

DOS ESTUDIOS SOBRE LA CRITICA LITERARIA EN EL PERU*

Birger Angvik

Universidad de Bergen

I. LA AUSENCIA DE LA FORMA

Relectura de 'El proceso de la literatura' de José Carlos Mariátegui.

'the truly social element in literature is the form'
[Georg Lukács. Citado por Eagleton (1976 p. 20)]

'The true bearers of ideology in art are the very forms, rather than the abstractable content, of the work itself.' (Eagleton p. 24).

'We find the impress of history in the literary work precisely *as literary*, not as some superior form of social documentation.' (p. 24).

Introducción: Mariátegui y la realidad peruana

José Carlos Mariátegui (1895-1930) ha sido saludado como la figura 'de mayor vigor intelectual' entre los intelectuales latinoamericanos de su época; y su libro de ensayos 'de interpretación de la realidad peruana' como 'el intento más serio de entender el problema nacional americano' desde una perspectiva

* Este título es de la redacción de la revista y no del autor, quien hizo llegar separadamente los estudios que se publican a continuación.

marxista (Aguilar 1968 p. 12). Melis (1973) llama a Mariátegui 'el primer marxista de América' (Varios 1973 p. 67). En todas las reseñas latinoamericanas 'se consideraba este libro [7 ensayos de interpretación de la realidad peruana] como un estudio básico de la economía y sociología peruanas' (Meseguer Illán 1974 p. 168). Luis Alberto Sánchez (1928) escribía en *Mundial* que corresponde al aporte de Mariátegui 'el primer ensayo serio y bien meditado que el socialismo peruano realiza acerca de la realidad peruana.' (Citado por Meseguer Illán 1974 p. 167). Porras Barrenechea (1929), en *Mercurio Peruano*, reconocía que el libro afirmaba 'un espíritu cernido y beligerante, una potente cultura, capaz de dinamizar sus valientes adquisiciones en materia social y económica, y sobre todo una sutilísima capacidad analítica para descubrir características mentales o históricas de nuestras castas sociales' (Citado por Meseguer Illán 1974 p. 167). El Instituto de Estudios Peruanos, en su introducción al libro de Meseguer Illán (1974), indica la importancia de Mariátegui en el contexto peruano. El balance del trabajo de Mariátegui, dice, 'deja un saldo positivo. Consiste éste en la incitación para examinar sin dogmatismo la complejidad del proceso social, a la vez que contribuye al enriquecimiento del aparato teórico que sustenta su crítica' (Meseguer Illán p. 16). González Montes confirma la imagen de Mariátegui como el 'decisivo iniciador de la crítica socialista de los problemas y la historia del Perú, (1978 p. 235); y Melis (1976) advierte que el debate 'sobre el significado de su obra sigue siendo polémico y apasionado' (p. 123).

En cuanto al Mariátegui analista de la realidad histórica, económica, social y política del Perú, los lectores y estudiosos reaccionan casi con unanimidad de una manera positiva, y saludan a Mariátegui como un intelectual modernizador y revolucionario en sus planteamientos en los campos específicos de las ciencias sociales. Esto no quiere decir, sin embargo, que la lectura de Mariátegui no les plantee problemas, sino que la dirección principal de su teoría y de su metodología es 'marxista' o 'socialista', y que la dirección de su trabajo práctico es 'clasista' y 'revolucionaria'. No creo que haya en mi bibliografía ningún estudio que se aparte de esta tendencia general.

Mariátegui y la cultura y la literatura peruanas

En cuanto a los análisis hechos por Mariátegui de la cultura, de la ideología y de la literatura peruanas, parece que los estudiosos de las ciencias sociales, de la economía y de la historia se han contentado con lecturas superficiales, incorporándose a una tendencia a desvalorizar los estudios culturales y literarios, silenciando u omitiendo el valor de la literatura y de

los estudios literarios, negándoles importancia en el proceso de comprensión de una cultura dada, y relegándolos a un nivel secundario o terciario en la jerarquía de valores en el mundo académico y científico. Aunque la literatura siempre no fuera más que entretenimiento, escapismo y pasatiempo, sería importante, sobre todo para una teoría estética y materialista, tomarla en serio y discutirla como tal; no silenciarla como si su valor fuera de segunda o tercera mano. En este contexto, Mariátegui indica un camino a seguir. Se presenta como un lector ávido de la literatura peruana, muy enterado e interesado en sus autores, textos y problemáticas. Se presenta como un intelectual de gran curiosidad, no sólo para entender la literatura de su propio tiempo, en y fuera del Perú, sino también la literatura del pasado; y se lanza a presentar una alternativa de análisis de la literatura del pasado, 'colonial', y del presente, 'cosmopolita', y a especular sobre el futuro desarrollo del 'proceso de la literatura' peruana, que desembocará, para él, en una 'literatura nacional'.

Mariátegui toma la literatura y la crítica literaria en serio y establece una controversia en este campo de estudios, encarándose con los detentadores del 'buen gusto' estético de la época —Riva-Agüero, Gálvez, García Calderón, y otros—, controversia que deviene política más que cultural, ideológica, estética y literaria. Estuardo Núñez (1965) afirma que cuando Mariátegui 'enfocaba especialmente fenómenos distintos de los económicos-sociales, se vio obligado a limitar el marco de las observaciones, juzgar a veces con prejuicio, distorsionar la realidad y dejar de considerar muchos aspectos que no encuadraban dentro de las tesis inicial. Singularmente, su ensayo sobre "El proceso de la literatura" que forma parte de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, 1928), resulta insuficiente y arbitrario' (pp. 199-200). Antonio Cornejo Polar (1976) ofrece un 'homenaje a *Amauta*', y afirma que la revista literaria que él dirige, 'que recorre sólo una de las vías que transitó *Amauta*', publicación de "doctrina, arte, literatura y polémica", está segura de iluminar su propio camino reeditando dos editoriales de la revista de Mariátegui. La crítica literaria que queremos hacer es, en definitiva, la misma que José Carlos Mariátegui fundó entre nosotros. Quiere seguir su mismo rumbo' (p. 7). Entre la reserva condicional y la aprobación incondicional, las dos sin calificar y concretizar, se colocan los críticos peruanos en sus articulaciones en torno al José Carlos Mariátegui crítico y analista de la literatura peruana.

La 'ceguera' implícita en las articulaciones lingüísticas sin calificar, y la consiguiente función 'metafórica' de los términos que así evitan una terminología precisa, y se 'abren' a una serie infinita de interpretaciones, son

características de ciertos discursos peruanos que he ido apuntando en el lenguaje crítico-teórico de Vargas Llosa (Angvik 1987,1989). Este detalle ‘insignificante’, a saber la ‘omisión’, ‘ceguera’, ‘ausencia’ de las cuestiones ‘formales’, tanto en relación con la literatura propiamente dicha, como en relación con la articulación de la literatura en los géneros textuales de los estudios literarios, a lo mejor forma parte del legado intelectual recibido de los ‘padres’ de la erudición literaria en el Perú, entre ellos el propio Mariátegui. Esta ‘ausencia de la forma’ notable es la que da título a este trabajo, y esta ausencia heredada, parte integral de la institución de los estudios literarios peruanos, viene a formar parte de un ‘aparato ideológico’ del estado de las cosas en la erudición académica peruana en relación con la literatura del país.

El nacimiento problemático de una ciencia de la literatura

Incapaces de dar cuenta de la realidad de la literatura en la historia de la producción de los conocimientos, las aproximaciones prácticas tradicionales de la erudición desplazan, transponen y subliman la literatura desechada de la teoría del conocimiento, en una filosofía de la literatura idealista destinada a colmar esta falta. Las aproximaciones a la literatura son idealistas en la medida misma en que faltan a la realidad de la literatura y la ocultan. Las aproximaciones eruditas a la literatura peruana a principios de siglo llevan en sí mismas esta carencia, inscrita en su propia problemática, en el cuerpo mismo de sus conceptos discursivos. Macherey (1966) mantiene que las contradicciones entre diversos elementos, que provienen de diversos discursos, el proyecto ideológico, y la forma literaria, crean una ausencia en el centro mismo de la obra literaria. El texto se encuentra dividido, partido como el sujeto humano en la teoría psicoanalítica, y Macherey compara la ‘carencia’ en la conciencia de la obra, sus silencios, lo que no es capaz de articular, con el subconsciente que Freud exploraba. El subconsciente de la obra y no, insiste, el del autor, se constituye en el momento de la entrada en forma literaria, en la hendidura entre el proyecto ideológico y las formas literarias significativas (traducción al inglés 1978 p. 85. Comentado por Belsey 1980 pp. 107-108 y *passim*). Esta carencia no se hallaba, en la época de Mariátegui en el Perú, en condiciones de ser tratada positivamente como ‘objeto de conocimiento’; en parte por el desprestigio de los estudios literarios en el contexto de actividades políticas y sociales más ‘importantes’; en parte por la falta de una teoría literaria propiamente dicha que supiera dar cuenta de la literatura y de la crítica literaria; y en parte porque integraba unos esquemas ‘ideológicos’ operantes en las articulaciones sobre la cultura y la literatura. Las aproximaciones idealistas eran capaces de pensar la literatura y, por lo tanto, de pensar

su propia función e historia, como forma diferente del saber que participa en la historia de la producción de los conocimientos, constituyendo una posible 'ciencia humana', a diferencia de las ciencias naturales y las sociales.

Althusser (1966) afirma que cuando una ciencia 'está en vías de nacer, corre el riesgo de poner al servicio de sus inevitables tanteos la ideología en la cual está sumergida' (Edición argentina 1971 p. 193). Althusser divide la totalidad social en varios niveles de actividad práctica: el económico, el político, y el ideológico; y además distingue entre ciencia e ideología como dos formas de conocimiento distintas, y se dedica a repensar el concepto de 'ideología'. Tradicionalmente, 'ideología' es un término que se emplea para describir los intereses de los demás, del otro, no los de uno mismo. 'Ideología' es algo que pertenece al adversario, a las feministas, por ejemplo, o al maoísmo; o, en el lado opuesto, al conservador y al reaccionario. Es algo que se añade al lenguaje normal, común y corriente. El concepto de 'ideología' parece ser igual al concepto de 'política'. La crítica feminista, parte de la crítica estructuralista y la crítica postestructuralista, sin embargo, tienden a considerar las relaciones entre lenguaje e ideología, entre texto e ideología, donde otros críticos no lo hacen.

Freud (1856-1939) y Saussure (1857-1913) coetáneos de Mariátegui, no parecen haber dejado huella significativa en sus trabajos teóricos, aunque Meseguer (1972 y 1974) indique cierta aplicación del psicoanálisis en *La novela y la vida*. Freud y Saussure fomentaron 'revoluciones científicas', cada uno en su campo de investigaciones, que causaron 'cortes epistemológicos' comparables al de Marx, en campos de investigaciones científicas muy variados. Con Freud y Saussure, y después de ellos, las ciencias humanas tuvieron que adoptar una problemática nueva, definir su objeto por medio de nuevas preguntas, para pensar las ciencias de otra manera distinta de antes y separadas del reino de la ideología. Freud, en la psicología, y Saussure, en la lingüística, ofrecen, junto con Marx, una serie de elementos para el desarrollo de unos supuestos teóricos operativos en la formación de métodos de análisis de los modos de funcionamiento de la ideología y del aprendizaje en la producción de los conocimientos.

Para Roland Barthes (1975), la ideología funciona para 'naturalizar' la realidad social; hacerla aparecer tan inocente y estable como la Naturaleza misma. La ideología intenta convertir la cultura en naturaleza y una de sus armas es el signo, en su acepción saussureana. La ideología para Barthes, es una especie de 'mitología' moderna, un reino purgado de ambigüedades y

posibles alternativas. Barthes intenta revelar significaciones latentes en su vida cotidiana articulada en los medios masivos de comunicación franceses como 'completamente natural', convertida en 'mitos'. Los mitos representan una distorsión sistemática de las relaciones entre los hombres y el mundo; son sospechosos, e invitan a una lectura 'sintomática' para descubrir un núcleo ya no ideológico sino significativo, casi científico, para el proceso de producción de los conocimientos humanos. La lectura consiste, en Barthes, en penetrar en las apariencias para llegar a entender las relaciones significativas latentes que se patentizan en el proceso de la lectura del 'mitólogo' atento.

Para Althusser (1966), el conocimiento no es más que el proceso de su propia producción, y sólo se le puede plantear la pregunta sobre las condiciones y el mecanismo de su producción (Edición argentina 1971 p. 191). Toda la 'filosofía ideológica', para Althusser, ha mostrado su impotencia para pensar la historia de los conocimientos. Con Marx, el surgimiento de la historia hace sufrir a la filosofía una revolución que la hace salir del elemento *ideológico*, y que le da los caracteres de una disciplina científica (p. 191). La primera 'ciencia humana' (la ciencia de la Historia), ha provocado esta ruptura revolucionaria (pp. 191-192). La filosofía demuestra después sus dos articulaciones: sus formas ideológicas y sus formas científicas. El conocimiento científico no nace ni se desarrolla en un vacío, protegido por algún milagro de todas las influencias del ambiente (p. 192). Entre estas influencias hay influencias sociales y políticas, que pueden intervenir directamente en la vida de las ciencias y comprometer gravemente su curso, cuando no amenazan su existencia. Pero hay influencias menos visibles, igualmente perniciosas, o aún más peligrosas, justamente porque pasan generalmente inadvertidas: son las influencias *ideológicas* (p. 192). Romper con las ideologías, y dar un durísimo trabajo crítico, es necesario para fundar una ciencia. Podríamos decir, parafraseando a Althusser, que romper con las ideologías, tomar la literatura en serio y pensar la realidad de la literatura a través de un duro trabajo crítico, parece necesario para fundar una ciencia de la literatura.

