese templo al machismo y me ganó fama de excéntrico¹².

En lo tocante a *La casa verde* —surgida, como sabemos, de la memoria infantil del pecaminoso burdel levantado sobre los arenales—, muchos de sus personajes y peripecias de ficción nacieron de aquella expedición amazónica que Vargas Llosa realizó en 1958 y que lo marcó para siempre. Así, la aguaruna Bonifacia —pupila de las monjas en Santa María de Nieva, esposa del sargento Lituma en la selva y prostituta de la Casa Verde en Piura— sólo era el trasunto literario de una aguaruna de carne y hueso:

En otro pueblo aguaruna donde estuvimos una noche, conocimos a Esther Chuwik. Era una niña de diez o doce años, alta, enclenque, de ojos claros y voz suave. Hablaba algo de

¹¹ MVL1, *El pez en el agua*, 1993, p. 109.

¹² *Ibidem*, p. 114.

español y pudimos charlar con ella, durante una fiesta que los aguarunas habían organizado en nuestro honor. Como otras niñas de la selva, había sido raptada unos años atrás. Sus raptos la llevaron primero a Chiclayo y luego a Lima, donde la tenían de sirvienta. Morote Best, cuando era coordinador del Ministerio de Educación en la selva, llegó un día a Chicaís y el maestro de la tribu le mostró a una pareja de indios que lloraba. Eran los padres de Esther Chuwik. Morote había seguido la pista de los raptos y consiguió rescatar a la muchacha y devolverla a su pueblo. Esther no podía o no quería recordar nada de su paso por Chiclayo y por Lima, pero las cosas que le oí y su timidez y sus ojos vivos se me grabaron. Su historia no era excepcional, el rapto de niños ocurría con frecuencia en la selva. Sólo en la minúscula aldea de Chicaís, Morote había registrado veintinueve raptos en los últimos años. Los patrones, los ingenieros, los comerciantes, todos los embajadores de la civilización solían llevarse a alguna niña indígena para dedicarla a labores domésticas. Por una Esther Chuwik que había conseguido localizar, Morote había fracasado en docenas de otros casos [...] La misión de Santa María, las monjitas, las niñas aguarunas, Esther Chuwik serían un recuerdo tenaz de ese viaje por la selva¹³.

Otro de los personajes centrales de *La casa verde* —el traficante japonés Fushía— surgió también de la reelaboración literaria de una alimaña verdadera, que por aquellos años aterrorizaba a las tribus de la selva:

Era un japonés, se llamaba Tushía. Como durante la segunda guerra mundial los japoneses fueron hostilizados en el Perú, Tushía venía huyendo de esa persecución [...] Este extraordinario personaje se convirtió en pocos años en un turbio señor feudal, en un héroe macabro de novela de aventuras. Los huambisas no lo mataron, pero fue un verdadero milagro que él no matara a todos los huambisas. Tushía formó un pequeño ejército personal, con aguarunas y huambisas descastados, hombres que por alguna razón habían sido expulsados de las tribus, con soldados desertores de las guarniciones de frontera y con otros ‘cristianos’ aventureros como él. Tushía y su banda asaltaban periódicamente las tribus aguarunas y huambisas en las épocas en que sabían que el caucho y las

¹³ MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971, pp. 34-35.

pieles estaban reunidos para ser entregados a los ‘patrones’. Luego, a través de terceros (era evidente que entre sus cómplices figuraban algunos ‘patrones’) vendía su mercancía en las ciudades. Tushía y su banda no sólo se llevaban el caucho y las pieles. Se llevaban también a las muchachas. Era esto, sobre todo, la causa de su popularidad en la región, del envidioso culto que merecía: las niñas que había robado. Se hablaba míticamente del harén de Tushía, unos decían que tenía diez niñas, otros veinte y más [...] Varios años después, en un segundo viaje a la selva, escuché en el poblado de Nazareth el testimonio de un hombre que había conocido a Tushía y lo había visto actuar cuando invadía una tribu con su banda. Era una ceremonia barroca y sensual, algo más complejo y artístico que un simple pillaje. Ocupado el pueblo, vencida la resistencia de los indígenas, Tushía se vestía de aguaruna, se pintaba la cara y el cuerpo con achiote y rupaña como los nativos y presidía una gran fiesta en la que danzaba y se emborrachaba con masato hasta caer inánime. Había aprendido aguaruna y huambisa a la perfección y le gustaba danzar, cantar y embriagarse con aquellos a quienes arrebatava el caucho y la mujer. Esta historia no pertenecía al pasado; estaba ocurriendo al mismo tiempo que nos la contaban. Se repetía desde hacía años, en la más absoluta impunidad, casi ante nuestros ojos¹⁴.

