

Introducción

La narrativa de Mario Vargas Llosa se ha destacado siempre por la complejidad formal y la perfección estructural. Asimismo, sus novelas han reflejado constantemente dos vertientes, la social y la individual, y han expresado la profunda inconformidad del individuo con su sociedad, o su existencia, lo cual lo lleva a forjar realidades alternativas mediante la ficción. Un sector de la crítica ha tratado de analizar su obra a la luz de sus ideas políticas, distinguiendo sus tempranas novelas de índole sociopolítica de sus obras más experimentales y metaficticias, mientras que otros investigadores han resaltado ciertos rasgos posmodernos de su obra posterior.¹

Si bien las primeras novelas de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969) han sido consideradas obras maestras de la modernidad, las que siguieron presentan aspectos que se desvinculan marcadamente de estos textos. M. Keith Booker ha confirmado dicha trayectoria y ha analizado las novelas de los años setenta y ochenta desde una perspectiva posmoderna, subrayando en cada obra características distintas de la posmodernidad sin atenerse a un enfoque unificador. Booker considera *La casa verde* como paradigma de la novela moderna y resalta su alto nivel de experimentación formal, evidente en los juegos espacio-temporales y la yuxtaposición de las historias paralelas que se van entrelazando progresivamente, pero señala que, aunque requiera la participación activa del lector, el rompecabezas textual se arma de manera simétrica y explícita al final de la obra. Booker sostiene asimismo que la estructura fragmentaria de *La casa verde* y la dificultad que tiene el lector para recomponer tanto la trama como a los personajes escin-

¹ Efraín Kristal ha estudiado la evolución de las obras de Vargas Llosa a la luz del recorrido ideológico del escritor y su análisis ofrece una útil aproximación para comprender la producción literaria vargasllosiana. Su libro, publicado en 1998, sólo abarca hasta *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y no enfoca el papel del arte en la gestación novelesca.

didados apuntaría a estrategias posmodernas. Su estudio, que permite establecer valiosos parámetros, sólo abarca hasta *Elogio de la madrastra* (1988).

Sin embargo, con la aparición de las más recientes novelas de Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo* (2000), *El Paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del celta* (2010), se hace evidente la imposibilidad de encasillar su producción literaria. En efecto, en estas obras el escritor manifiesta una vuelta a la novela total, retomando temas sociopolíticos e históricos para denunciar el régimen dictatorial y contrastar las utopías colectivistas e individuales. Su penúltima novela presenta una historia de amor narrada mayormente de manera lineal —eliminando los contrapuntos y los saltos temporales—, mientras que la última expone los horrores del colonialismo a través de un protagonista complejo y controversial, todo lo cual indica una constante recreación formal y temática que hace que la totalidad de su producción se resista a cualquier esquema categorizador.

Conviene señalar que, por un lado, las primeras novelas totalizadoras de Vargas Llosa crean una ilusión de verosimilitud, y por otro, que esta misma realidad ficcional es puesta en tela de juicio de manera autorreflexiva en numerosas obras posteriores en las cuales se otorgará un mayor espacio a la fantasía y a la vida interior de los personajes, que se convertirán a su vez en surtidores de mundos poéticos. El comentario de Emil Volek al respecto es relevante. Refiriéndose a la “fase post-moderna” de Vargas Llosa, Volek enfatiza la manera en que, en *El hablador* (1987), el narrador “*decide* crear, inventar *la realidad*” y toma decisiones ontológicas.²

Es precisamente esta creación de mundos en relación con lo visual y sus distintas funciones la que examino en determinadas novelas del escritor peruano a la luz de las ideas de Brian McHale, quien postula que la esencia de la posmodernidad radica en lo ontológico. Para estudiar la dominante ontológica propia de los textos posmodernos, McHale se basa en la premisa de G. Thomas Pavel, quien define una ontología como “una descripción teórica de un universo”, teniendo en cuenta que se trata de *un* universo y no *del* universo.³ No obstante, al subrayar la creciente tendencia ontológica en la obra de Vargas Llosa, no pretendo delinear la medida en la cual su narrativa es moderna o posmoderna, ya que no sólo sigue vigente la polémica en torno a dichos conceptos, sino que la

² Véase Volek 44-45.