La omnipresencia de la ideología

Para Althusser, todas las ciencias —las ciencias naturales y las ciencias sociales— están constantemente sometidas al asalto de las ideologías existentes y, en particular, de esa ideología que desarma al individuo porque aparentemente es no-ideológica, en la cual el sabio reflexiona 'espontáneamente' sobre su propia práctica: la ideología empirista o positivista (p. 192). El materialismo histórico está también constantemente amenazado por la ideo-

logía dominante. La razón de ser del materialismo dialéctico es la de proporcionar principios que permitan distinguir la ideología de la ciencia, por lo tanto, descubrir las trampas de la ideología hasta en las interpretaciones del materialismo histórico (p. 194). El rechazo de toda ideología y la conciencia exacta de las exigencias de la científicidad eran para Lenin una exigencia vital para la existencia y el desarrollo no sólo de las ciencias naturales, sino también de las ciencias sociales y, sobre todo, del materialismo histórico mismo. Las preguntas son, entonces, las siguientes. ¿Qué es lo que hace falta? ¿Una ideología que deforme la práctica científica, o una filosofía rigurosa que dé cuenta de ella y la comprenda? ¿Una ideología que la someta a sus errores y a sus ilusiones, o una filosofía que le abra los ojos, la libere de los mitos y le permita manejar verdaderamente su práctica teórica y sus efectos? Una ciencia que se apoya sobre una falsa representación de las condiciones de su práctica teórica y de la relación de esta práctica con las otras prácticas, corre el riesgo bien de confundir sus propias crisis de conocimiento con crisis de la ciencia como tal (p. 193). Lo interesante es plantear con todo rigor el problema del *objeto* de una ciencia, criticar sus principios ideológicos, discernir su fundamento, buscar y encontrar sus verdaderos principios básicos, y plantear con todo rigor el problema de su teoría, la teoría de su propia práctica, el conocimiento de lo que constituye la científicidad de las ciencias.

Althusser emplea el término de 'ideología' para referir simultáneamente a un nivel particular de práctica social (de producción de conciencia), a una forma particular de cognición contraria a la ciencia. Para Althusser (1971), la ideología consiste en el 'conjunto de creencias y prácticas' más 'sutil, penetrante e inconsciente que un conjunto de doctrinas explícitas.' Es el medio en el cual el individuo vive y desarrolla su 'relación con la sociedad, el reino de los signos y de las prácticas sociales' que le liga con la estructura social y le 'proporciona un sentido de finalidad coherente y de identidad' (Eagleton 1983. Edición española 1988 p. 205). La totalidad de la actividad práctica, sin embargo, dividida entre el nivel económico, el político y el ideológico, presentada por Althusser, quien otorga a cada nivel una relación de autonomía relativa con referencia a la 'base'. La literatura sería, por ejemplo, un nivel relativamente autónomo de práctica social.

Althusser ha sido criticado (Bennett 1979; Moi 1985) por dar por sentado 'que la ideología es poco más que una fuerza opresora que nos subyuga, sin conceder espacio suficiente para las realidades de la *lucha* ideológica' (Eagleton 1988 p. 206). Althusser articula la ideología como una estructura universal e invariable que opera para producir en agentes sociales formas de

conciencia que reconcilian a estos agentes con las relaciones sociales existentes. Reconocemos mal la realidad al considerarla inmutable, ‘permanecemos en poder de la ideología, nos ajustamos a la realidad social —realidad “natural”— en vez de cuestionar críticamente cómo ella y nosotros fuimos contruidos y por consiguiente, podremos también ser transformados’ (p. 221). Moi (1985) indica que una interpretación de la ideología como ‘limitación total’ la articula como una ‘unidad monolítica’, y esta formulación tiene sus inconvenientes (Edición española 1988 p. 133). Moi pregunta ‘cómo podríamos descubrir la naturaleza de la ideología que nos rodea, si fuera enteramente consistente, sin la mínima contradicción, laguna o fisura que nos permitiera en primer lugar percibirla’ (p. 133). Simone de Beauvoir demuestra dice Moi, que las concepciones ideológicas ‘dominan todos los aspectos de la vida social, cultural y política, y cómo las mujeres interiorizan esta visión objetivada, viviendo así en un perpetuo estado de “inautenticidad” o “mala fe”, como hubiera dicho Sartre (p. 102). El hecho de que las mujeres ‘suelan desempeñar papeles que el machismo (sic) [el texto original dice ‘patriarchy’] les tiene prohibidos (sic) [La traducción española parece errar aquí con la traducción del verbo inglés ‘prescribed’ (1985 p. 92) al ‘tiene prohibidos’ español. Hubiera sido más en concordancia con el texto original de Moi traducir el verbo inglés con su verbo español correspondiente ‘prescribir’. Una traducción en concordancia con mi argumentación termina en ‘tiene prescritos’, y mi lectura de Moi sigue en este contexto] no significa que el análisis machista (sic) [el texto original dice ‘patriarchal’] sea correcto’ (p. 102). En su discusión de Kate Millet, Moi apunta que la concepción de la ideología articulada en Millet ‘no puede explicar el hecho de que, a lo largo de la Historia, algunas mujeres excepcionales hayan conseguido resistir la fuerte presión de la ideología machista, siendo conscientes de su opresión y levantando sus voces contra el poder de los hombres. Sólo un concepto de ideología como construcción *contradictoria*, con lagunas, defectos y contradicciones haría posible que el feminismo explicara cómo incluso las presiones ideológicas más fuertes cuentan con sus propias deficiencias’ (p. 40).

El lenguaje que nos construye

Tal como he indicado en otra parte (Angvik 1989 A), algunos poetas peruanos, por ejemplo, César Vallejo y Emilio Adolfo Westphalen, demuestran una conciencia aguda de la importancia del lenguaje en la literatura como arte y para los estudios literarios. Saussure (1916) considera que el lenguaje es un ‘sistema de diferencias’ construido por el lenguaje mismo como una red de signos. El lenguaje es un sistema cerrado, en el sentido de que la función de cada elemento depende totalmente de su posición en la totalidad del sistema.

El lenguaje precede a la existencia de unidades independientes, y hace inteligible el mundo con distinguir entre conceptos. El signo, la relación entre el significante y el significado, es arbitrario, un producto de convenciones lingüísticas, y el lenguaje es un resultado de convenciones sociales. La relación entre el signo completo y el 'referente' también es arbitraria, no un eslabón natural. Cada signo en el sistema cobra sentido sólo en virtud de su diferencia de los demás. Identificamos las palabras no por algunas virtudes intrínsecas, sino en virtud de las diferencias que separa una de otra. El significado es el resultado de esta diferencia. El lenguaje es un hecho o una institución social, y como tal precede al individuo; el individuo produce significados en el lenguaje, y el lenguaje sobrevive al individuo; el significado es público y convencional, socialmente construido, el resultado, no de intenciones individuales, sino de las necesidades de la comunicación e inteligibilidad interpersonal.

La idea de una disyunción esencial entre el mundo real y el mundo lingüístico es, quizá, para el campo de los estudios literarios, una de las ideas más fértiles en los planteamientos de Saussure. Las palabras articulan nuestras experiencias del mundo; no expresan o reflejan el mundo; dan forma a algo que, sin el lenguaje y otros sistemas de signos, sería una masa confusa y caótica, indiferenciada, de ideas. En vez de decir que el mundo determina el significado de la palabra, tenemos que invertir el orden y decir que la palabra determina el significado de las cosas. Con esta postura, muchas concepciones de la literatura como reflejo de un sentido o de un contenido transcendentales, o de la relación expresiva entre el sentido de la obra y la conciencia del autor, el 'realismo expresivo' (Belsey), por ejemplo, se presentan como problemáticas.

La postura saussureana plantea la necesidad de repensar la relación entre lenguaje e ideología. Si la ideología es la suma total de las maneras en las que la gente vive y articula para sí la relación con las condiciones de su existencia, esta articulación se hace a través de prácticas significativas. La ideología está inscrita en prácticas significativas —en discursos, mitos, presentaciones y re-presentaciones del modo de 'ser' de las cosas— y como tal está inscrita en el lenguaje. Ahora bien. La ideología no se reduce al lenguaje, ni el lenguaje se reduce a la ideología. El sistema significativo lingüístico puede desempeñar un papel importante en la 'naturalización' del modo de 'ser' de las cosas, y por lo tanto participa del funcionamiento de la ideología. A la vez, el sistema significativo abre la posibilidad para la producción de diferentes significados, y se ofrece, como indica Barthes (1957), a diferentes prácticas de producción de significados que desafían la implicación de signi-

ficado único y 'natural' de la ideología. No hay ninguna experiencia no mediada del mundo; los conocimientos son posibles sólo en la medida en que se articula en las categorías y en las leyes del orden simbólico. El sentido de un signo o de una frase varía de un discurso político a otro: el sentido de una frase es plural; deja de ser unívoco y se vuelve 'polifónico' sin ser subjetivo. Lejos de expresar una percepción única y original del mundo, los escritores producen significados por medio de los sistemas de diferencias que están a su disposición.

Una de las características del lenguaje es el hecho de ser ignorado, pasado por alto, no tomado en cuenta, con la consiguiente supresión de la importancia de su papel en la producción del sentido de la literatura, por ejemplo. El lenguaje aparece como 'normal' y 'natural', y los críticos muchas veces se muestran ciegos frente a su existencia e importancia. Esta 'ceguera' se inscribe en el proceso ideológico, 'normalizador', que se presta a la 'ausencia de la forma' en los estudios literarios. La aceptación de un lenguaje sin sujeto definido de la enunciación, sin ningún agente explícito que se responsabilice del 'complot' no consciente del que somos víctimas, se presenta como 'normal' y natural tanto en la literatura propiamente dicha como en la teoría y en la crítica literarias. El lenguaje que presenta la literatura como reflejo de la realidad; la correspondencia entre realidad y literatura en la concepción mimética del arte como 'mímesis' y/o expresión de las intenciones autorales, son un ejemplo de este tipo de lenguaje. Es la manera 'espontánea' (Althusser), 'ideológica', de articular la realidad de la literatura.

Teorías literarias

Hay, sin embargo, varias 'escuelas' de teoría y crítica literarias, también marxistas que han intentado dar cuenta de la forma literaria en sus maneras de aproximación a y articulación de la literatura. Una tendencia se desarrolla desde los formalistas rusos, a través de Bajtín y Brecht, hasta Adorno, Macheray y Eagleton, y parece formular la posible 'doble articulación' de la literatura: en la ideología y 'fuera' de ella. Tanto la literatura como la realidad representada pertenecen al mismo orden y, según Bajtín, este orden es ideológico. Pero es como si cierta literatura a la vez se formulara *en* el lenguaje 'normal' y 'natural' de todos los días y *distanciada* de él; como si se abriera para el lector al mismo tiempo un boquete por el que vislumbrara un sentido no ideológico. La literatura participa de la ideología y se distancia de ella, y lo que hace posible este distanciamiento es la *forma* que 'desfamiliariza' o

'desnaturaliza' el lenguaje normal y corriente (formalismo ruso), o que produce el efecto de '*Verfremdung*' (Brecht), y hace que el lector/espectador se dé cuenta del funcionamiento del lenguaje y de la literatura.

La naturaleza específica de la literatura, para Althusser, consiste en las transformaciones a las que subordina las categorías de la ideología dominante, distanciándolas desde dentro, entregando una 'visión' de ellas y de su funcionamiento, para que el lector, en la obra literaria, se divorcie de las asociaciones mentales habituales alimentadas por la ideología dominante. La literatura capacita al lector para desenmascarar parte del juego ideológico. Y al mismo tiempo, para Macherey (1966), la literatura no lo dice todo. Es como si a su entrada a la forma literaria se abriera el 'subconsciente textual' con la materia reprimida que la forma no acepta. Al parecer, entonces, la forma es también una fuerza represiva que relega algunos significados no aceptables a una zona más oscura que se deja leer y vislumbrar 'entre las líneas', en una lectura 'sintomática' (Kittang), barthiana, para relevar el núcleo 'fantasmático'. Es una invitación a tratar de la forma literaria como si al mismo tiempo fuera 'ideológica' y 'desmitificadora', ilusión y 'realidad', 'lúdica' y 'seria', disfraz y 'desnudez' en un sentido casi 'erótico' indicado por Barthes en *El placer del texto* (1973). Los estudios literarios necesitan por eso de una 'erótica', a la vez de una estética, una poética, y una política.

Mariátegui y la crítica literaria

José Carlos Mariátegui (1928) participa en varias tendencias. Se presenta como un lector que goza de la literatura, del debate literario y del arte; y al mismo tiempo, en su aproximación concreta a la literatura peruana, se vuelve 'serio', elogia a los autores por desatender la forma literaria, y termina perdiendo algunas de las características de la *forma* ensayística que cultiva con 'modernidad' y 'revolución' en el campo de las ciencias sociales. En su práctica como historiador y crítico de la literatura de su patria, a la vez que intenta presentar una alternativa, termina aceptando los problemas y las preguntas literarios con los que quiere romper: los 'normales', 'naturales' y tradicionales en los estudios literarios peruanos. En esto articula una doble posición en la que revela y desenmascara los funcionamientos de la ideología, a la vez que cae víctima de los funcionamientos encubiertos de esta misma ideología de la que intenta escapar. En esta doble articulación se crea un vacío, una carencia en el centro mismo del ensayo de Mariátegui: la 'ausencia de la forma'.