Por último, la historia de Jum en la ficción es fiel a la que sufrió en sus carnes el verdadero cacique aguaruna Jum, pues Vargas Llosa la conoció a través del mismo protagonista y la trasladó a la ficción con la misma crudeza:

Al verlos llegar a la aldea, Jum se acercó a dar la bienvenida al gobernador. Este, apenas lo tuvo a mano, le descargó la linterna en la frente. Los aguarunas echaron a correr, pero, además de Jum, fueron capturados cinco varones, dos mujeres y varios niños. El resto del pueblo desapareció en el bosque. Los seis prisioneros quedaron atados en una cabaña de Urakusa, que los vecinos nos mostraban, excitados y locuaces. Allí, los prisioneros fueron azotados y sacudidos a puntapiés por los soldados que acompañaban al gobernador. Las dos aguarunas fueron violadas. Una de ellas, la mujer de un hombre llamado Tandím —lo recuerdo desconfiado y

¹⁴ *Ibidem*, pp. 43-46.

lúgubre, con un gran vientre blando, herméticamente silencioso—, que se encontraba amarrado con Jum y que también había sido herido en el rostro, fue ultrajada ocho veces delante del marido y de sus hijos. Al día siguiente, Jum fue transportado, solo, a Santa María de Nieva. Lo colgaron de un árbol en la plaza, desnudo, y fue azotado hasta que perdió el conocimiento. Le quemaron las axilas con huevos calientes (nunca he podido entender cómo lo hicieron). A la tortura siguió la humillación: fue rapado¹⁵.

Como podemos apreciar, tanto en *La casa verde* como en *La ciudad y los perros* abundan las seculares miserias peruanas entreveradas con los recuerdos, conocimientos y vivencias personales del propio Vargas Llosa, pero la transformación de todo aquel material “verdadero” no podría haberse transformado en una “mentira” literaria sin la escritura consciente o conciencia narrativa del escritor:

Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha *añadido* algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista¹⁶.

La crítica de los años 60 y 70 creía que aquel “elemento añadido” era el compromiso, pero Vargas Llosa descubrió que no era otra cosa que los “demonios” —colectivos e individuales— convertidos en “temas”. Así fue como el autor de *La ciudad y los perros* asumió —perplejo, azorado, consciente— que no escribía para cambiar el mundo, sino para narrarlo:

La rojiza Misión de Santa María de Nieva, el castigo de Jum, la leyenda de Tushía son las tres imágenes en que cuajó para mí ese recorrido por la selva. Mis sentimientos eran encontrados. Ahora lo entiendo mejor, pero hace algunos años me avergonzaba confesarlo. De un lado, toda esa barbarie me enfurecía: hacía patente el atraso, la injusticia y la incultura de mi país. De otro, me fascinaba: qué formidable material para contar. Por ese tiempo empecé a descubrir esta áspera verdad: la materia prima de la literatura no es la felicidad

¹⁵ *Ibidem*, pp. 37-38.

¹⁶ MVLI, *García Márquez: Historia de un deicidio*, 1971, p. 86.

sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña¹⁷.

Si el cadete Vargas Llosa hubiera leído *Ana Karenina* con la misma fruición con la que devoró *Los miserables*, *El conde de Montecristo* o *El vizconde de Bragelonne* durante sus guardias e imaginarias, jamás habría olvidado las memorables líneas liminares de Tolstoi: “Todas las familias felices son iguales, pero las desdichadas lo son cada una a su manera”.

