Sección Bibliográfica

MARIO VARGAS LLOSA: *Conversación en La Catedral.* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1969.

SAGA DEL PERÚ EN SU HORA CERO

> *No sabíamos adónde. Pero constantemente volvías la cabeza para ver, a lo lejos, cómo las llamas consumían tu pasado.*
>
> (E. EVTUCHENKO.)

Creo que fue Martínez Moreno, al reseñar *La casa verde,* quien formuló explícitamente una pregunta que nos había rondado, y nos seguirá rondando, a muchos lectores de Vargas Llosa: «¿Después de esto, qué?» Parecía como si cada nuevo éxito literario agudizara el suspenso que encerraba tal pregunta. ¿Pueden superarse una y otra vez logros como *La ciudad y los perros, La casa verde* y *Los cachorros?* ¿Qué metas puede alcanzar un escritor que llegó a una loable madurez novelística tan joven, con un criterio de profesionalidad y autocrítica tan acusado?

Los interrogantes, las dudas, de los que no era ajeno el propio novelista (algo parecido está pasando en torno a García Márquez tras sus *Cien años de soledad)* se agudizaban con la demora en finalizar cada nueva novela. Esta vez, el compás de espera ha rebasado notablemente, casi doblado, el lapso que separaba las dos primeras novelas: tres años entre *La ciudad* y *La casa,* casi cinco entre ésta y *Conversación en La Catedral.*

Cuantitativamente, al menos, este exceso de espera queda más que justificado: dos volúmenes, cuatro partes, cerca de ochocientas páginas y una plétora de técnicas y recursos narrativos, estilísticos y estructurales, son el balance de otro gran esfuerzo creativo de Vargas Llosa por dar a una nueva experiencia suya, peruana, la ambicosa forma artística, literaria que tiene para él todo proceso novelístico.

El tema de *Conversación en La Catedral* era bien conocido por haber sido divulgado en buen número de entrevistas y coloquios que parecen ser la inevitable estela de este novelista, quizá por razón misma de su claridad crítica y autocrítica. Luis Harss, por ejemplo, recogía ya el dato al final en su ensayo, «Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes», publicado en su libro sobre la «nueva novela» latinoamericana, *Los nuestros*. La novela estaba, al parecer, centrada en el guardaespaldas del que había sido hombre de hierro del dictador peruano Odría.

Meses después de sus conversaciones con Harss, Vargas Llosa se trasladó a Londres y allí le conocí en octubre de 1966. Durante una entrevista, un mes más tarde, me habló de la novela que preparaba. «Intento reflejar —me dijo— el clima del Perú durante el "ochenio odríista": aquella dictadura blanda pero de increíble corrupción, que yo viví durante mi época universitaria en Lima y cuyo lodo, de un modo u otro, nos salpicó a todos. Pero no es una novela política, sino el reflejo a muchos niveles (social, humano, erótico, racial, económico y también político) del Perú durante esta época.» Y mientras hablábamos, desde una esquina de su mesa, un estimable alto de cuartillas testimoniaba la marcha ya avanzada del nuevo proyecto novelístico.

El progreso de la novela resultó, luego, ser más lento y penoso de lo que nos imaginábamos entonces. En el verano de 1968, en vísperas de mi partida a Lima, el novelista me permitió leer, todavía en Londres, las primeras doscientas páginas: lo que es hoy, tras algunos cambios, la primera de las cuatro partes que tiene la edición de Seix Barral. De aquella lectura atragantada aún conservo algunas notas que utilicé en conferencias que sobre este autor dicté en el Perú. De modo muy vívido recuerdo el arranque sugestivo, absorbente (algo ya muy típico en toda la obra de Vargas Llosa) y desgarrado:

> Desde la puerta de «La Crónica», Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú?...

Así como el final del mismo capítulo, tan opresivo y destemplador como la garúa limeña con que culmina:

> Piensa: te prometo... Santiago puede ver un retazo de cielo casi oscuro, y adivinar, afuera, encima, cayendo sobre la Quinta de los Duendes, Miraflores, Lima, la miserable garúa de siempre (p. 32).

Mi mayor curiosidad al leer aquel anticipo de *Conversación en La Catedral* fue sobre todo de un orden técnico, estilístico. Andaba por entonces forcejeando con las formas estructurales tan complejas de sus anteriores novelas, en el curso de mi investigación doctoral sobre este autor, y me intrigaba poderosamente saber qué planteamiento estructural habría dado Vargas Llosa a su nuevo libro. Confieso que el apresurado examen de lo que era, después de todo, la cuarta parte de la novela, malamente satisfizo esta curiosidad.