Lo arriba dicho no indica un distanciamiento categórico de las posturas de Mariátegui frente a la literatura peruana. Al contrario, se trata ahora de tomarlo más en serio que nunca y establecer con él un diálogo que sea fértil y fructífero, constructivo, y que contribuya al esclarecimiento de algunas posturas posibles que se fundamentan en unas premisas acordes con la literatura, con la época histórica que vive el Perú y vivimos nosotros, con la situación concreta del lector como factor principal en la generación de sentidos en el campo de los estudios literarios.

A la vez que la literatura consiste en operaciones formales por las que la ideología simultáneamente se manifiesta y se desenmascara, el término de 'literatura' también es una categoría histórica, no sólo estética. Es necesario, con Mariátegui, interpretar el término de 'literatura' de una manera política, no sólo epistemológica. 'Literatura' se refiere a formas particulares de significación que tienen un papel político particular en sociedades históricas particulares; no es, por lo tanto una forma universal, invariable, de cognición, que posea un efecto político invariable. La literatura actúa en el reino de la ideología, y actúa de tal manera que el poder de la ideología sobre nuestra conciencia pueda disminuir. En esto se establece una fisura en la armazón ideológica para articulaciones alternativas y estas articulaciones podrán terminar, como en Mariátegui, en formulaciones de acción política concreta, y es justamente una de estas fisuras que Mariátegui, con su trabajo, supo aprovechar y ampliar.

'Mis juicios se nutren de mis sentimientos, de mis pasiones. Tengo una declarada y enérgica ambición: la de concurrir a la creación del socialismo peruano' (Mariátegui 1928. 48 va. Edición de 1986, p. 12). Por aquel entonces los jóvenes intelectuales peruanos habían sabido aprovechar algunas de las fisuras en la armazón ideológica para formar un movimiento político de gran envergadura espiritual, política, y cultural, durante el régimen autoritario de Leguía (1919-1930), dictadura y 'dictablanda' a la vez, en el que sí se genera una incipiente 'revolución social' (Marett 1969 pp. 142-143) entre sindicatos obreros, estudiantes e intelectuales. La dictadura de Leguía posee rasgos semejantes a la de Primo de Rivera en España, en el contexto de florecimiento cultural y político; y el caso peruano también muestra el hecho de que algunas corrientes '*subculturales*', en el sentido que Hebdige (1979) da a esta palabra, lleguen por primera vez a constituirse en organizaciones 'culturales'; se 'incorporan' (Hebdige), en el sentido de llegar a formar parte del aparato público como articulaciones concretas de reivindicaciones populares, en sindicatos y en partidos políticos de izquierda, sin dejar, por eso, de ser voceros de planteamientos 'heréticos' y controvertidos, en lo social, político y cultural.

'Mi crítica renuncia a ser imparcial y agnóstica, si la verdadera crítica puede serlo, cosa que no creo absolutamente. Toda crítica obedece a preocupaciones de filósofo, de político, o de moralista' (Mariátegui 1986 p. 230). Con una afirmación, de '*mi crítica*', y una distinción de '*la verdadera crítica*' (el subrayado es mío) se inicia el ensayo de José Carlos Mariátegui sobre 'el proceso de la literatura'. 'No he tenido siquiera el propósito de hacer crítica, dentro del concepto que limita la crítica al campo de la técnica literaria' (Mariátegui 1986 p. 348). Con una negación y una exclusión de '*la técnica literaria*' se cierra el ensayo. La afirmación y la negación enmarcan el cuadro, y entre estos dos polos se mueve el discurso mariateguiano, sin que '*mi crítica*' llegue a concretizarse como una práctica intelectual fundamentada en una teoría renovadora.

En este momento de la negación en el "Balance provisorio" (pp. 348-350), el lector ya se ha enterado de que los elementos formales de la literatura peruana no le interesan a Mariátegui; y no sólo no le interesan; parece ser, también, que los factores formales le desconciertan y le dan miedo, porque forman una especie de "región en tinieblas", área de trabajo de la '*verdadera crítica*', desconocida, temible, en la que el materialista no se atreve a entrar. Parte de la crítica literaria marxista puede ser resumida de la manera que lo hace Eagleton (1976), diciendo que la llamada '*sociología*' de la '*literatura*' tienen una rama que 'examina las obras literarias por su relevancia "*sociológica*" e intenta abstraer de las obras literarias temas que son de interés para el historiador social' (p. 2. Traducción mía). 'Esto no es ni particularmente marxista ni particularmente crítico', continúa Eagleton. 'Una atención sensitiva a las formas, los estilos y los significados es necesaria para explicar más detalladamente una obra literaria (p. 3); y esto también implica entender 'las formas, los estilos y los significados como productos de una historia particular'.

No diría que el texto de Mariátegui desdénara la forma literaria y la '*técnica literaria*', pero sí que el ensayo tienen miedo frente a lo desconocido y reacciona de una manera ambigua frente a la '*literariedad*'. No sabemos a qué o a quiénes se refiere cuando habla del '*concepto que limita la crítica a la técnica literaria*' (el subrayado es mío). Sabemos que el '*formalismo*' y el '*tecnicismo*' puede que sean contraproducentes en sus versiones más extremas; pero estamos también sobre aviso de que la sustitución de ellos por un '*contenidismo*' extremado, de índole subjetiva u '*objetiva*', tampoco indica el camino más directo a la felicidad crítica, ni siquiera en ciertas tendencias marxistas de crítica literaria.

El lector no sabe si Mariátegui en realidad pretende elogiar a César Vallejo cuando dice: 'La palabra en quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son el producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus palabras' (p. 310). La formulación es ambigua, porque, en el materialista, surgen elementos de la teoría romántica e idealista de la génesis de la obra literaria y del autor como genio inspirado, que genera 'espontáneamente' textos de gran calidad literaria. Contrariamente a los argumentos de Mariátegui, podemos afirmar hoy en día que la calidad de la obra vallejana es el resultado del trabajo invertido en el proceso de su producción, y que esta producción lleva en sí todas las señales de la producción artística que consiste en selección, organización e interpretación, en la que ciertos materiales se *transforman* en el proceso de la producción. El producto, lejos de *ser* 'espontáneo', aunque lo *parezca*, se ofrece también a un 'proceso de lectura' nada estático para *producir* las significaciones del texto en otra serie de transformaciones que también necesita de sus formas.

La postulación de Mariátegui es ambigua también porque parece intentar evaluar la literatura poética a nivel de la prosa de cualquier otro tipo de documento histórico: 'Este gran lírico, este gran subjetivo, se comporta como intérprete del universo, de la humanidad' (p. 314). En la formulación contradictoria no se especifica qué es lo 'lírico' y lo 'subjetivo', y cuáles son los elementos que forman el arte de la poesía; porque se asume que la 'intención del autor ha sido interpretar el 'universo' y la 'humanidad', y no, por de pronto, la realidad y la sociedad peruanas, es decir, que detrás del texto literario, que *aparece* como transparente y poco problemático, se encuentra un significado trascendental, único, orgánico y autoral, 'universo' y 'humanidad', términos que, sin concretizar, funcionan metafóricamente y se ofrecen a una serie de interpretaciones. Sobre el texto metafórico vallejiano se genera el metatexto metafórico mariáteguiano que no conoce terminología precisa, que no limita la polisemia de las palabras pasándolas por el tamiz de una terminología crítica, sino que utiliza las palabras del lenguaje corriente y las deja 'deslizar' en el juego semántico infinito.

'Este artista no aspira sino a expresarse pura e inocentemente. Se despoja, por eso, de todo *ornamento retórico*, se desviste de toda *vanidad literaria*. Llega a la más austera, a la más orgullosa sencillez de la forma' (p. 316. Los subrayados son míos). Los términos de 'ornamento retórico' y 'vanidad literaria', usados despectivamente, se oponen casi antitéticamente al de la 'sencillez de la forma', en la que César Vallejo se expresa 'pura e inocentemente'. El texto es expresión, ahora, de la subjetividad del poeta, de

su intención individual; y la función del lector se limita a la de captar este contenido implantado por el autor en el texto. Desde Schopenhauer, pasando por Dilthey, hasta muy entrado nuestro siglo, la idea del 'círculo hermenéutico' invade los estudios literarios, y se instala en el discurso de Mariátegui de la manera más 'natural.' Sin embargo, César Vallejo muy consciente de la importancia del lenguaje en la poesía, invierte su trabajo para transformar unos materiales lingüísticos, por medio de un proceso de selección constante y una lucha con el lenguaje y las formas literarias, a nivel del significante, en textos literarios poéticos (y otros), para forjar la *literariedad* de los textos, sobre los que es posible que pierda el control completo. Es probable que *después* parezcan simples y sencillos, pero la dicotomía entre el parecer y el ser es una que siempre acompaña al crítico en los estudios literarios.

Aunque, al parecer, Mariátegui se crea como lector cierto espacio para una actividad dinámica, en realidad presenta esquemáticamente en la comunicación literaria, al emisor y al receptor como si a aquél sólo le correspondiera los procesos activos de creación, mientras que a éste le quedarán sólo la recepción pasiva de un mensaje ya hecho, consumible, y la comprensión y reproducción igualmente pasivas de un contenido único. Para Mijail Mijailovitch Bajtín, en sus trabajos de los años veinte, la recepción y la comprensión son procesos activos; forman una relación 'dialógica' con el texto, y las relaciones entre autor y lector, hablante y oyente, emisor y receptor, se modifican en el proceso mismo de la comunicación. El 'diálogo', para Bajtín, es característico para toda comunicación verbal, y se estudia como práctica concreta, a nivel del 'habla', más que como esencia abstracta, o 'estructura', a nivel de la 'lengua' (Bajtín. Edición española 1989)

Cuando Mariátegui discute la poesía de Magda Portal (pp. 322-327) vuelve a insistir en la simplificación o la anulación de la importancia de la forma: 'En su poesía Magda nos da, ante todo, una límpida versión de sí misma. No se escamotea, no se mistifica, no se idealiza. Su poesía es su verdad' (p. 324). En esta constatación, la literatura se articula en forma autobiográfica, individual, y tanto el sujeto como el lenguaje son unívocos, no 'polifónicos', y emiten 'una límpida versión' de un sujeto unificado que garantiza su coherencia. El humanismo individualista e idealista le ciega por un momento al materialista en su valoración de poemas de Magda Portal, los que expresan 'la caridad, la pasión y la ternura exaltada' (p. 323), calidades estereotípicas y esencialistas, 'naturales' en la mujer.

La mujer pertenece, en la mayoría de los casos a una comunidad marginada y reprimida por la ideología patriarcal y sexista de nuestro mundo,

y por una serie de prácticas concretas, económicas, políticas y sociales. Lucha con la problemática de su autorrealización, su autodefinición y su autorrepresentación para crearse un espacio propio en los medios de comunicación a su alcance, para así abrirse una articulación en el orden simbólico en una de las brechas abiertas en cáscara aparentemente solidificada. Magda Portal, por lo tanto, realiza una labor paralela y semejante a la de Mariátegui en el contexto cultural peruanos, y se *construye*, sin esencias, en el lenguaje, en el nivel del significante, en una poesía que no se deja reducir a significados estables estáticos. La forma literaria, la 'literariedad', puede que lleve significaciones que rompan de alguna manera con el patrón 'natural' de la tradición. Pero el crítico ignora la carga explosiva de la forma, anula la importancia de ella: 'El arte de esta honda y pura lírica, reduce al mínimo, casi al cero, la proporción de artificio que necesita para su arte' (p. 324). 'Esta es para mí la mejor prueba del alto valor de Magda. En esta época de decadencia de un orden social — y por consiguiente de un arte— el más imperativo deber del artista es la verdad (p. 325).

Mariátegui evita estipular la norma o las premisas de las cuales parte para la formulación de 'la proporción de artificio' que 'necesita' el arte. Mariátegui se 'ciega' a la posibilidad de que la forma literaria misma, el mismo 'artificio', pueda ser portadora de ideología y de contenido político. En esto se sitúa en la discusión entre 'realismo' y 'formalismo' y, como la crítica marxista tradicional, se opone a cualquier modalidad de 'formalismo' literario. Esta crítica 'ataca la atención cuidadosa a propiedades técnicas que roba la significación histórica a la literatura y la reduce a un juego estético' (Eagleton p. 20).

La presencia de lo formal

En el discurso consciente, controlado y racional de José Carlos Mariátegui, el elemento formal de la literatura, la literariedad, se menciona en negaciones, en formulaciones ambiguas, contradictorias, y en circunloquios que distraen el interés hacia otros aspectos del texto: 'la forma es ausencia'.