³ Véase *Postmodernist* 27; en lo sucesivo, todas las traducciones serán mías a menos que se indique lo contrario.

variada y prolífica producción literaria de este escritor no admite clasificaciones tajantes. Me interesa enfocar particularmente la manera en la cual el autor se vale del signo lingüístico para elaborar imágenes o reproducir el arte visual, principalmente las fotografías y las pinturas, mediante las fantasías o ensueños de sus personajes, lo cual los convierte en creadores de ficción. Umberto Eco afirma que se pueden concebir mundos “posibles”, o “mundos pequeños”, mediante una actividad humana como la lectura, la escritura, el ensueño o la duermevela, y que los mundos proyectados por un personaje dentro de un espacio ficcional constituyen “submundos” (*Role* 235).⁴ Sin embargo, cabe descartar la lectura pasiva que no genera submundos, ya que su formación requiere una lectura activa que enciende la imaginación del lector y lo impulsa a recrear el texto. Se podría extrapolar y extender la lectura de textos a la de obras de arte pictórico que estimulan la creatividad del espectador por ser el repositorio del bagaje cultural del artista y de sus pulsiones inconscientes. Debido a la consabida afición de Vargas Llosa por la pintura, se observa que varios de sus personajes devienen a su vez intérpretes de arte y asimismo artífices, desdoblándose en las obras de arte de manera especular. La índole altamente visual y animada de los submundos de los personajes vargasllosianos hace que parezcan desplegarse en una escena teatral o proyectarse en una pantalla de cine. En efecto, Vargas Llosa transforma a sus personajes en productores de cortometrajes, estrategia que multiplica los niveles de interpretación e ilumina la trama “real” de referencia de distintas maneras de acuerdo con el contexto novelesco. La puesta en evidencia de los modos de construcción de los mundos insertos conduce al lector a tratar de evaluar la coherencia y estabilidad del universo ficcional y lo lleva a cuestionar la naturaleza del mundo “real”.

Desde la primera novela de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1963), el cadete Alberto, apodado El Poeta, se dedicaba a escribir novelitas eróticas para sus compañeros del colegio Leoncio Prado. La presencia en su obra de personajes con intereses literarios o escriturarios, o dotados de una gran creatividad y de un fecundo mundo interior, asume varios matices y se ha afirmado de manera consistente en numerosas novelas, excepción hecha de *La casa verde* (1966). Esta tendencia es notable en la vocación truncada de Santiago Zavala, el protagonista de *Conversación en La Catedral* (1969) y en los tres escritores testimo-

⁴ Eco enfatiza que un mundo ficcional posible sólo puede ser concebido por una mente humana y es limitado por el texto que lo conforma o la imaginación de un personaje. Por lo tanto, siempre se trata de un *small world* o “mundo pequeño” (*Limits* 74-79).

niales de *La guerra del fin del mundo* (1981), sin olvidarse de la presencia del Enano contador. El papel del periodista-escritor se desarrolla de manera autorreflexiva y metaficcional en las tres novelas que concretan el álgter ego de Vargas Llosa, es decir, *La tía Julia y el escribidor* (1977) —en la cual el escribidor Camacho comparte este rol con Varguitas—, *Historia de Mayta* (1984) y *El hablador* (1988).

Sin embargo, no me interesa tanto destacar la actividad escrituraria de los personajes, unida a, su —a veces frustrada— ambición literaria, sino su aptitud para inventar, soñar y construir mundos posibles dentro de la narrativa de referencia. Esta profusión imaginativa permite subrayar la riqueza creciente de la vida interior de estos personajes que fabrican mundos autónomos a la medida de sus deseos y obsesiones, ya sea para enriquecer su vida o disentir de las limitaciones de la realidad imperante. Por lo tanto, no me he aproximado a las novelas de manera cronológica. He escogido los textos que presentan a personajes dotados de una gran propensión a la fantasía y a los personajes recurrentes que manifiestan una creciente complejidad interior. Mi exploración abarca varias novelas, empezando con *Conversación en La Catedral* (1969), en la cual figura el germen que definirá la obra posterior de Vargas Llosa. En efecto, en esta novela se manifiesta la importancia del contexto cultural de la imaginación erótica mediante los submundos sadomasoquistas de don Cayo, el esbirro de Odría, quien experimenta a nivel imaginario el mecanismo de construcción de poder. Las pulsiones y deseos profundos, transgresores, intuitivos o contradictorios se evidencian a través de vertientes múltiples que demuestran la manera en que el escritor renueva constantemente sus recursos, como sucede en *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), *El hablador* (1987), *La fiesta del Chivo* (2000) y *El Paraíso en la otra esquina* (2003). La imagen recurrente y polifacética de Lituma se examina en las siete obras en las cuales aparece, pero principalmente en *La casa verde* (1966), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La Chunga* (1986) y en las dos novelas detectivescas *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993). Es notable que en los últimos tres textos este personaje demuestra tener una imaginación fértil y crea submundos que visualiza mediante un lenguaje dotado de cualidades cinematográficas.