La orgía

La orgía perpetua (1975) fue el estudio que Vargas Llosa dedicó al análisis de Flaubert y *Madame Bovary*, dentro de un conjunto de ensayos literarios como *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1969), *Historia secreta de una novela* (1971) y *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), donde la lectura y el placer de leer sugieren festines excesivos, pasiones desenfundadas y orgías saturnales. Por otro lado, a través de las páginas de aquellos ensayos, de los artículos que integran los tres volúmenes de *Contra viento y marea* (1983-1990) y de los ensayos reunidos en *La verdad de las mentiras* (1990), discurren las ideas, teorías e intuiciones —más literarias que filológicas y más creativas que críticas— de Mario Vargas Llosa¹⁸. Así, me propongo releer *La casa verde* y *La ciudad y los perros*, desde sus ensayos literarios y desde su condición de lector.

El Vargas Llosa de los 60 tuvo dos mentores literarios —Sartre y Camus— y dos escritores fetiche —Hugo y Malraux—, pero quienes influyeron de verdad en su forma de escribir fueron el francés Gustave Flaubert y el norteamericano William Faulkner. Del primero asimiló su ambición literaria y su teoría de la novela total¹⁹, y en las obras

¹⁷ MVL1, *Historia secreta de una novela*, 1971, p. 38.

¹⁸ Deliberadamente no incluyo en esta enumeración otros estudios literarios de MVL1 como *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (México: FCE, 1996); *La tentación de lo imposible* (Madrid: Alfaguara, 2004), sobre Victor Hugo y *Los miserables*, y *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti* (Madrid: Alfaguara, 2008), porque los considero más centrados en analizar obras particulares que en formular teorías generales.

¹⁹ “(1) El escritor se sirve sin escrúpulos de toda la realidad; (2) La ambición totalizadora y (3) La idea de que la novela debe mostrar, no juzgar”. Ver MVL1, *La orgía perpetua...*, p. 103.

del segundo descubrió una humanidad infecta semejante a la peruana²⁰, además de unas técnicas narrativas que fraguaron su “escritura consciente”²¹. De hecho, en opinión de Efraín Kristal, gracias al magisterio de Faulkner, Flaubert, Conrad, Bataille y Camus, Mario Vargas Llosa encontró la poética que ha aplicado, tanto para escribir sus propias novelas²² como para analizar la obras de otros autores²³.

²⁰ “No es raro que, a la vez que en los medios cultos de su país una íntima resistencia alejaba a los lectores de Faulkner, la obra de éste fuera inmediata y unánimemente celebrada en América Latina. La razón no era, solo, el hechizo de esas vidas turbulentas del condado de Yoknapatawpha, ni las proezas formales de unas ficciones construidas como nidos de avispas. Era que, en la turbulencia y complejidad del mundo “inventado” por Faulkner, los lectores latinoamericanos descubríamos, transfigurada, nuestra propia realidad, y aprendíamos que, como en *Bayard Sartoris* o en *Jenny du Prés*, el atraso y la periferia contienen, también, bellezas y virtudes que la llamada civilización mata. Escribía en inglés, pero era uno de los nuestros”, en MVLI, “Faulkner en Laberinto”, en *Contra viento y marea*, Tomo II, 1986, p. 302.

²¹ “Fue el primer escritor que estudié con papel y lápiz a la mano, tomando notas para no extraviarme en sus laberintos genealógicos y mudas de tiempo y de puntos de vista, y, también, tratando de desentrañar los secretos de la barroca construcción que era cada una de sus historias, el serpentino lenguaje, la dislocación de la cronología, el misterio y la profundidad y las inquietantes ambigüedades y sutilezas psicológicas que esa forma daba a sus historias”, en MVLI, *El pez en el agua*, 1993, p. 283.