En el ensayo mismo de Mariátegui, lo formal escapa al control racional del ensayista e impone su signo como presencia múltiple, pluridimensional, en oposición a sus silencios en torno a lo formal en los autores estudiados. El ensayo sobre la literatura, como género textual cultivado por Mariátegui, se abre como forma paradójica y contradictoria, bastante diferente del ensayo sociológico o político cultivado por él. Con esto no me refiero sólo a lo que apunta Américo Ferrari (1984): 'Mariátegui, poeta frustrado en verso, revela

su temperamento poético en la prosa de sus ensayos' (p. 408), sino que me inclino, como punto de partida, hacia la formulación de Alberto Flores Galindo (1982) sobre la posible existencia de 'varias corrientes' en el interior de su discurso que allí se encuentran en una 'polémica fructífera' (p. 15). Las presencias heterogéneas en el pensamiento de Mariátegui han sido indicadas también por Gamio (1975), Meseguer (1974), Rouillón (1975), Sylvers (1975), Vanden (1975), y Löwy (1982), entre otros. La posible 'polémica fructífera', en su ensayo, no es sólo entre prosa y poesía como dos discursos que 'coexisten y se entrecruzan', en la que el lenguaje, por ejemplo, en el nuevo discurso del tema del indio, 'es racionalista y está orgánicamente vinculado a la reflexión histórica y la actividad práctica de Mariátegui', mientras que el otro discurso, 'irracionalista y poético privilegia las representaciones míticas, ahistóricas, esencialistas' (Ferrari p. 408).

Hasta cierto punto es aceptable la formulación de Ferrari, porque articula una distinción interesante entre dos géneros textuales distintos. Pero es al mismo tiempo una cierta simplificación, en la que se pierde una serie de fragmentaciones, paradojas, contradicciones y antítesis textuales abarcadas por las formulaciones de Flores Galindo que se abre al juego pluriforme de una multitud de ingredientes sin especificar. Mariátegui no se escapa, por ejemplo, con su 'ruptura' (Ferrari) completamente del 'mundo capitalista, individualista, urbanizado y decadente' (Ferrari p. 409). Se escapa mentalmente, hasta cierto punto, pero Ferrari va más allá y reduce todo a una formulación única: 'La visión de Mariátegui es análoga (a la de Vallejo), parte de la misma ruptura con un mundo capitalista, individualista, urbanizado y decadente, del que Lima es un débil, grotesco trasunto, e imagina al hombre de los Andes en relación con la naturaleza una promesa de recuperación' (p. 409). El texto de Ferrari reduce las paradojas y las contradicciones en una necesidad de cerrar la descripción con una definición única y categórica: la frase que resume a Mariátegui. Y Mariátegui trabaja en esta misma línea e intenta buscar la frase que resume a Vallejo, p. ej., pero tampoco la encuentra, porque Vallejo, como Mariátegui, es múltiple y pluriforme y no se deja reducir a un contenido único. Vallejo, frente a Mariátegui, y Mariátegui frente a Ferrari: los dos se escapan a la necesidad de etiquetar del crítico. En 'El proceso de la literatura' podemos observar 'la existencia de varias corrientes en su interior' (Flores Galindo), y estas 'corrientes', formales para mí, 'coexisten y se entrecruzan' (Ferrari), pero sin que ninguna, a mi parecer, llegue a controlar completamente a las demás y a dominar y unificar los discursos.

Un problema en la formulación de 'ruptura' en Ferrari es que el término se emplea de manera categórica y no indica que Mariátegui se distancia de

la ideología dominante al mismo tiempo que está inmerso en el mundo mismo dominado por ella en la 'tradicción intelectual' o en la 'ideología dominante' de las que no se escapa de una manera total. El ensayo de Mariátegui ejemplifica, podemos decir, la naturaleza compleja y contradictoria —no monolítica— de la ideología dominante. Al mismo tiempo le abre al político revolucionario un espacio de distanciamiento, de toma de conciencia, y de trabajo político práctico; le atrapa en sus redes en una serie de posiciones formales y discursivas que aparecen como 'poéticas', 'míticas', 'irracionalés', e 'idealistas' que contrastan con el esquema y los modelos materialistas de análisis conscientemente elegidos por el ensayista en el campo de las ciencias sociales. Ejemplifica, también, la problemática del sujeto hablante que, en contra de la tesis humanista del sujeto como único y unificado, no siempre ejerce control racional (y político) sobre su lenguaje, sino que se deja 'invadir' por lo 'irracional', preso del lenguaje como instrumento o institución de comunicación social. Estas contradicciones y paradojas se muestran en el seno mismo del texto de Mariátegui.

'El espíritu del hombre es indivisible; y yo no me duelo de esta fatalidad, sino, por el contrario, la reconozco como una necesidad de plenitud y coherencia' (Mariátegui pp. 270-71). Frente a esta autopresentación consciente de Mariátegui, que insiste en lo 'indivisible', la 'plenitud', y la 'coherencia' del ser racional y coherente del pensamiento humanista tradicional, se abre el texto de su ensayo en una pluralidad de posiciones y corrientes formales que socavan la proposición consciente de Mariátegui del sujeto unificado y coherente que controla su expresión de un contenido intencionado. Presenta el idioma como 'materia prima de unidad de toda literatura' (p. 233), y 'el idioma nacional' es 'el primer elemento de demarcación de los confines generales de una literatura' (p. 234). 'La literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma de irrenunciable filiación española' (p. 325). Es probable que caiga aquí en la trampa de entrar en el campo de debates establecidos por Riva-Agüero (1905), haciendo las mismas preguntas, y reproduciendo los planteamientos, sin formar otras premisas sobre las que formular nuevas preguntas y planteamientos heréticos. Mariátegui deja que se le escape la idea de la posible existencia en el Perú de una literatura quechua en el seno mismo de la 'nación' que él define, con Riva-Agüero, basándose en el idioma español de los conquistadores.

El idioma es materia prima de la unidad y también de la diversidad de la literatura. Es probable que la formulación de Mariátegui le ciegue a la existencia de una pluralidad de 'idiomas', de formas literarias, y de discursos

variados dentro de la aceptada 'unidad lingüística nacional' y le ciega tanto que no parece capaz, por momentos, de evaluar los recursos literarios empleados por él mismo en su propio ensayo. El término de 'idioma', tal como se emplea en Mariátegui, parece referirse o al tema de la llamada 'unidad lingüística nacional', o a 'vocabulario', la palabra aislada, casi nunca a unidades formales mayores, 'formas', que son portadoras de contenido, como son, por ejemplo, los géneros y los subgéneros literarios e incluso el ensayo. Es a través de 'los ojos del género', para decirlo con Bajtín, como el artista aprende a ver la realidad para su representación; el campo de articulación se modifica según los géneros (entidad tanto sociohistórica como formal), y según las épocas de evolución literaria (Bajtín 1989), según la posición étnica, racial, política y cultural del poeta y del escritor.

'Base y superestructura'

Mariátegui basa parte del texto de su ensayo en una argumentación doctrinaria que, en su ensayo sobre la literatura, sobre todo se expresa en la división marxista entre 'base' y 'superestructura', y cierto dogmatismo marxista, que, aplicado a la literatura, suele denominarse 'marxismo vulgar' (Eagleton, Forgacs), que se implanta sin problematizar en el texto de Mariátegui. Una exposición de los principios de este modelo de análisis se encuentra en Meseguer (1974 pp. 170-191), quien cita 'El Manifiesto de los Estudiantes argentinos', de 1925, cuyo segundo punto es el siguiente: 'La cultura de toda sociedad es la expresión ideológica de la clase dominante. La cultura de la sociedad actual es, por lo tanto, la expresión ideológica de la clase dominante' (Meseguer p. 189). En la Argentina como en el Perú, sin embargo, la 'expresión ideológica de la clase dominante', a pesar suyo, abría sus ranuras y posibilitaba el trabajo de los movimientos estudiantiles, y otros más amplios, los cuales llegaban a formar parte de las culturas argentinas y peruanas. La 'cultura' se desarrolla, de alguna manera, por medio de los movimientos populares, relativamente independiente de 'la expresión ideológica dominante', y viene a ser una conformación bastante más heterogénea que un simple reflejo de 'la ideología dominante'.

La crítica socialista, dice Mariátegui, busca causa y razones 'en la economía del país y no en su mecanismo administrativo jurídico o eclesiástico, ni en la dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales' (Citado por Ferrari p. 399). Mariátegui evita, aquí y en otras partes, el tema de la 'ideología' en el sentido de 'ciertas formas de conciencia social', por ejemplo también estéticas y literarias, y de 'ideología dominante' como

'forma', también literaria y cultural, que tiene la función de legitimar el poder de la clase dominante (Eagleton 1976 p. 5). El texto de Mariátegui es mecánico y mecanicista en la localización de la literatura: 'El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología *no puede estar ausente* de la literatura y del arte' (p. 328. El subrayado es mío). En este punto el ensayista se vuelve dogmático, categórico, y se presenta como defensor normativo de la idea de la literatura como 'reflejo', ya no sólo de la 'realidad', sino de otros campos de estudios y de investigación.

Podemos decir, ahora y hoy en día, que 'buscar una respuesta simple y sin complicaciones al problema tan complejo de las relaciones entre la política y la estética es, desde luego, el planteamiento más simplista de todos' (Moi 1988 p. 94). Pero tenemos que seguir pensando, al mismo tiempo, que 'todas las manifestaciones de pensamiento radical están hipotecadas necesariamente a las mismas categorías históricas que intentan superar' (p. 97). Observamos que Mariátegui, aunque intente superar algunos esquemas de la crítica literaria tradicional, termina en una serie de posiciones que pertenecen al pensamiento positivista, empiricista y humanista tradicionales, y que, en muchos momentos, estrecha las manos de sus enemigos declarados.

El análisis radical, materialista, doctrinario de la política económica de la 'base', sigue empeñado en despolitizar los paradigmas teóricos de la 'superestructura' y los paradigmas estéticos y literarios de la misma. El compromiso político no es lo suficientemente amplio como para abarcar las 'formas' estéticas e intelectuales que se presentan como 'posiciones' en la 'superestructura'. La teoría materialista de la historia niega que el arte pueda, *en sí*, cambiar el curso de la historia; pero insiste en que el arte puede ser un elemento activo para el cambio. El discurso mariáteguiano de 'base' y 'superestructura' y su concentración en el contenido 'sociológico' o 'histórico' de la literatura, le impide estimar y evaluar el valor del trabajo y del producto artístico, y, lo que es más interesante quizá, le impide evaluar de una manera científica su propio trabajo intelectual.

Esta 'ceguera' de Mariátegui tiene dos consecuencias fundamentales: la capacidad para situar o localizar la literatura en el esquema mental, analítico y político; y para localizar y evaluar el propio trabajo intelectual como analista social. El ensayo de Mariátegui insiste en relegar la literatura a un lugar de importancia secundario o terciario, y en mirar a través del texto para buscar, más allá, un significado trascendental o relacionado con la 'base', las 'relaciones sociales' y las 'fuerzas productivas'. El ensayo presenta la literatura

como reflejo pasivo y mecánico de la base económica. Mariátegui se 'ciega' en la distinción entre 'base' y 'superestructura' y no permite una evaluación apropiada de su propio trabajo como analista que dispone de una forma literaria de articulación intelectual: el 'ensayo'. Y de la misma manera se 'ciega' frente a la forma o la técnica literaria, en la obra literaria, como un resultado de trabajo artístico e intelectual de transformación de materiales lingüísticos con valor propio, también con valor político, relativamente independiente de la 'base'. La posición doctrinaria en la que se instala el ensayo de Mariátegui, presenta una visión global que se basa en una serie de ideas que no han sido todas bien revisadas y que no las revisa el intelectual mismo. Si pensamos con Pierre Macherey (1966) que todos los productos culturales son 'relativamente autónomos' del contexto histórico y social en el que se producen, observaremos que Mariátegui mismo contradice el determinismo materialista en el que elabora su propio esquema intelectual.

Las contradicciones internas de la ideología dominante en el Perú de la época de Mariátegui, admite su discurso materialista, progresista y revolucionario. Este discurso presenta un replanteamiento del *pensar*, por ejemplo, del problema económico, social e indígena en el país. Pero el discurso es a la vez la implantación de un dogmatismo marxista en el lenguaje de análisis de la situación peruana, lenguaje que, en el tratamiento de la literatura, deviene categórico, normativo y autoritario, también en Mariátegui (y no sólo en Riva-Agüero, Gálvez, y Sánchez); y, en el campo del análisis literario, Mariátegui llega hasta cierto punto a contradecir la tendencia a la heterodoxia que Flores Galindo y otros observan en él. Entramos en una relación paradójica y contradictoria entre el analista social y el comentarista literario, porque mientras que el trabajo en el primer campo 'no es ni copia ni calco, sino creación heroica', en el campo literario me parece que la dicotomía doctrinaria marxista entre 'base' y 'superestructura', y el positivismo tradicional y humanista le 'ciegan' a Mariátegui frente a una posible creación e innovación. Flores Galindo dice que 'el "mariateguismo" no se trató de un punto de partida o de un cuerpo doctrinal que era necesario acatar o prolongar, sino más bien desde la perspectiva comunista de un conjunto desordenado de ideas a las que hacía falta combatir' (p. 21). No así en el campo del comentario literario en el que Mariátegui sí se instala en una posición doctrinal.