Huelga señalar que la crítica permanece dividida, no sólo en cuanto a la definición general de la posmodernidad, sino en lo que respecta a la clasificación de una plétora de obras en términos de su pertenencia a la modernidad o a la posmodernidad. Es factible, no obstante, acercarse a una obra considerada

moderna y reevaluar elementos particulares del texto a la luz de teorías recientes. Éste es el caso del *Ulises* (1914) de James Joyce, una obra cumbre de la modernidad, cuya índole dual corresponde a aspectos estilísticos y estructurales distintos que la crítica no había valorado debidamente. Revela McHale que tan sólo a posteriori determinados capítulos de la segunda parte del *Ulises* fueron calificados de posmodernos, especialmente cuando se estudiaron a la luz de un texto como *Finnegan's Wake* (*Constructing* 42-48). En su análisis de la novela de Eco *El nombre de la rosa* (1980), McHale destaca estrategias epistemológicas y ontológicas que la hacen oscilar entre lo moderno y lo posmoderno. Aunque esta novela presenta una búsqueda epistemológica que corresponde tanto al género detectivesco, como al intento de un personaje, Adso, de reconstruir su vida pasada y encontrarle significado, el crítico afirma que no se puede considerar típicamente moderna porque se vale de recursos metaficcionales que desestabilizan el mundo de la ficción y la aproximan al género antidetektivesco.⁵ Asimismo, McHale resalta las características posmodernas de *El nombre de la rosa*, como la confrontación de mundos, las técnicas de construcción en abismo y la introducción *ex profeso* de anacronismos unidos a la incorporación en el espacio ficcional de personajes reales (históricos) que conviven con los personajes inventados, todo lo cual pone de relieve el mecanismo de construcción del mundo de la ficción y crea un efecto de *trompe l'œil* (*Constructing* 145-64, 151).

Para distinguir las obras posmodernas de las modernas, McHale opone las estrategias narrativas epistemológicas, centradas en los modos y los problemas del conocimiento de la realidad y de su transmisión ficcional, a las estrategias ontológicas que se refieren a la invención de mundos plurales, así como a la manera de existencia de estas realidades y a los efectos de confrontarlas. McHale basa su tesis en la división trazada por el artista Dick Higgins entre las cuestiones cognoscitivas que han caracterizado el arte occidental hasta el nacimiento del Pop Art y las poscognoscitivas, que han dominado el panorama artístico a partir de este período que sitúa alrededor de 1958. Estas preocupaciones coinciden

⁵ McHale considera que el género detectivesco es el género epistemológico “*por excelencia*”, por su afán de elucidar significados y representa la escritura de la modernidad, mientras que la ciencia ficción sería el género ontológico “*por excelencia*”, por la creación de mundos paralelos o insertos e ilustraría una estética posmoderna (*Postmodernist* 16). La novela detectivesca es un género menor que da seguridad y que se propone satisfacer las expectativas de los lectores, si bien llega a ser el recurso ideal de la posmodernidad en su forma invertida, la novela antidetektivesca, la cual frustra las expectativas de los lectores (Tani 40).

con la gradual desaparición de la imagen mítica del artista tan importante en la modernidad. Las preguntas cognoscitivas del artista giran en torno a las modalidades interpretativas del mundo en que vive para tratar de comprenderlo mejor y definir su propia naturaleza dentro del mismo, mientras que las preguntas poscognoscitivas se preocupan por indagar en qué mundo se encuentra el artista, qué se puede hacer en dicho mundo y cuál de sus identidades o seres se desempeñará en él. McHale aplica aptamente las interrogantes poscognoscitivas al cuento de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que ejemplifica la multiplicidad de niveles ontológicos. En este cuento, se devela el mecanismo de creación del mundo inserto mientras que el mundo imaginario de Tlön cobra más realidad que el mundo del Borges personaje, y por ende, termina desestabilizando, de manera especular, el mundo supuestamente “real” del escritor.⁶ Estas consideraciones resultan útiles para nuestro acercamiento a la obra de Vargas Llosa en la medida en que los personajes de sus novelas proyectan mundos alternos y paralelos en los cuales se desdoblán y llegan a cuestionar sus múltiples identidades, así como los niveles de realidad en los cuales se desempeñan.