²² “His definition of the modern novel expresses his own literary aspirations. He likes to fuse autobiographical, political, historical, and literary sources as he develops a self-contained literary world. His attitude toward originality in literature is well summarized in his statement —inspired perhaps by Hemingway— that the modern novelist engaged in ‘a systematic plundering of everything within reach of his sensibility’. Part of the process of pillaging includes the appropriation of themes characters and methods from other literary works” (“Su definición de la novela moderna expresa sus propias aspiraciones literarias. A él le gusta fusionar fuentes autobiográficas, políticas, históricas y literarias mientras va construyendo un mundo literario autocontenido. Su actitud respecto a la originalidad en la literatura se resume muy bien en su afirmación —inspirada tal vez por Hemingway— de que el novelista moderno ‘está abocado al saqueo sistemático de todo lo que está al alcance de su sensibilidad’. Parte del proceso de pillaje incluye apropiarse de temas, personajes y métodos de otras obras literarias”), Efraín Kristal, *Temptation of the World: The novels of Mario Vargas Llosa*, 1998, p. 28.

²³ Echo de menos que nadie haya analizado la obra de Vargas Llosa con los mismos criterios que el novelista peruano empleó para estudiar a Flaubert o García Márquez, pues para el caso del colombiano rastreó las improntas e influencias de Faulkner, Hemingway, Sófocles, Virginia Woolf, Borges, Rabelais, Daniel Defoe, las novelas de caballerías y *Las mil y una noches*. El único trabajo que conozco es el modélico de Efraín Kristal, *Temptation of the World...*, 1998.

Así, la orgía desatada en las primeras novelas de Vargas Llosa no sería otra cosa que la transformación de sus “demonios” en “temas”, donde me gustaría definir al menos cuatro “temas” recurrentes y omnipresentes:

1. La vida militar: El metabolismo cuartelario —en sus versiones más siniestras y ridículas— nació en *La ciudad y los perros* (1963), pero forma parte de la realidad de otras novelas como *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *Lituma en los Andes* (1993) y *La fiesta del Chivo* (2000).

2. La vida prostibularia: Las putas, los burdeles y el abuso sexual como expresión de la ausencia de libertad alcanzan su versión más depurada en *La casa verde*, pero otras obras de Vargas Llosa también están impregnadas de una sexualidad canalla y pecaminosa, como *La ciudad y los perros*, *Los cachorros* (1967), *Conversación en La Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *Elogio de la madrastra* (1988), *La fiesta del Chivo*, *El Paraíso en la otra esquina* (2003) y *Travesuras de la niña mala* (2006)²⁴.

3. La vida selvática: El impacto de la selva amazónica en las novelas de Vargas Llosa es tan rotundo, que desde su primera aparición en *La casa verde* ha reaparecido tanto en novelas ambientadas en la selva peruana —*Pantaleón y las visitadoras* y *El hablador* (1987)— como en novelas que transcurren en otros entornos tropicales como *La guerra del fin del mundo* y *El Paraíso en la otra esquina*. La síntesis de ambos territorios selváticos se ha hecho carne novelesca en *El sueño del celta* (2010).

4. La vida fanática: El fanatismo siempre ha fascinado a Vargas Llosa, quien desde sus primeras novelas fraguó personajes delirantes, obsesionados, minuciosos e intransigentes, como a su modo lo eran el teniente Gamboa de *La ciudad y los perros* y el padre García de *La casa verde*. Desde entonces nunca han faltado los fanáticos en la obra de Vargas Llosa, a veces estafalarios como Pantaleón Pantoja en *Pantaleón y las visitadoras* y Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor* (1977); cegados por la ideología como Galileo Gall en *La guerra del fin*

²⁴ Vargas Llosa reconoció su deuda con *L'education sentimentale* de Flaubert, pues las memorias prostibularias de Frédérique y Deslauriers le sirvieron para rescatar la memoria piurana de la casa verde (ver MVL, *Historia secreta de una novela*, 1971, p. 59).

del mundo, Alejandro Mayta en *Historia de Mayta* y Flora Tristán en *El Paraíso en la otra esquina*; aculturados como Mascarita en *El hablador* y Paul Gauguin en *El Paraíso en la otra esquina*; trasnochados de religión como el Hermano Francisco en *Pantaleón y las visitadoras* y el Consejero en *La guerra del fin del mundo*, o hedonistas abnegados como Rigoberto en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y Ricardo Somocurcio en *Travesuras de la niña mala*²⁵.