Mis preguntas entonces, como ahora al enjuiciar la obra completa, era: ¿Cómo se planteaba y resolvía técnicamente Vargas Llosa esta novela? ¿De forma vívida, catártica y experimental como *La ciudad y los perros?* ¿En el cerebral, laberíntico y muy objetivo modo de *La casa verde,* o con un enfoque muy poemático pero de gran dureza como *Los cachorros?*

Y antes de contestar quisiera recordar el dictado del mexicano José Emilio Pacheco, que creo epitoma el sentir de muchos críticos y lectores: «De Vargas Llosa se diría que no escribe para los que van a leerlo, sino a releerlo.» Pontificar sobre cualquiera de sus novelas tras una primera lectura es, indudablemente, una gran temeridad. El lector de *La casa verde,* más aún de la presente obra, ha de seguir el curso de las mismas lápiz en mano, veteando su propio mapa y, mejor todavía, trazándose un verdadero desglose de cómo se desarrolla la trama, sección a sección y capítulo a capítulo. El criterio de relectura que sugería Pacheco se evidencia aquí en la necesidad, por ejemplo, de regresar al primer capítulo, en que tiene lugar la conversación Santiago-Ambrosio en forma esquemática, para recoger algunas de las claves que permiten un mejor entendimiento de toda la obra.

Estructuralmente, *Conversación en La Catedral* se homologa siguiendo un criterio de construcción que pudiéramos considerar síntesis de sus dos anteriores novelas. Este criterio, recordará el lector, es el de fragmentación, conforme a un patrón ya clásico de «discontinuidad y simultaneidad», que tiene sus orígenes en técnicas de montaje fílmico creadas por Griffith en su película *Intolerancia,* y en las formas narrativas de *Manhattan Transfer* y USA, de Dos Passos. En este sistema, la «sección» narrativa toma preferencia sobre el tradicional capítulo, como básica unidad narrativa.

En su primera novela, *La ciudad y los perros,* Vargas Llosa centraba este criterio de fragmentación narrativa en una rotación irregular (asimétrica) de focos o «puntos de vista» de narración en el sentido

jamesiano (Poeta, Richi, Alberto, Boa, Jaguar). La realización de la historia respondía aquí a una visión dualística en lo temporal (presente y pasado) y espacial (microcosmo y macrocosmo: Leoncio Prado y Lima). El desarrollo de la «super-novela» que era *La casa verde* aportó una variación al criterio de discontinuidad y simultaneidad, haciendo que la rotación de las «novelas» que contenía (las de Jum, Fushía, Anselmo, Bonifacia y los Inconquistables) se sucediera de forma totalmente simétrica: el mismo número de secciones en cada capítulo, el mismo orden o secuencia de aparición.

La nueva novela, como queda apuntado, representa una síntesis de las dos obras anteriores. Las partes segunda y cuarta del relato ofrecen una pluralidad narrativa en cada capítulo (secciones) que se desarrolla en un orden parejo: Amalia-Cayo-Santiago o Amalia-Cayo-Ambrosio, en la segunda parte; Santiago-Queta-Ambrosio, en la cuarta. La primera y tercera partes, sin embargo, presentan en apariencia una unidad narrativa analogable al capítulo tradicional. Pero esto es sólo en apariencia, porque lejos de mantener una unidad narrativa, cada uno de estos capítulos (especialmente en la primera parte) se desenvuelve en una compleja pluralidad de diálogos entrelazados, o yuxtapuestos incluso, que corresponden a distintos personajes, en épocas diferentes y lugares dispares. En el capítulo VII de la primera parte se llegan a contar hasta ocho situaciones dialogales que, en cortas ráfagas, se van sucediendo (y esto es lo importante) sin mistificar el sentido de la acción, antes bien redoblando la intensidad dramática de los hechos (por proximidad, por antítesis) y la comprensión global de este maremágnum de personajes, incidentes y peripecias.

En suma, Vargas Llosa ha vuelto a su *modus operandi* tradicional de diálogos montados y narrativa asincrónica, en la que los ecos se anticipan a las voces, las fronteras espaciales se eliminan y la acción adquiere un vertiginoso ritmo indeclinable, desbordándose los cauces tradicionales de la novela, superándose aquellos más vanguardistas del monólogo interior y hasta algunos de los experimentos del «nouveau roman».

Bien puede decirse que Vargas Llosa ha conseguido ya, con mayor y más segura medida que en *La casa verde,* su viejo sueño de una novela totalizadora, que todo lo abraza, que todo lo trasciende; especialmente ha conseguido eliminar su propia presencia en la narración: que permanezca invisible la mano que mueve personajes y eventos, haciéndonos sentir, en cambio, esa ficción de que la novela se mueva por sí misma, con plena autonomía.

Como bien lo refleja el título, la novela tiene como su arteria central narrativa una conversación que, aunque escenificada en las primeras páginas se deja sentir por toda su duración y da a sus cuatro partes cohesión y continuidad.