Sin embargo, McHale precisa que las dos vertientes –la epistemológica y la ontológica– coexisten en grados variables en la mayoría de los textos, y como la serpiente que se muerde la cola, ambas tendencias llegan a apuntar la una a la otra y a confundirse. Por eso, McHale propone el término “dominante”, que fue acuñado por Jurij Tynjanov y luego problematizado por Roman Jakobson, para indicar la jerarquía de los recursos literarios que estructuran y rigen un texto. Sostiene, así, que el movimiento hacia una u otra vertiente es dual y reversible debido a la índole lineal y temporal del discurso que no permite expresar dos cosas simultáneamente. La noción de “dominante” específica, pues, el “orden” en el cual se enfocarán diferentes aspectos de la narrativa y la “urgencia” de examinar sus implicaciones ontológicas sin descartar la existencia de cuestiones epistemológicas que se encontrarían relegadas al segundo plano (*Postmodernist* 6-10, 11). Por lo tanto, se impone en primer lugar subrayar la dominante ontológica de cada obra y develar el mecanismo de construcción de los submundos en relación con lo visual para luego intentar definir su función dentro de la trama “real” de referencia ficcional.

La propensión de los personajes a evadirse de la realidad para erigir mundos alternos se puede apreciar a la luz de las ideas de Peter Berger y Thomas Luck-

⁶ Véanse McHale, *Constructing* 32-33 y Borges, *Ficciones* 61-69.

mann, quienes proponen que la realidad es un tipo de ficción colectiva construida y sostenida por la socialización y la interacción, especialmente mediante el lenguaje, e institucionalizada en torno a los discursos imperantes, caracterizados como científico, teológico, mitológico y filosófico.⁷ Esta realidad integrada y compartida es el terreno de interacción de los miembros de la sociedad, los cuales experimentan de por sí una multitud de realidades privadas o periféricas como: el sueño, el juego y la ficción. Semejantes experiencias individuales se consideran marginales frente a la “realidad” de referencia primordial, de modo que la conciencia siempre regresa a ella como si volviera de una “excursión”. De hecho, rodeadas de la realidad imperante o compartida, las demás realidades privadas aparecen como “provincias de significado” o “enclaves” (*Social* 25).⁸

Por ende, los textos en los cuales los mundos posibles, o enclaves, ocupan un espacio considerable representan modelos para armar que estimulan la imaginación y requieren una mayor participación del lector. Estos mundos encajados dentro de otros corresponden a la técnica de las “cajas chinas”, sobre la cual Vargas Llosa ha escrito extensamente y que consiste en insertar historias dentro de historias a través de mudas de narrador. Este recurso le permite entrelazar múltiples niveles de realidad con distintos tiempos y espacios, y reverbera sobre la narrativa entera, borrando los límites entre ficción y realidad. Ello crea, por

⁷ Esta formación colectiva e institucionalizada de la realidad coincide con los planteamientos de Foucault acerca de la construcción del discurso en base al concepto de *épistémè*. La *épistémè* representaría, según Foucault, el a priori histórico del saber, es decir, de las reglas de formación de las relaciones discursivas que surgen en distintas épocas y que determinan el conocimiento mediante el discurso hegemónico institucionalizado en el campo legal, científico, histórico y sociocultural. Se destacan cuatro *épistémès*: el Renacimiento; el advenimiento de lo racional, que abarca los siglos XVII y XVIII, que Foucault llama “l’âge classique”; el siglo XIX, que se caracteriza por el positivismo y un período que comienza con el principio del siglo XX (*Les mots* 13-14).

⁸ Para Stanley Cohen y Laurie Taylor los intentos de evadirse se manifiestan en un desprendimiento mental—cuyo caso extremo sería la esquizofrenia—relacionado con los medios de comunicación visuales como el cine y la televisión, la lectura de la vida de gente famosa, las reminiscencias o fantasías que surgen al escuchar una vieja canción o cualquier impacto visual. Estas estrategias escapistas abarcan el sexo, los juegos, el alcohol y las drogas. Asimismo, reflejan la manera obsesiva de hundirse en el mundo de los deportes mediante la conversación o la pequeña pantalla y crean una alternancia, es decir, un barajar de mundos que refleja la fragmentación de la realidad plural propia de las sociedades industrializadas (*Escape* 111-115). Estos niveles de mundos yuxtapuestos constituyen, según Pavel, una cartografía cultural de entidades ontológicas a la que denomina “paisaje ontológico” dentro del cual se insertan mundos periféricos que representan unas “ontologías del ocio” (McHale, *Postmodernist* 37).