No obstante, como los “temas” no son suficientes para sostener por sí solos una ficción, tanto en *La casa verde* como en *La ciudad y los perros* Vargas Llosa trabajó para perfeccionar una estructura narrativa propia, que definió y dilucidó a través de sus ensayos acerca de otros autores:

Llamo “estructura narrativa” al orden de revelación de los datos de la historia, a la disposición de los distintos elementos que componen el cuerpo del relato. Hay cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa que abrazan la infinita variedad de técnicas y procedimientos novelísticos: los *vasos comunicantes*, la *caja china*, la *muda* o *salto cualitativo* y el *dato escondido*. Son meras direcciones, esquemas generales que cada autor utiliza de acuerdo a sus propias necesidades, introduciendo variantes y combinaciones, y por ello estos métodos de ordenación de los datos de la ficción adoptan en cada novela características particulares. Pero, de hecho, contra lo que se suele afirmar, la estructura de la novela ha conservado a lo largo de su evolución histórica una sorprendente continuidad, una fidelidad tenaz a estos principios estratégicos. Las revoluciones formales de la novela han sido siempre el descubrimiento de uno o varios usos, inéditos hasta entonces, de estos cuatro sistemas rectores de ordenación de la materia narrativa²⁶.

Estoy persuadido de que las teorías e intuiciones literarias que Vargas Llosa desarrolló desde sus primeros ensayos críticos provienen en

²⁵ En su estudio sobre *Los miserables* de Victor Hugo, Vargas Llosa dedicó un capítulo a los “Monstruos quisquillosos” en general y a los “Fanáticos” en particular, aunque ya desde el prólogo afirmó que *Los miserables* contenía “un universo de flamígeros extremos en la desdicha, en el amor, en el coraje, en la alegría, en la vileza. La revolución, la santidad, el sacrificio, la cárcel, el crimen, hombres superhombres, vírgenes o putas, santas o perversas, una humanidad atenta al gesto, a la eufonía, a la metáfora”. Ver MVLI, *La tentación de lo imposible*, 2004, p. 15 y pp. 79-114.

²⁶ MVLI, *García Márquez: Historia de un deicidio*, p. 278.

realidad de los hallazgos narrativos que él mismo realizó durante la redacción de *La casa verde* y *La ciudad y los perros*, disolviendo memoria, lecturas, conocimientos y obsesiones dentro de la ficción. ¿Qué mejor manera de ponerlos a prueba que aplicárselos a escritores tan distintos entre sí como Martorell, Flaubert o García Márquez? Vargas Llosa todavía no ha escrito un estudio acerca de William Faulkner, pero eso no le impidió tener una premonición faulkneriana cuando leyó *Tirant lo Blanc*:

Al igual que la muda o salto cualitativo, el procedimiento de la caja china es utilizado [por Martorell] según un sistema de vasos comunicantes que integra todas las partes del episodio en una unidad vital. Las tensiones y emociones de los diversos planos se funden en una sola vivencia, y las variaciones temporales adoptan la apariencia de una continuidad sin ruptura, de una totalidad cronológica, gracias a ese sistema de distribución de la materia, gracias a esa cuidadosa planificación. La caja china es también uno de los procedimientos más usuales de la novela moderna, en la que el intermediario, el testigo, es personaje esencial: él establece la ambigüedad y la complejidad de lo narrado, él multiplica los puntos de vista, él matiza, profundiza y eleva a una dimensión subjetiva los actos que refiere una ficción. Para citar sólo un ejemplo mayor, conviene recordar que casi todas las historias de Faulkner no están contadas directamente al lector, sino que son historias que se van estructurando a través de historias que se cuentan entre ellos los personajes de la ficción.