En una tasca obreril de Lima, «La Catedral», cercana al río Rímac, Santiago Zavala, protagonista máximo de la acción, platica con Ambrosio Pardo. Es un encuentro tras varios años de ausencia que sirve para situar los hechos en un momento más cercano a nuestros días, ubicando el comienzo de la historia (que es verdaderamente el final) en los aciagos años del gobierno de Belaunde.

Varias cosas unen a estos dos hombres, tan distantes, por otra parte, en el cuadro étnico-social de la vida peruana. Santiago, criollo miraflorino, de familia patricia adinerada, y el sambo Ambrosio, tipifican el fracaso en dos escalas diferentes: por revulsiva alienación de clase, en el primero, por circunstancias propias y económicas, en el segundo. Pero hay más: Ambrosio ha sido chófer de don Fermín Zavala, el senador capitalista gran soporte del régimen de Odría, y guardaespaldas de Cayo Bermúdez, el hombre fuerte de aquel dictador. Más aún: Ambrosio ha sido también amante de Amalia, sirvienta en un tiempo de los Zavala, y desahogo emocional de las esporádicas turbiedades sexuales de don Fermín.

Ecos de esta conversación intruyen a todo lo largo de la novela en aquellas secciones que tiene como foco narrativo a uno de estos dos «interlocutores» del encuentro en «La Catedral». Estas voces se entremezclan en el curso de la narrativa y, como sucedía con los diálogos Fushía-Aquilino en *La casa verde,* se producen extraños efectos dramáticos al completarse preguntas o sucesos del pasado con respuestas o comentarios en el presente. La innovación de Vargas Llosa con respecto a experiencias anteriores, consiste en que el novelista retarda el encuentro de ambos tiempos narrativos:

> —¿Cómo que se casó por accidente, niño? —se ríe Ambrosio—. ¿Quiere decir que lo obligaron?
>
> —Un accidente de verdad —dice Santiago—. Un accidente de auto (p. 178).

En esta cita, media casi toda una página entre la pregunta de Ambrosio y la contestación de Santiago. Durante el largo intervalo, Santiago recuerda la historia del encuentro con Ana, su mujer.

Este artificio de la conversación Santiago-Ambrosio, sostenida a lo largo de toda la novela, resulta obvio desde el principio, por la razón

misma, ya enunciada, de que esta larga charla en «La Catedral» está esquemáticamente escenificada en el primer capítulo de la novela. Más desconcertante para el lector es el otro *leitmotiv* dialogal que también intruye, esporádicamente, en la acción. Esta es la segunda conversación del presente epígrafe: la que tiene lugar entre Santiago y Carlitos, otro náufrago del sistema y compañero reporteril del protagonista. La clave de estos diálogos intrusivos, limitados muchas veces a una mera mención de los respectivos nombres (Carlitos, Zavalita), no la entregará Vargas Llosa a los lectores hasta el comienzo de la tercera parte.

> —Aquí tuvimos nuestra primera conversación masoquista, Zavalita —dijo—. Aquí nos confesamos que éramos un poeta y un comunista fracasados. Ahora somos sólo dos periodistas. Aquí nos hicimos amigos, Zavalita (II, 35).

Ese «aquí» es el «Negro-Negro», un sicodélico bar del centro de Lima. El momento ocurre cuando Santiago, en sus tareas periodísticas, ha descubierto la degeneración de su padre (que el autor deja sumida en esa neblina de ambigüedad tan característica de su novelar) y la sospecha de que Ambrosio haya asesinado a Hortensia (la «Musa»), ex amante de Cayo Bermúdez, para salvar a su amo del chantage y la ruina social.

Como dato curioso de este arabesco de diálogos montados que es la novela última de Vargas Llosa, hay que mencionar que, en ciertos momentos, ambas líneas de diálogo intrusivo (Santiago-Ambrosio y Santiago-Carlitos) confluyen y se entremezclan.

El eco de una conciencia

Ambos diálogos recurrentes vienen subrayados en su naturaleza e intención por un tercer elemento también reiterativo: el eco de la insatisfacción del propio Santiago, o toma de conciencia interior, que da a toda la novela un carácter de verdadera autopsia de la corrupción, insensibilidad, apatía y egoísmo de una clase social, de un país que, para el lector de sensibilidad media, será ya no sólo el Perú o Hispanoamérica, sino cualquier otro de similares coordenadas político-sociales a las que se esbozan en este relato.

Santiago Zavala, como tantos otros personajes vargasllosianos, se caracteriza en un contexto dualístico. Como Alberto-Poeta, Richi-Esclavo, Sargento-Lituma o Anselmo-Arpista, el protagonista central de *Conversación en La Catedral* posee no una, sino varias proyeccio-

nes. El es, sucesivamente, Santiago Zavala, Zavalita, «el flaco» y «el supersabio». Zavalita es la entidad que toma este personaje en su incesante toma de conciencia. Así, desde las primeras líneas de la narración, oímos ese eco (pues no es propiamente una voz, ni tampoco una forma del tradicional monólogo interior joyceano) que masoquísticamente se inquiere, otea su pasado, se posa en las encrucijadas de su vida y pregunta sin tregua:

> El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? (p. 13).