consiguiente, cierta ambigüedad y enriquece los niveles interpretativos. Los submundos prolongan esta noción a nivel ontológico y crean una construcción en abismo que refleja de manera especular el mecanismo de creación ficcional. De la misma manera, la configuración de los mundos paralelos representaría una extensión ontológica de los “vasos comunicantes”. En efecto, estos montajes escénicos predilectos de Vargas Llosa ofrecen una imagen espacio-temporal sincrética y permiten una especularización entre episodios (o mundos) porque, aclara el novelista, “se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto de meras anécdotas yuxtapuestas [...] y la unidad es más que la suma de las partes integradas” (*Cartas* 117-125, 139-140). Es precisamente la puesta en evidencia del proceso de formación de estos submundos y de estas estrategias de desdoblamiento y de niveles ontológicos múltiples lo que conforma e informa tanto el valor como el interés de las obras posmodernas. La tensión producida por el roce entre los submundos y el mundo circundante ilumina la narrativa pero al mismo tiempo resalta la índole ficcional del texto novelesco. Además, la confrontación entre entidades ontológicas genera un deslizamiento de significado y crea zonas intertextuales y aporías que requieren la participación activa del lector. Cuando el mundo interior se dilata hasta invadir de manera significativa el universo de referencia, se impone una doble lectura tanto fragmentaria como unificadora. El papel del lector en la reevaluación y reconstrucción del texto se amplía en el caso de los personajes recurrentes que se desenvuelven en un espacio ficcional que representa, según McHale, un “súper-texto” formado por la conjunción de varias novelas (*Postmodernist* 57). Se abren así espacios incógnitos fuera de la página concreta que invitan al lector a seguir y reinventar el recorrido, a veces anacrónico, de los personajes, para atar cabos y rearmar el rompecabezas.

Ahora bien, cabe precisar que la distinta índole de los submundos impone un acercamiento teórico particular a cada uno de los textos que se consideran en este estudio. Resultan útiles las premisas de Michel Foucault tanto en lo que refiere a la configuración de los espacios heterotópicos como a la visión panóptica propia de los mecanismos de control y de poder. Las ideas de Foucault son asimismo claves para comprender la construcción discursiva del sujeto mediante experiencias sexuales limítrofes. Además, las propuestas de Jacques Lacan permiten explorar el desdoblamiento autorreflexivo y especular de los personajes, mientras que las de Luce Irigaray, que prolongan las teorías lacanianas, se prestan mejor al estudio de la especularización femenina en el caso de la interioridad de las protagonistas vargasllosianas. Debido a la importancia del arte

en varias de las novelas del escritor peruano, las relaciones entre el signo visual y el lingüístico proliferan y se impone examinar la intermedialidad e iconotextualidad inherentes a los submundos inspirados por el arte, a la luz de los planteamientos de Peter Wagner, Ottmar Ette y Mieke Bal, mientras que las teorías de Walter Benjamin y Roland Barthes iluminan las reflexiones acerca del impacto de la fotografía en la creación literaria y artística.

Al comparar las modalidades de elaboración de los distintos submundos y las variantes de su índole visual, se perciben similitudes al mismo tiempo que diferencias relativas a la presencia o la ausencia del arte y del erotismo en dicho proceso. Mediante una interioridad creciente, los personajes vargasllosianos cobran vida y se desempeñan en varios planos ontológicos, creando una polifonía de mundos que revela la fragmentación del individuo y de la sociedad a la vez que manifiesta conceptos complejos a nivel tanto esteticista como sociocultural. La indagación en las fantasías y el horizonte imaginario de los personajes apunta a la importancia de esta actividad del ser humano que le permite tanto conocerse y recrearse como desarrollar un pensamiento individual y crítico del mundo que lo rodea, en un mecanismo que se asemeja al de la producción literaria. Conviene mencionar que algunas de las secciones de varios de los capítulos que conforman este estudio han aparecido en diferentes revistas en versiones primerizas, las cuales han sido desarrolladas y actualizadas para este libro.⁹

⁹ Véanse Habra “El arte como espejo”, “El detective”, “Flora Tristán”, “Lituma’s Fragmented Image”, “Los submundos”, “Postmodernidad”, “Reminiscencias” y “Revelación”.