Que en Martorell aparezca la ambición de escribir una novela total que caracterizará más tarde a los mejores narradores; que en su libro apunten técnicas que luego serán frecuentes en la novela, tendría un interés anecdótico, si esta ambición y estas técnicas no le hubieran servido [...] para escribir un libro de la grandeza de *Tirant lo Blanc*²⁷.

²⁷ MVL1, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, 1991, pp. 57-58. El original del texto de Vargas Llosa es de 1968 y es interesante apreciar cómo el novelista supo ser coherente con estas ideas veinte años después, cuando Raymond L. Williams quiso saber si los episodios piuranos de *La casa verde* provenían de su devoción por William Faulkner y Vargas Llosa respondió: “Pienso que viene de distintas fuentes. Una, las novelas de caballería. También el cine. En esas secciones utilizo deliberadamente un lenguaje épico. Quería que esa parte de *La casa verde* quedara distanciada del lector. Viene a él desde un intermediario, la ciudad” (ver la entrevista “Vargas Llosa visita a Faulkner”, 1987, en http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Vargas_Llosa.htm).

Si en la ficción funcionan las cajas chinas y los vasos comunicantes, ¿por qué no también en la crítica y los estudios literarios? Por eso el crítico literario Mario Vargas Llosa es tan original y omnisciente como el novelista Mario Vargas Llosa, porque sólo desde el placer orgiástico de la lectura y el conocimiento, Flaubert, Martorell, García Márquez, Onetti, Conrad, Victor Hugo, Bataille, Camus o Cervantes pueden estar cada uno en su caja (china) y Faulkner en la de todos.

La resaca

Han transcurrido casi cincuenta años desde la publicación de *La casa verde* y *La ciudad y los perros*, y no sólo siguen teniendo nuevos lectores en el Perú, sino en todo el mundo de habla hispana. ¿Qué tienen ambas novelas que nos continúan seduciendo a pesar del fin de la guerra fría, del fiasco de la revolución cubana y de la devaluación de la literatura comprometida?

Pienso que *La casa verde* y *La ciudad y los perros* son los cimientos de toda la obra vargasllosiana y al mismo tiempo su cifra, pues en ambas se encuentran las semillas que luego han germinado en obras posteriores como *Conversación en La Catedral*, *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta* y *La fiesta del Chivo*, por citar solamente las novelas que considero más memorables. En realidad, rechazo que la obra de Vargas Llosa se divida en una etapa “progresista” y por lo tanto mayor, junto a una época “conservadora” y más bien de tono menor. Si *La casa verde* y *La ciudad y los perros* continúan leyéndose, es porque ambas han ganado al liberarse de las adherencias y cochambres ideológicas con que fueron embadurnadas por la crítica de los años 60 y 70.

Gracias al flamante estatuto de aquellas primeras novelas, los nuevos lectores de Vargas Llosa pueden disfrutar de *Lituma en los Andes*, *La tía Julia y el escribidor* o *El hablador*, como estupendas digresiones de *La casa verde* y *La ciudad y los perros*, o bien advertir la recreación de sus “demonios” en *Los cachorros*, *Travesuras de la niña mala* y *El Paraíso en la otra esquina*. Y al mismo tiempo, los estudiosos de la obra del novelista peruano harían bien en advertir entre líneas los latidos de *El corazón de las tinieblas*, las desventuras de *Los miserables*, las penumbras de *Luz de agosto* y los amores ridículos de *Madame*

Bovary, porque la materia de las obsesiones literarias no es otra que las pasiones humanas, saliendo de una caja (china) y metiéndose en otra (también china).

Y porque las resacas de las orgías literarias tienen consecuencias permanentes.

REFERENCIAS

- Boland, Roy. *Mario Vargas Llosa: Oedipus and the Papa State*. Madrid: Editorial Vox, 1990.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the World. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros* [1963]. Barcelona: Seix Barral, tercera edición de bolsillo, 1985.
- . *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- . *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . *Contra viento y marea*. Tomo II. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- . “Vargas Llosa visita a Faulkner”, 1987. En http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Vargas_Llosa.htm.
- . *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE, 1996.
- . *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- . *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* [1975]. Madrid: Alfaguara, 2006. □