El énfasis en la economía y en las condiciones 'materiales' de la 'infraestructura' le impide a Mariátegui hacer una evaluación justa de su propia misión como intelectual progresista, analista de la realidad peruana, y político. Mariátegui, el comunismo y el marxismo, tal como observa Flores Galindo,

ejercía y ejerce en el Perú su influencia 'en la cultura peruana' (p. 42), es decir 'en nuestra manera de encarar el mundo y sus problemas' (pp. 42-43. Los subrayados son míos). Mariátegui colabora para cambiar ciertas condiciones de la 'superestructura', tal como indica Flores Galindo, en 'las condiciones culturales y morales', en 'las estructuras mentales', por así decirlo, con sus nuevos esquemas de problematizar y verbalizar las oposiciones socioeconómicas y políticas, y, en esto, los movimientos de ciertos elementos de la 'superestructura' se 'adelantan' a movimientos o cambios de la 'base'. José Carlos Mariátegui no ha cambiado la estructura económica y material del Perú. Sí ha influido en la manera en que muchos verbalizan, hablan, escriben y articulan la temática de la realidad peruana y el tema del indio en el Perú. Es aquí, en el nivel de 'superestructura', en el nivel del lenguaje, que el trabajo, la misión y la función de Mariátegui se presentan, cobran su importancia capital y se dejan evaluar de manera histórica. Que a su vez influyan en el trabajo práctico de organización política, y que los movimientos sociales y políticos obren a su vez sobre la situación material en un proceso de cambios económicos, son resultados de una cadena dialéctica de relaciones entre 'superestructura' y 'base' que no se deja teorizar en un esquema mecánico. De alguna manera y hasta cierto punto Mariátegui se escapa, en su trabajo intelectual, de su propio esquema doctrinal y de los esquemas de la ideología dominante; pero al mismo tiempo resulta ser una víctima de las "presiones" y de los "ritmos" de la ideología dominante y, en sus comentarios literarios, de cierto dogmatismo marxista.

La presencia inconsciente de la forma: el pensamiento tradicional de la ideología

Es probable que el discurso problemático sobre el indio, con la insistencia en 'la Raza, la Sangre, la Tierra y los Antepasados', funcione para 'reivindicar los derechos de la inmensa mayoría explotada, generalmente objeto de un racismo antiindio' (Ferrari p. 408), es decir como una reacción de algunos pensadores y políticos de izquierda contra una tendencia 'normal' de subestimación basada en etnia o etnias. Pero si lo relacionamos con las opiniones que de Mariátegui merece el criollo como 'español bastardeado' (p. 323); el negro, que cuando 'se ha mezclado al indio ha sido para bastardearlo comunicándole su domesticidad zalamera y su psicología exteriorizante y mórbida' (p. 334); que la sociedad colonial 'absorbió y asimiló a la raza negra, hasta intoxicarse con su sangre tropical y caliente' (p. 334); que el negro 'trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de

contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie (p. 342); que el chino 'parece haber inoculado en su descendencia el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrepito. El juego, esto es un elemento de relajamiento e inmoralidad, singularmente nocivo en un pueblo propenso a confiar más en el azar que en el esfuerzo, recibe su mayor impulso de la inmigración china' (p. 341), la impresión cambia de signo. Resume la exposición en los siguientes términos: 'Ninguno de estos dos elementos [el negro y el chino] han aportado aún a la formación de la nacionalidad valores culturales ni energías progresivas' (p. 341).

Parece que el esencialismo biológico y racial (racista) de la tradición criolla del grupo dominante invade por completo el discurso de Mariátegui hasta el punto que 'pierde el control de su propio esquema analítico y racional, y termina posicionándose a un nivel semejante al de Riva-Agüero (1905): 'El indio es rencoroso; aborrece al blanco y al mestizo con toda su alma [...]. En él, como en todos los esclavos, fermentan odios mortales e inextinguibles [...]. En la Sierra hay algo de diabólico y hechizado' (pp. 189-199. Citado por Rodríguez Rea 1985 p 21). Los habitantes indios han sido convertidos 'en tímidos y silenciosos [...]. [y parece que] no tuvieran otros sentimientos que la servil humildad y la desconfianza. No hay que engañarse: allí palpita secreta y pérfidamente una hostilidad rencorosa y siniestra' (p.198. Citado por Rodríguez Rea p. 22). En relación con la 'raza española transplantada al Perú' indica que 'el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con las raza inferiores india y negra' y una serie de otras condiciones, terminaron produciendo 'hombres indolentes y blancos' (p. 8. Citado por Loayza 1984 pp. 29-330). Loayza comenta diciendo que 'estos prejuicios no son propios de Riva-Agüero, a quien siempre habrá que reconocerle el valor de decir en voz alta lo que muchos piensan pero no prefieren declarar en público, sino que reflejan una corriente racista que fluye, a veces subterráneamente, a lo largo de la historia peruana' (p. 30).

La novedad en el lenguaje analítico de Mariátegui en su discurrir sobre el problema del indio es que no se refiere tan sólo a una esencia biológica, étnica o racial, sino que al indio lo quiere presentar también, a la vez, como un producto de condiciones socioeconómicas e históricas dadas en el Perú. En esto, Mariátegui va a contracorriente de las tendencias indigenistas de la época, que sobrevaloraban en el indio el factor racial (Ferrari p. 401); se erige, en esto, en uno de los primeros constructivistas peruanos en materia de análisis social. Pero al mismo tiempo, como acabamos de ver, se contradice de una manera sorprendente en el tratamiento que les proporciona al negro y al chino.

Estamos entre un *sí* moderno y renovador y un *no* antiguo y tradicional, y este último, si no llega con su esencialismo a cancelar por completo el constructivismo incipiente en la idea del indio como construcción económica y social, por lo menos termina en un punto ambiguo, abierto a la confusión o a la interpretación. Entre la discusión teórica del problema de los prejuicios raciales (pp. 342-343), el tratamiento textual del criollo, del negro y del chino, y su afirmación de que 'todo el relativismo de la hora no es bastante para abolir la inferioridad de cultura' (p. 342), surge otra vez la paradoja, la expresión antitética y la contradicción entre 'ver' y 'no ver', entre entender al indio en la teoría y no poderla poner en práctica en su tratamiento a otros grupos étnicos marginados y explotados. La 'forma' que se insinúa entonces es la heredada, de entre otros, de Riva-Agüero, pero esta 'forma' no tiene siempre necesariamente un agente explícito que se responsabilice del discurso que se hace tan 'normal' y 'natural' que sea reproducido por cualquiera incluso por los representantes de la izquierda política.

Que al mismo discurso de Mariátegui le pertenezca también una visión política y un programa de cambios drásticos no equilibra completamente la balanza, si el programa se reduce tan sólo a la problemática del indio (de los Andes): 'la reivindicación del indio, y por ende de su historia, nos viene insertada en el programa de una Revolución' (p. 335). El que, como efecto secundario, la revolución también tenga importancia para las minorías étnicas negra y china, ya que de la subordinación 'sólo redime al negro y al mulato la evolución social y económica que, convirtiéndolo en obrero, cancela y extirpa poca a poco la herencia espiritual del esclavo' (p. 334), ya no cambia la idea central y textual de que estos grupos no son agentes históricos de su propia liberación y progreso, sino que son siempre inferiores, víctimas y receptores pasivos de los resultados de las acciones creativas de los demás, sean éstos blancos o indios. 'Es verdad: de noche todos los gatos son pardos, lo cual no quiere decir que todos sean iguales; entre los "indoafrosinoiberos" [término acuñado por Luis Alberto Sánchez] (perdonen la palabra), y también entre los gatos, existen insoslayables diferencias de índole social, económica, política, en suma, de clase social' (Gutiérrez 1980 p. 26). El discurso de Mariátegui, revolucionario en muchos de los temas que abarca, se somete en cambio a las normas racistas del pensamiento criollo tradicional, formulado por Loayza, cuando trata del tema de las minorías étnicas negra y china.

Esta visión de la composición demográfica y sus consecuencias negativas, la ve Mariátegui reflejada en el proceso de la literatura peruana:

‘Destruída la civilización inkaica por España, construido el nuevo Estado sin el indio y contra el indio, sometida la raza aborígen a la servidumbre, la literatura peruana *tenía que ser criolla*, costeña, en la proporción que deja de ser española. No pudo por esto surgir en el Perú una literatura vigorosa. El cruzamiento del invasor con el indígena no había producido en el Perú un tipo más o menos homogéneo. A la sangre ibera y quechua se había mezclado un copioso torrente de sangre africana. Más tarde la importación de *cooltes* debía añadir a esta mezcla un poco de sangre asiática. Por donde, no había sino diversos tipos de criollos, de mestizos. La función de tan disímiles elementos étnicos se cumplía, por otra parte, en un tibio y sedante pedazo de tierra baja, donde una naturaleza indecisa y negligente no podía imprimir en el blando producto de esta experiencia sociológica un fuerte sello individual’. ‘Era fatal que lo heteróclito y lo abigarrado de nuestra composición étnica trascendiera a nuestro proceso literario’ (p. 243).

La ‘lectura’ de Mariátegui de la relación entre sociedad y literatura es simple, mecánica, y en la visión de la literatura como ‘reflejo’ aquí no es solamente la ‘realidad’ la que se ve ‘reflejada’ en la literatura, sino que es la ‘realidad’ tal como Mariátegui la percibe, o tal como quiere que sea, para comprobar una tesis *a priori* concebida. El científico social se articula de una manera poco científica en su aproximación a la literatura en el ensayo como ‘forma’ de crítica literaria. El lenguaje ‘normal’, ‘natural’ y ‘corriente’ le atrapa a José Carlos Mariátegui, y él lo incorpora y lo interioriza como en una especie de lenguaje que le controla y manipula, y le conduce a una serie de formulaciones en lo demográfico, en lo social, y en lo literario, que resultan ‘irracionales’ en contraste con el discurso analítico, racional y materialista. Podemos decir, incluso, que la ‘base’ que Mariátegui observa reflejada en la literatura es una *deformación* mariateguiana que él mismo, después de verbalizarla, observa en la ‘superestructura’, mecánicamente reproducida como ‘reflejo’ de su propia tesis sobre la literatura.

Ahora, *formalmente*, nos hallamos frente a unas interrogaciones: ¿Por qué tanta insistencia en el fenómeno demográfico en su ensayo de literatura? ¿Por qué, justamente en esta parte encontramos tantos ingredientes ‘míticos’, ‘poéticos’, ‘anecdóticos’, ‘irracionales’, y ‘subjetivos’? ¿Por qué se admite todos estos ingredientes en su ensayo sobre la literatura? El ensayo de crítica literaria viene a articularse como la construcción lingüística-*formal* en la que la heterogeneidad del discurso de Mariátegui se dispara en todas sus direcciones en una forma de crítica literaria sobre la que el analítico materialista no ejerce ningún control racional.

La presencia de la forma: el ensayo de crítica literaria

En su 'definición' del género del comentario literario, Mariátegui se distancia de lo que llama la 'verdadera crítica': 'Mi crítica renunciar a ser imparcial o agnóstica, si *la verdadera crítica* puede serlo, cosa que no creo absolutamente' (p. 230. El subrayado es mío). Con esto distingue su ensayo del de la 'verdadera crítica', y se coloca a sí mismo en otra posición, la que especifica: 'Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión' (p. 231). Mariátegui 'abre' la forma del ensayo para que quepan en él, en contraste con el ensayo económico, histórico, sociológico de corte materialista, todos los ingredientes formulados pero indeterminados en la metáfora de la 'política' como 'filosofía y religión'. Define, formalmente entonces, este tipo de ensayo en términos, abstractos, como un género de 'pasiones', de 'ideas' de 'filosofía' y de 'religión', y se asegura, así, formalmente, una libertad sin fronteras. Muestra tener conciencia de la forma, en un principio, y define, implícitamente, una especie de ensayo 'abierto' y heterogéneo, no 'limpio', como el ensayo de análisis materialista, racional y científico en el campo de las ciencias sociales. Este tipo de ensayo es la *forma* literaria que ofrece espacio también para lo subjetivo, lo irracional, lo mítico, lo anecdótico y lo poético.

'Riva-Agüero y Mariátegui coinciden en un sólo punto: en que la independencia, en 1821, no produjo transformaciones en el proceso de la literatura que siguió sin mayores sobresaltos la tradición colonial', indica Antonio Cornejo Polar (1982 p. 53), quien califica esta coincidencia como 'la inusual convergencia de pensamientos tan disímiles (p. 53). Cornejo Polar observa una semejanza entre los dos intelectuales, pero ésta se localiza, más bien, a nivel de "léxico", a nivel factual y concreto, y a este nivel se admite la 'convergencia'.

Aunque Mariátegui, al parecer, en 'El proceso de la literatura', abra su ensayo con un voto a favor del lector, hecho poco usual en el Perú o en Hispanoamérica en su tiempo, no dispone de un aparato o un soporte teórico para esta postura, ni una metodología elaborada para ponerla en práctica. Aunque ataque a Riva-Agüero de trabajar con 'criterio' "civilista", 'sentimientos de casta' y 'reivindicación política' (p. 231), no dispone de un soporte teórico y de una metodología para hacer nuevas preguntas y contestar con argumentos fundamentalmente distintos. 'No es solamente que en un ensayo

sobre literatura Mariátegui se limite casi siempre a hablar de las ideas políticas de las obras que estudia' (Loayza 1979 p. 59). 'Mariátegui no discute las opiniones de Riva-Agüero sobre los autores peruanos, como no sea para encontrarles una motivación social o política' (p. 61). 'Es una lástima que Mariátegui perdiera la ocasión de reconocer el valor de sus adversarios, *aun declarando sus discrepancias* con ellos: una lástima por él y por todos nosotros, puesto que, en vista de la autoridad de su obra, este *silencio* ha contribuido al olvido en que se encuentran los García Calderón' (p. 60. Los subrayados son míos). Este 'silencio' conduce también a que Mariátegui deje de definir explícitamente, 'declarando sus discrepancias' en materias estéticas y literarias, sus bases epistemológicas.