Acaba de cumplir treinta años, pero su vida se ha gastado ya. Hubo un momento en que era un «puro» y tuvo en sus manos la posibilidad de realizarse, de dar a su existencia un significado. Pero dudó y, en su dudar, quemó todo el entusiasmo juvenil, el idealismo, la ilusión, el amor a esa aventura azarosa del vivir. Dudó, renunció y compró un abono vitalicio en el círculo de la mediocridad. Pero su sentido de clase, sus primeras vivencias dialécticas no le permiten ser un mediocre cualquiera, sino «diferente», contra corriente. Ser diferente en tales circunstancias es ser consciente de la mediocridad propia y ambiental; resultado: auto-tortura y masoquismo. Este masoquismo es el elemento motriz que empuja a Santiago en su encuesta y da al relato el mecanismo que acciona la trama y crea el clima denso, pesimista, que contiene.

Novela total y aglutinadora

Vargas Llosa ha escrito en *Conversación en La Catedral* su novela más totalizadora y, en su misma fragmentación narrativa, ha tejido un vasto mural del Perú. Apenas si hay un sector o aspecto de la presente configuración de su país que no esté aquí tratado o enunciado. Hay que citar sobre todo su penetrante y certero examen del absurdo juego calidoscópico de la política peruana, cuyas distintas combinaciones de color y forma (Apra-Ejército-Oligarquía-Capital extranjero), en nada alteraban la miasma de frustración, mediocridad y entreguismo. Lo que parece ser un ambiente exclusivamente concerniente al Ochenio de Odría, acaba reflejando, al transcender la anécdota-histórica que trata, los períodos posteriores de Prado y Belaunde. Igualmente impresiona su tratamiento de la estructura social peruana, osificada en su inmovilismo, bien afincada en reductos clasistas y raciales.

Esta es la saga del Perú actual. No ya sólo microcósmica (el Leoncio Prado) como en la primera novela, o sobre las regiones norteña

y amazónica como en la segunda, sino de todo el Perú. La costa, la montaña, Lima, Miraflores, Arequipa, Cuzco, Pucallpa, Ica, Camaná, Trujillo, las zonas fronterizas, los latifundios, universidades, barriadas, redacciones de periódicos, bulines, ministerios, tascas, boites, cárceles y fábricas, sirven de escenario a una extensa galería de personajes principales y secundarios, en completa representación de toda la gama étnico-social del país. Quedan excluidos, una vez más, los indios quechuas que en sus famosas comunidades (bien estudiadas por el malogrado Arguedas) viven marginados del quehacer peruano.

El lector, sin duda, sentirá por momentos el chispazo de un súbito reconocimiento: tipos, nombres, lugares y situaciones que ha encontrado previamente en las otras novelas de Vargas Llosa (Popeye, «cachorros», el «Regatas», el «Haití», el «Bolívar», etc.). Este rasgo flaubertiano de Vargas Llosa resultaba ya patente en sus obras anteriores; el novelista regresa a escenarios y temas previamente tratados por él mismo para recrearlos a la luz de su creciente experiencia novelística. El fenómeno se agudiza más en esta novela precisamente por el valor de síntesis que posee.

Conversación en La Catedral aglutina todas las grandes preocupaciones temáticas de Vargas Llosa: adolescencia truncada, impostura, deslealtad, hipócrita moral burguesa, mediocridad. La actitud del propio novelista hacia la temática que desarrolla en el relato posee también un carácter de síntesis. Si bien su objetivismo tan anti-maniqueo es aún más acusado que antes, la visión de su país se ha ennegrecido considerablemente. Habiendo superado, por un lado, el determinismo ambiental de *La ciudad y los perros,* carece esta novela, por otra parte, de la redimidora nota de ternura que se deja sentir en *La casa verde,* especialmente al final, o de esa leve película de nostalgia que suavizaba su implacable tratamiento del absurdo mundo miraflorino en *Los cachorros.* Su nueva novela concluye como comienza, con una agria nota de desesperanza:

> ... y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría, ¿no niño?

Desesperanza, sí, más también un logro de conocimiento que subyace en esa búsqueda lancinante de Zavalita. En el masoquismo de ese «piensa» que se reitera hasta la saciedad, está ya todo un planteamiento, profundo, sin dogmatismos, del proceso de nuestra corrupción. Al final seguiremos, quizá, sin saber cómo librarnos del lodo, pero estaremos en el secreto del cómo y el porqué nos salpicó.—Luis A. Díez *(Lakehead University. Thunder Bay. ONTARIO. Canadá).*