Mariátegui comparte con los demás (con Riva-Agüero, Gálvez, More, Sánchez), el esquema jerarquizado de comunicación literaria 'normal' y 'natural' de la secuencia emisor-mensaje-destinatario (igual a la secuencia autor-obra-lector) secuencia jerarquizada, 'monológica', en la que el lector es considerado consumidor pasivo del mensaje intencionado por el autor y expresado en la obra. Mariátegui postula una alternativa radical, en su defensa de la subjetividad del lector y en su ataque a Riva-Agüero, y quiere romper con la práctica crítica del grupo dominante. Pero se contradice paradójicamente con repetir y respetar el mismo modelo de comunicación, el esquema *formal* de la crítica tradicional, se ve 'capturado' por él, y sale como víctima del juego de las paradojas de la ideología dominante, tal como indica Loayza. Por esto, sólo es parcialmente cierto lo que indica Flores Galindo de que 'Mariátegui y su generación rechazaban el racionalismo y el positivismo' (p. 10).

Conscientemente, de manera racional, se articulan sobre la realidad económica, social, y política, proponiendo enfoques nuevos y estimulantes; a la vez que, en las articulaciones sobre la literatura, se dejan 'invadir', inconscientemente, por unas premisas que sin revisar terminan en la reproducción de esquemas tradicionales de crítica literaria. Podríamos decir que la *forma* heredada encierra un contenido ideológico que Mariátegui no es capaz de 'ver', y, curiosamente, tampoco lo quiere ver Antonio Cornejo Polar, por lo que se podría pensar que el mismo modelo o esquema formal, a lo mejor, se encuentran en el ensayo de Cornejo Polar y de los críticos más jóvenes en Lima y en el Perú de hoy en día. Es posible que el 'positivismo' haya sobrevivido, sin que nos hayamos dado cuenta cabal de ello, en el género del ensayo de crítica literaria peruano.

El fundamento 'normal' y 'natural', sin problematizar, en la crítica literaria limeña y peruana, se insinúa como un esquema implícito, estructural

y parece que nos encontramos en un nivel de abstracción en el que la crítica conservadora y la radical, la antigua y la moderna se estrechan las manos en una aceptación y un proceso común frente al modelo 'natural' de la comunicación literaria jerarquizada. En este modelo el texto literario es transparente hacia una 'verdad' transcendental, autobiográfica o extratextual, esencial, por lo que la literariedad y la textualidad nunca llegan a ocupar un lugar de importancia relativa, sino que, más bien se relega a un lugar secundario o terciario en relación con la 'humanidad', el 'mundo', la 'sociedad', la 'realidad' o el 'autor'. Si es así, y la función del escritor es parasitaria en relación con la 'realidad' o la 'sociedad', el crítico viene a ser un parásito en segunda potencia de lo que es, en un principio, parasitario. El oficio del crítico se llena de mala conciencia y de autocritica, y el crítico tiene que justificarse, ya no con referencia a lo formal o a la literariedad, que serían los objetos de otro tipo de crítica, sino con referencias a la sociedad y a la realidad que son los niveles de referencia extratextual que justifican la actividad literaria y la actividad crítica. El quehacer literario, en sí, no se justifica en estos modelos de aproximación a la literatura, sino que se justifica poniéndose al servicio de la biografía, la historia, la economía, la sociología, la religión y la política partidaria.

La presencia de la forma: el pensamiento utópico

Otra paradoja en el ensayo de Mariátegui la encontramos entre la discusión de la presencia de la 'utopía' en el pensamiento de Vasconcelos (pp. 339-40), y la 'ceguera' frente al proyecto utópico encerrado en el mismo trabajo político de José Carlos Mariátegui.

El ensayo literario de Mariátegui ataca al mexicano: 'Pero la tesis de Vasconcelos que esboza una utopía —en la aceptación positiva y filosófica de esta palabra— en la misma medida en que aspira a predecir el porvenir, suprime e ignora el presente' (p. 339). La presentación del proyecto de Vasconcelos adquiere tonos de ironía y de sarcasmo cuando se refiere a 'la especulación del filósofo, del utopista', quien 'no conoce límites de tiempo ni de espacio. Los siglos no cuentan en su construcción ideal más que como momentos' (p. 340). Mariátegui opone otra posición a la de Vasconcelos, la labor 'del crítico, del historiógrafo, del político, es de otra índole. Tiene que atenerse a resultados inmediatos y contentarse con perspectivas próximas' (p. 340). Neusüss (1968) distingue 'tres variantes principales de la utilización del concepto de utopía: en primer lugar, aquel que está relacionado con la forma literaria de la novela utópica; en segundo lugar, el concepto histórico-intelec-

tual e histórico-científico, y, por último, el caracterizado, en el sentido de Horkheim, por su intencionalidad, denominado [...] como concepto *intencional* de la utopía' (Edición española 1971 p. 16).

Existe, claro está, en el pensamiento marxista, una oposición fundamental entre el pensamiento utópico idealista y el pensamiento materialista científico del marxismo-leninismo. Pero la oposición, a mi manera de ver, sólo tiene valor en su relación con la situación y el análisis concreto del presente. En cuanto a las visiones del futuro explícitas en una forma de pensar materialista, es decir, en la tesis del desarrollo *necesario* hacia el comunismo, el materialismo histórico incorpora sus dosis de idealismo utópico, y las dos formas de pensar, la materialista y la idealista, se adelantan, con mucho, a los desarrollos observables a nivel del presente: una analizando el presente injusto en su punto de partida hacia la utopía de la sociedad futura verdadera y justa, comunista; otra idealizándolo para localizar el estado de las cosas actuales en relación con el esquema del desarrollo deseado de la evolución social dentro del capitalismo.

Mariátegui textualiza, en su ensayo de la literatura, un ataque al proyecto utópico de Vasconcelos desde una posición que Neustüss describe como la variante 'que señala como utópica una determinada y antigua fase del pensamiento sociológico, caracterizada por métodos precientíficos' (1971 p. 14); y hasta cierto punto tiene razón, porque 'el deseo de un orden de vida verdadero y justo no se expresaba mediante un análisis del orden existente e injusto, para así indicar el camino para su derrocamiento, sino que al presente oponían una idea del futuro que imaginaban óptima' (p. 14). El problema de la utopía desde el punto de vista marxista está resuelto desde el momento en que el materialismo histórico sustituye científicamente a la utopía. Las creaciones utópicas se convierten en objetos de estudio, y 'se habla de la utopía en un sentido peyorativo como de una fase del pensamiento científico-social superada ya hace tiempo' (p. 14). 'A partir de aquel momento serían sustituidas por una teoría científica sobre la sociedad y la revolución, y las utopías que siguieran formulándose serían tachadas de ideologías desde el punto de vista marxista, en la medida en que eran anacrónicas, y porque en adelante en ellas tan sólo podría manifestarse una "falsa conciencia"' (p. 15).

"El concepto de utopía se concibe de forma científico-histórica, en la medida en que tales proyectos expresan una determinada fase del pensamiento teórico social, a partir del cual se desarrolla por un lado el materialismo histórico, y por otro lado la sociología burguesa; desde el punto de vista histórico-intelectual, estos proyectos expresan las prime-

ras fases de la historia de las ideas en los movimientos sociales; puesto que la sociología burguesa nace de estos proyectos, también ella tiene un origen utópico. De la misma manera que el marxismo, la sociología valora también la producción de ideas utópicas a lo sumo como "sustitución literariamente interesante del análisis científico de los fenómenos sociales" (Mannheim 1928/29. Citado por Neusüss p. 16).

La crítica que Mariátegui dirige al proyecto utópico de Vasconcelos parece centrarse en un desacuerdo centrado en el concepto de 'raza': 'El mestizaje que Vasconcelos exalta no es precisamente la mezcla de las razas española, indígena y africana, operada ya en el continente, sino la fusión y refusión acrisoladoras, de las cuales nacerá, después de un trabajo secular, la raza cósmica' (p. 340). Si contrastamos esta presentación del proyecto de Vasconcelos con lo que hemos indicado anteriormente en relación con las posturas racistas de Mariátegui, es probable que Vasconcelos se proyecte como antirracista utópica en una visión no jerarquizada de la fusión de las razas, y es probable que esta visión sea, indirectamente, una crítica social del presente y de la ideología autoritaria que el pensamiento utópico trata de superar, encaminado a la abolición de las estructuras opresoras, incluso de la estructura mental del racismo tradicional. 'Con la profunda convicción de que el cambio es tan posible como deseable, la visión utópica se separa de una análisis negativo de su propia sociedad, con el fin de crear imágenes que tengan el poder de inspirar una rebelión contra la opresión y la explotación' (Moi 1988 pp. 130-131).

Mariátegui se define como escritor y ensayista materialista, como 'crítico', 'historiógrafo', y 'político', y es posible que la idea de la utopía encerrada en su propio proyecto sea una de las ideas no revisadas dentro de la perspectiva de la posición doctrinaria. La escasa comprensión de su propia condicionalidad histórica y social, en relación con el pensamiento 'normal', como hemos visto, y en su ataque al pensamiento utópico, le 'ciega' frente a la posibilidad de que el pensamiento utópico de alguna manera haya sido casi siempre una fuente de inspiración política para muchos socialistas. Löwy (1987) afirma que en el siglo pasado 'aparecen dos tendencias en el seno del marxismo: una corriente positivista y evolucionista, para la cual el socialismo no era más que la continuación y el coronamiento de la civilización industrial-burguesa [...] y una corriente que se podría considerar como *romántica* en la medida en que critica las "*ilusiones del progreso*" y formula una dialéctica utópica-revolucionaria entre el pasado precapitalista y el futuro socialista' (p. 15). En Mariátegui, afirma, '*marxismo y romanticismo son perfectamente compatibles y pueden enriquecerse mutuamente*' (p. 13).

En este contexto es interesante constatar que en la formulación de Flores Galindo haya contradicciones con respecto a la existencia o no de un pensamiento utópico en el Perú: 'Aquí tampoco hubo —salvo excepciones—socialismo utópico' (p. 12), escribe, y contrasta esto diciendo que para Valcárcel, 'al igual que para otros indigenistas, el *comunismo* se confundía con *la idea de utopía*: la ciudad ideal, por la que era necesario luchar, el camino de salvación' (p. 19. Los subrayados son míos). Y la formulación de Flores Galindo abarca más:

'Socialismo y comunismo comienzan a ser rodeados por un aura mística y religiosa. Mariano Iberico, en un libro editado por Minerva en 1926, definió el socialismo como "...el sentimiento de que el hombre necesita ser salvado, redimido [...] Por eso en su profundo sentido, es una voluntad religiosa". Mariátegui no discreparía con estas líneas: el marxismo —tras los pasos de Sorel— era el mito de nuestro tiempo. Aquí no sólo hay que buscar las huellas de ese cristianismo heredado de su infancia y de su afición por Unamuno; también se puede encontrar el parentesco entre su marxismo y el mesianismo andino. El mito alentaba a las masas campesinas en su esperanza de un renacer del Tahuantinsuyo; podría alentar también la lucha por la revolución. La fuerza de los revolucionarios era la fuerza del mito' (p. 19).

Observamos que Mariátegui se sitúa en una posición antiutópica frente al proyecto de Vasconcelos, a la vez que intenta situar su ensayo dentro de una corriente de pensamiento político-científico para la que el socialismo es el fin históricamente necesario, determinado y determinista. Es este último ingrediente de su esquema mental el que se impone y le ciega a Mariátegui y le impide evaluar los elementos utópicos implícitos en su propio proyecto: es decir, lo abstracto e irracional, las fantasías y los sueños, al servicio del proyecto concreto y racional del 'historiógrafo' y del 'político'

La presencia de la forma: la ideología

'Un concepto de la ideología como construcción *contradictoria*, con lagunas, defectos y contradicciones haría posible explicar cómo incluso las personas más fuertes cuentan con sus propias deficiencias. Algunos autores y críticos excepcionales han conseguido resistir la fuerte presión de la ideología' (Moi 1988 p. 40).

Los textos de Mariátegui, y el ensayo sobre la literatura difícilmente se pueden englobar en una visión simple y unificada, no sólo por la constante coexistencia de pensamientos y discursos heterogéneos y heterodoxos, sino

también por las constantes contradicciones a las que se exponen sus propios puntos de vista. En Mariátegui, en muchos casos, las contradicciones se presentan como 'deslices', como una especie de 'error de pluma', que se escapan de su control racional y surgen de la misma naturaleza fragmentaria y contradictoria de la ideología que él quiere combatir. La idea fundamental de Freud del deseo subconsciente que ejerce su influencia sobre la razón consciente se puede aplicar en la explicación de estos casos. El psicoanálisis nos informa de que las motivaciones más fuertes de nuestra psique suelen ser aquellas que más estrictamente hemos reprimido (Moi pp. 55-56). Si aceptamos con Freud que todos los seres humanos [...] pueden interiorizar los modelos de sus opresores, y que pueden identificarse con sus perseguidores, no podemos seguir considerando la liberación simplemente una consecuencia lógica de una exposición de las creencias falsas en las que se basa la ideología. Estamos observando los mecanismos paradójicamente productivos de la ideología y su naturaleza compleja, paradójica y contradictoria, que a la vez admite al subversivo y lo distancia, lo atrapa y lo entrapa.

Estamos considerando, también, la posición inestable del sujeto hablante, que sí sienta una base lógica y normativa (fanática y dogmática) para su discurso radical, a la vez que se desliza en una serie de posiciones relativas, relativizantes, a veces opuestas al proyecto consciente y, quizás, para muchos, políticamente problemáticas. Y Mariátegui no deja, al fin y al cabo, al lector ninguna posición unificada, única y totalizante que le ofrezca seguridad y paz. Contradice y vuelve a contradecir las posiciones establecidas por él y ocasiona una constante inseguridad en su empleo de una perspectiva múltiple, al parecer excluyente, pero en realidad muy abierta e incluyente, que exaspera a muchos.

Las contradicciones del sujeto hablante inmerso en una ideología dominante, de la que no podrá escapar, que le ofrece un espacio para un discurso subversivo a la vez que le tiende la trampa de sus redes de posiciones no consideradas en la que cae el subversivo, se articulan en el ensayo de Mariátegui. El arte tiene una relación particular con la ideología. El arte se mantiene en la ideología, pero también se distancia de ella. En esto, el arte nos hace 'sentir' y 'percibir' la ideología de la que emerge, pero *no* nos permite *conocer* la verdad que la ideología esconde. Nos ofrece la experiencia de la situación que equivale a la ideología (Eagleton p. 18). Mariátegui, al contrario, se distancia de la ideología, en el primer movimiento epistemológico, pero también se mantiene en la ideología, en una serie de principios sin revisar. 'Una crítica científica habría de explicar la obra literaria en términos de la estructura ideológica de la que forma parte y que también transforma: trataría

de encontrar el principio que ata la obra a la ideología y distancia la obra de la ideología' (Eagleton p. 19). 'El proceso de la literatura' se presenta como texto, como obra literaria, distanciada de y atada a la ideología, y el método indicado por Eagleton se aplica para descubrir, ya no 'el principio', sino los principios que median entre texto e ideología. Los principios me parecen ser de naturaleza *formal*, y son verdaderos soportes significativos y portadores de significados profundos y principales.

Mariátegui se distingue de muchos de sus coetáneos en el sentido de que, en su ensayo sobre la literatura, deja al descubierto, consciente o inconscientemente, todo el proceso de significación activo en la producción de su texto. El texto se desliza de significante en significante, de forma en forma, sin detenerse nunca en un significado único y determinado que establezca el sentido total y unificado. Es como si el texto estuviera estructurado como un lenguaje y funcionara de manera metafórica y metonímica, sin que se impusiera una instancia de control o de censura rígida para hacerlo apuntar solamente a un referente extratextual (que sí lo hay), sino a una larga serie de contradicciones, paradojas y cegueras que son textuales y funcionan en el proceso de significación vivido por el lector. La insistencia de significantes inconscientes en el discurso consciente constituye el regreso de lo reprimido en chistes, en lapsos y deslices. La cadena de significación ata y ciega. El ensayo establece sus propias normas y demuestra las reglas del orden simbólico que es la condición de su posibilidad y de la posibilidad de la subjetividad (Belsey 1980 p. 143).

Conclusión

La existencia de 'varias corrientes' en el interior del ensayo de Mariátegui fragmentan su discurso, y hacen que se dispare en varias direcciones sin unidad y coherencia necesarias, direcciones que insinúan una contradicción entre la unidad explicitada como intención autoral y la heterogeneidad textual que se ofrece al lector durante el proceso de la lectura.

La crítica marxista busca en las obras literarias el contenido ideológico, en la mayoría de los casos se trata del contenido político, y lo relaciona directamente con la economía, en la visión determinista en la que la 'base' condiciona la 'superestructura' y la 'superestructura' 'refleja' la 'base'. Las condiciones obtenidas se relacionan luego con la estrategia política de la lucha de clases. Antes de la 'revolución estructuralista', la mayoría de los teóricos trataron las obras como si se refirieran a una realidad exterior a ellas mismas.

Todo pensamiento marxista temprano relacionado con la literatura, al igual que muchas versiones modernas, se nutren de una tradición estética que nace con Aristóteles y se prolonga hacia el siglo XIX. El arte es pensado y articulado como 'mímesis', como una 'imitación' de la vida, o como una representación de ella. Esta idea ejerce su influencia en el pensamiento marxista durante mucho tiempo, porque Marx había mantenido, contra Hegel, que la realidad externa es anterior a las ideas de la mente; que el mundo material se refleja en la mente humana y se traduce en formas de pensamiento.

Mariátegui define su función como lector, y como crítico, libre e independiente, pero no siente la necesidad de justificarse con unos planteamientos teóricos y metodológicos previos y problemáticos. Y es como si este campo de estudio, la literatura, no planteara ningún problema epistemológico para el investigador. Quiere hablar de la 'literatura' sin ninguna aclaración previa, sin indicación de problemas, posiciones, posturas, teorías y métodos. Decir simplemente que uno está hablando como 'testimoniante', no constituye necesariamente una respuesta satisfactoria a la responsabilidad científica de aclaración de posiciones.

Mariátegui se instala así en una tradición, una corriente que él, en su pensamiento teórico, político, quiere combatir, y se lanza a hablar de la literatura de la misma manera 'normal' y 'natural, de siempre, y esto a pesar de su gran capacidad, en otros campos, de desenmascarar el habla "normal", desnaturalizarla y mostrar su índole ideológica. No basta, por lo tanto, decir que a medida que se estudia 'se averigua que la corriente indigenista no depende de *simples* factores literarios sino de *complejos* factores sociales y económicos' (Mariátegui p. 332. Subrayados son míos), porque lo que se hace es repetir un esquema "normal" y no necesariamente progresista y dar al objeto de estudio un rango secundario o terciario en el que no se es capaz de captar la obra literaria como un producto de un trabajo invertido en la transformación de ciertos materiales lingüísticos y, por lo tanto, al autor como productor.

Es probable que no haya mucha distinción entre críticos peruanos de diferentes escuelas y tendencias políticas en su tesis casi común de que el arte y la literatura no tienen una existencia independiente y autónoma, sino que están subordinados a un contexto complejo de factores histórico-económicos, sociales, políticos, culturales y espirituales. Esta tesis nace de un acuerdo tácito de que el lenguaje es transparente hacia una realidad extralingüística, ya sea la realidad real o la realidad personal del autor, y que el arte y la literatura son expresión de una intención en el emisor que a través del mensaje se transmite al lector en el modelo de comunicación tradicional.

En esto desaparece el problema complejo del funcionamiento de la ideología, en el lenguaje, en el arte, y en la literatura, y la posible y problemática teorización de las complejas relaciones que existen entre literatura y realidad y entre literatura y política. Es posible que estas relaciones sean tan complejas que el mensaje emitido se escape del control consciente y contradiga la intención expresiva del emisor; y es posible que la función del lector y del crítico tenga que ser liberada de las redes ideológicas entre las que se ha hallado encerrada, para que sea repensada y teorizada como un proceso de liberación de las normalizaciones que le han impuesto unas limitaciones casi dogmáticas.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Luis E.

- 1968 'Introduction', Luis A. Aguilar (ed.)
Marxism in Latin America, pp. 3-59. Alfred A. Knopf. Nueva York.

Aguirre Gamio, Hernando

- 1975 *Mariátegui: destino político*. Instituto Nacional de Cultura. Lima.

Althusser, Louis

- 1966 'Matérialisme historique et matérialisme dialectique.' Edición argentina 1971. 'Materialismo histórico y materialismo dialéctico.' En Eliseo Verón, compilador, *El proceso ideológico*, pp. 173-195. Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A. Buenos Aires.

Angvik, Birger

- 1987 'Mario Vargas Llosa's Theory of the Novel and its Application in Criticism.' *Ibero-Americana. Nordic Journal of Latin American Studies*, vol. XVII: 1-2, pp. 3-26. Estocolmo.

- 1989 '¿Metáforas? Las "grandes verdades"'. *La República*, 11 de mayo de 1989, p. 23. Lima.

- 1989a '*Historia de Mayta: La novela y los críticos.*' *Hueso húmero*, 25, pp. 111-120. Lima.

Bajtín, Mijail

- 1989 *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus. Madrid.

- Barthes, Roland
 1975 *Mythologies*. Edición noruega 1975, *Mytologier*, Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- 1973 *Le plaisir du texte*. Edición española 1974.
 Quinta edición 1984. *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI Editores, S.A. Madrid.
- Belsey, Catherine
 1980 *Critical Practice*. Methuen & Co. Ltd. London.
- Bennett, Tony
 1979 *Formalism and Marxism*. Methuen & Co Ltd. London.
- Cornejo Polar, Antonio
 1976 'Homenaje a Amauta.' *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 4, p. 7. Lima.
- 1982 'El problema nacional en la literatura peruana', en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, pp. 19-31. Caracas.
- Eagleton, Terry
 1976 *Marxism and Literary Criticism*. Methuen & Co. Ltd. London.
- 1983 *Literary Theory. An Introduction*. Edición mexicana 1988. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Ferrari, Américo
 1984 'El concepto de indio y la cuestión racial en el Perú en los *Siete ensayos* de José Carlos Mariátegui', en *Revista iberoamericana*, no. 127, pp. 395-409. Pittsburgh.
- Flores Galindo, Alberto
 1982 'Entre Mariátegui y Ravines: dilemas del comunismo peruano'. En Alberto Flores Galindo (ed.), *El pensamiento comunista*, pp. 9-43. Lima.
- Forgacs David Robey
 1987 'Marxist Literary Theories.' En Ann Jefferson y David Robey (eds.) *Modern Literary Theory*, pp. 166-203. London.

- González Montes, Antonio
 1978 Reseña de Gargurevich, Juan (1978). *La razón del joven Mariátegui*. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1-8, pp. 234-236. Lima.
- Gutiérrez, Miguel
 1980 'Ideología y política en los estudios literarios peruanos'. *Hueso número*, 4, pp. 17-33. Lima.
- Hebdige, Dick
 1979 *Subculture, The Meaning of Style*. Reprinted 1989. Routledge. Londres y Nueva York.
- Loayza, Luis
 1979 Riva-Agüero en los 7 ensayos.' *Hueso número*, 2, pp. 58-73. Lima.
 1984 'Una teoría de la literatura peruana.' *Hueso número*, 19, pp. 29-44. Lima.
- Löwy, Michel
 1987 'El marxismo romántico de Mariátegui.' *Márgenes*, 2, pp. 13-21. Lima.
- Macherey, Pierre
 1966 *Pour une théorie de la production littéraire*. Edición inglesa 1978. Reimpresión 1986. *A Theory of Literary Production*. Routledge & Kegan Paul. London y New York.
- Mariátegui, José Carlos
 1986 'El proceso de la literatura.' En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, pp. 229-350. Lima.
- Marett, Robert
 1969 *Peru*. Ernest Benn Limited. London.
- Melis, Antonio
 1973 'Mariátegui, el primer marxista de América.' En varios (1973). *El marxismo latinoamericano de Mariátegui*, pp. 67-103. Ediciones de Crisis. Buenos Aires.

- 1976 'El debate sobre Mariátegui: resultados y problemas.' *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 4, pp. 123-132. Lima.
- Meseguer Illán, Diego
 1972 'José Carlos Mariátegui y el realismo literario marxista.' *Textual*, 5-6, pp. 9-11. Lima.
- 1974 *José Carlos Mariátegui y su pensamiento revolucionario*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- Moi, Toril
 1985 *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Edición española 1988. *Teoría literaria feminista*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.
- Neusüss, Arnhelm (ed.)
 ed. 1986 *Utopie*. Edición española 1971. *Utopía*. Barral Editores. Barcelona. Sobre todo Arnehelm Neusüss, 'Dificultades de una sociología del pensamiento utópico', pp. 9-87.
- Núñez, Estuardo
 1965 *La literatura peruana en el siglo XX*. Editorial Pormarca, S.A. de C.V. México, D.F.
- Rodríguez Rea, Miguel Angel
 1985 *La literatura peruana en debate*. Ediciones Antonio Ricardo. Lima.
- Rouillón, Guillermo
 1975 *La creación heroica de José Carlos Mariátegui*. Tomo I. Editorial Arica. Lima.
- Vanden, Harry E.
 1975 *Mariátegui: influencias en su formación ideológica*. Biblioteca Amauta. Lima.
- Varios
 1973 *El marxismo latinoamericano de Mariátegui*. Ediciones de Crisis. Buenos Aires.

II. LA RISA QUE SE VUELVE MUECA. EL DOBLE FILO DEL HUMOR Y DE LA RISA. *HISTORIA DE MAYTA* FRENTE A LA CRITICA EN LIMA

Introducción

La crítica literaria peruana y extranjera ha acompañado a Mario Vargas Llosa en el desarrollo de su novela 'realista' de la década de los sesenta, y también en la evolución de su 'realismo' difundido en ensayos, artículos y entrevistas; de manera general, la crítica ha aceptado y se ha adaptado a la teoría elaborada y difundida por el propio novelista y la ha visto reflejada en la novelas producidas. Sin embargo, desde la publicación de *Pantaleón y las visitadoras* (1973) parte de los críticos se desorientan un poco al insistir con un método de trabajo que hace justicia a la novelas anteriores, pero que ya no basta para captar la nueva orientación que toma la producción novelística de Vargas Llosa. El propósito de este trabajo es el de exponer los proyectos literarios de Vargas Llosa, y en especial el de *Historia de Mayta*; discutir la recepción que los críticos en Lima brindan a la novela; hacer algunas observaciones en torno a lo cómico en la literatura; y proponer una lectura de la novela desde una perspectiva diferente de las que hasta ahora dominan.

Las novelas de Vargas Llosa

La 'literatura' no es una entidad fija y estable con características intrínsecas fijas y duraderas, no lo es la 'novela peruana', ni la 'novela de Vargas Llosa'. El proyecto 'realista' se define en entrevistas, artículos y ensayos de Vargas Llosa a lo largo de los años sesenta en sus conceptos de 'novela total', anclada en la realidad, y 'novela autónoma', con cierta independencia, la 'invención de una realidad'. Estas metáforas, y la de 'los demonios personales' que anclan la novela en la autobiografía, se abren a campos semánticos vastos y sin limitaciones que posibilitan cualquier inclusión, por ejemplo, del registro de experiencias personales entre los 'demonios' posibles. Algo semejante ocurre con la metáfora de que 'la literatura es fuego' (1967), y la que metaforiza al autor 'como un buitre que se alimenta de la carroña social' (Cano Gaviria 1972). Las metáforas sirven para resguardar la libertad del autor para redefinir y reformular proyectos en el transcurso del tiempo, sin que esto necesariamente divida a Vargas Llosa en dos, porque la unidad de la diversidad se encuentra dentro de las posibilidades metafóricamente abiertas, tal como he indicado en otra parte (Angvik 1987 y 1989).

Durante los años sesenta, con su proyecto 'realista', Vargas Llosa viene considerando que el humor puede ser un ingrediente contraproducente en la creación y el mantenimiento de una ilusión literaria que arrastre al lector y le incite a abandonarse a la lectura. En la literatura, repite en 1972, 'el humor me parece un ingrediente muy peligroso. Tiende a congelar, a helar, a matar las vivencias, a menos que sea sarcástico y feroz...' (Cano Gaviria p. 92). Al mismo tiempo reconoce que 'en el asunto de Pantaleón hay un elemento risueño, un elemento humorístico congénito a la materia narrativa.' El proyecto novelístico introducido con *Pantaleón y las visitadoras* y continuado en *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo* (1981), e *Historia de Mayta* (1984), se caracteriza por una reconsideración de la posible función del humor y de lo cómico en la novela.

Entre *La tía Julia y el escribidor* (1977) y algunas de las novelas publicadas en la década de los sesenta, en realidad hay poca diferencia literaria. Desde los principios de su carrera, Vargas Llosa cultiva la narración de iniciación y de aprendizaje social, psicológico y profesional de los años formativos de ciertos personajes, cuyo resultado lo podemos apreciar en *La ciudad y los perros* (1963), *Los cachorros* (1967), y *Conversación en la Catedral* (1969). Es como si fuera una herencia en él de la narrativa peruana tal como se manifiesta en Valdelomar, Vallejo, Arguedas, y en muchos representantes de la llamada 'generación de los 50'. En *La tía Julia y el escribidor*, el narrador principal y protagonista, 'Marito' o 'Varguitas', hijo de la pequeña burguesía limeña, posee muchos puntos de contacto con experiencias autobiográficas de la vida real del autor histórico. Los sucesos narrados se sitúan históricamente en 1953 y 1954, y se limitan a la esfera íntima de la vida del joven narrador; en ésta, la dictadura de Odría no desempeña directamente ningún papel determinante en los sucesos y su evolución, como tampoco en *La ciudad y los perros*. El hecho de que la novela se limite casi por completo a la esfera íntima del narrador, le permite actuar de una manera distinta de los narradores diegéticos en las novelas de los sesenta. Un factor distintivo entre las novelas de los sesenta y ésta es el hecho de que 'Marito' o 'Varguitas' realice con éxito sus objetivos. 'Los fracasos de Vargas Llosa' de los años sesenta, con las frustraciones de 'Alberto' y 'Zavalita' en la esfera pública, social y política, aquí contrastan con los éxitos en las vidas amorosa y literaria de 'Marito'. Los sueños se hacen realidad. Se casa con la mujer que ama y se transforma en escritor, hechos que llevan la novela a un 'fin feliz' que, sin embargo, deja al lector con una visión irónica, fruto de cierto desnivel entre lo que sabe el personaje y lo que sabe el lector, semejante al caso de 'Alberto' y al de 'Jaguar' en *La ciudad y los perros*. Este 'fin feliz' y la

40

perspectiva irónica son los elementos que acercan la novela a la tragicomedia, al melodrama y a la literatura trivial, más que al drama tradicional, determinado y determinista, subyacente en las novelas de los sesenta.

En cambio, es en el 'escribidor' donde se aparta del proyecto autobiográfico y 'realista'. El 'escribidor' trabaja en el género de la literatura trivial con sus radionovelas. El conflicto entre los múltiples proyectos ansiados y su realización concreta lleva a 'Pedro Camacho' a la locura, y termina siendo una caricatura que parodia la idea de la vocación del escritor, tema repetido en ensayos y artículos de Vargas Llosa. Son ambiciones equivocadas que terminan en gestos mecánicos y maniáticos, caracterizando las peripecias del 'escribidor' como personaje novelesco y haciendo de él una figura cómica, productora de episodios melodramáticos, absurdos y ridículos, los cuales contraponen la historia de 'Marito' y su 'tía'. Las ambiciones profesionales maniáticas del 'escribidor' recuerdan el fanatismo profesional de Gamboa y de Pantaleón, el fanatismo de ciertas sectas religiosas en *Pantaleón y las visitadoras* y en *La guerra del fin del mundo*, y anticipan el fanatismo y dogmatismo literarios y políticos en el narrador y en 'Mayta', en *Historia de Mayta*. La vena cómica es la que se reencuentra en *La guerra del fin del mundo* (1981), otra vez en parte centrada en un 'escritor', esta vez en la figura del 'periodista', en misión especial como corresponsal de guerra. La novela acumula en él ciertas características personales, defectos físicos e intelectuales. Es feo, miope, de una delgadez pronunciada, de un nivel intelectual elemental, carece de elegancia personal, tiene miedo, no piensa en otra cosa que ponerse a salvo, y, en un momento de crisis, rompe sus gafas, y queda a la merced de la suerte en el trabajo de recoger material de información. Estas características condicionan parte de su comportamiento como 'escritor' caprichoso que da las versiones que le dictan la imaginación y los rumores, y termina muchas veces en resultados farsescos, absurdos y ridículos, todos elementos que causan hilaridad e invitan a una lectura cómica del 'periodista'. Es una figura literaria que anticipa tanto al 'yo-autor' como a la figura de 'Mayta' en *Historia de Mayta*.

Vargas Llosa y su proyecto

Al anunciar el proyecto de *Historia de Mayta*, Vargas Llosa vuelve, como en todas las novelas anteriores, a rastrear la génesis de la novela e invitar una lectura que identifique en la vida del escritor o en la sociedad el sentido 'profundo' de la novela: 'Nació en París en 1962. Fue un día en que al abrir *Le Monde*, a eso de las tres de la tarde, como lo hacía todos los días, me

encontré con un pequeño suelto que se refería al Perú. Allí se hablaba de una frustrada insurrección armada en un pueblito de la sierra peruana, Jauja' (1984 a, p. 28). Insiste en anclar el proyecto en posibles experiencias autobiográficas, y se instala personalmente en contacto con militantes en movimientos de la izquierda en la política del Perú del momento: 'Yo fui muy amigo de Paúl Escobar, que después moriría peleando por el MIR. Otro que estuvo por París y de quien fui muy amigo es de Lobatón. Fui menos amigo de De la Puente Uceda pero lo conocí bastante; otros seres, como Javier Heraud, del que sí había sido muy amigo, se embarcaban en aventuras revolucionarias...' (p. 29).

Entre estos recuerdos germinales y la actualización del proyecto literario mide una distancia temporal bastante amplia: 'La verdad es que nunca pensé que algún día escribiría una novela a partir de ese hecho, pero hoy sé que ese suelto fue el punto de arranque de la ficción que ahora se publica' (1984 - a, p. 28). Se decidió, dice en 1984, 'exactamente hace dos años, cuando en el Perú comenzaban los síntomas de lo que hoy en día es la violencia política...'. 'En cierta forma, esta violencia, de una manera muy curiosa, ha ido acercando la realidad del Perú a una ficción...'. Mayta y sus compañeros 'también inventaron una ficción, en este caso una ficción ideológica, una supuesta interpretación científica de la realidad peruana para determinar una forma de acción, en este caso violenta' (p. 30). Parte del proyecto es sincronizar en la novela dos momentos históricos, entre los que mide una distancia temporal de 20 años, para descubrir lo que es 'la violencia política y cuáles son los resultados de introducir la ficción en la vida práctica' (p. 30). 'La violencia que hoy alcanza las escalofriantes proporciones que conocemos arranca de esa violencia mucho menos mortífera, mucho más idealista, si quieren, de los primeros intentos insurreccionales' (p. 30). Formula de manera explícita su intención didáctica: 'Eso es lo que quisiera, al menos en mi novela, que quedara claro: que la violencia a partir de cierto momento carece ya de ideología'. 'Es una novela, pero la literatura es lo más importante de mi vida, entonces yo he querido expresar algo... Algo que evite este acomodo horror de mis compatriotas' (p. 31). 'Esto ya no es un problema de ideología, es un problema de humanidad y civilización al que hay que poner fin porque de lo contrario acabará con todos nosotros en cualquier momento' (p. 31).

Los términos de 'violencia', 'ideología', 'humanidad', y 'civilización' presentados en abstracto implican cierta aceptación común y corriente, "normal" o "natural", que el autor no se ve en la necesidad de explicar. La formulación de la intención didáctica hecha por el autor histórico termina siendo ideológica, y mitificadora, y provoca en los críticos literarios una serie

de objeciones. El término de la 'violencia', presentado en abstracto y casi metafóricamente, suscita polémicas políticas en un contexto socioeconómico e histórico como el peruano, y los críticos documentan que éste es un tema apasionado y apasionante. La crítica en Lima ha manifestado gran interés en la posición política de Vargas Llosa, en su 'realismo' en la novela, y en la relación entre la novela y la 'realidad' peruana. No hay indicaciones, sin embargo, de que se haya desprendido del supuesto 'intencionalismo' autoral para revelar una temática abstracta de otro tipo, no explicitada por Vargas Llosa, que nace en el proceso de la lectura, y que viene a ser como una variación sobre el tema del fanatismo con el que Vargas Llosa viene trabajando en las novelas hace mucho tiempo. La intención explicitada por Vargas Llosa de igualar la teoría de cierto materialismo histórico y su método de análisis con una especie de 'ficción', y la práctica de la lucha armada como una actividad en la que la 'literatura' sirve de mapa en la geografía 'real', invita, en efecto, a una discusión política, y a una lectura atenta de la novela. Los críticos en Lima no se han concentrado en este 'mensaje', y que yo sepa, hasta la aparición de mis primeros artículos sobre la novela, este tema no ha sido mencionado.

En la realización del proyecto, la responsabilidad de la narración es compartida por dos narradores que en la exposición de Vargas Llosa se mezclan y casi se confunden: el autor histórico y el narrador diegético. 'Lo que a mí me fascina, porque los hechos no ocurrieron realmente como lo narro en el libro, es la idea de este hombre, un poco ya en el umbral de la jubilación política, fascinado por un muchacho impulsivo y que se convierta espiritualmente en un joven que se lanza a una aventura bastante descabellada y sin ninguna posibilidad de éxito' (1984 a, p. 28). Vargas Llosa ventila sus simpatías y sus antipatías y no vacila en transformar la realidad histórica a su antojo: 'en mi narración he retrocedido la historia de Jauja en 4 años para que sea anterior a la revolución cubana' (p. 30). Entre el autor histórico y la novela, sin embargo, se instala un narrador diegético distinto del autor: 'Un narrador trata a través de entrevistas, a través de una pesquisa, de reconstruir quién fue Mayta. Así, esta indagación lo lleva a visitar a distintas personas, a revisar periódicos antiguos, a recorrer bibliotecas tras el afán de reconstruir la figura del mítico protagonista de la historia de Jauja.' 'Y añade además una gran dosis de fantasía e invención propia.' 'Al mismo tiempo ese narrador en el tiempo presente va observando cómo crece a su alrededor la violencia. Un tipo de violencia que cada vez más le parece una consecuencia final de ese primer brote de violencia política que la historia de Jauja representa.' El narrador 'está tratando de averiguar una verdad para mentir, es decir inventar

una historia que tiene las apariencias de la realidad sin serla, que es lo que es la novela...' (1984 a, p. 30).

Vargas Llosa describe las tareas con las que se enfrenta el narrador de la novela, pero deja de mencionar las características psicológicas, morales y estéticas que condicionan su trabajo de composición. Este silencio del autor en relación con el personaje literario lo ignora el narrador diegético de la novela quien lo rompe con gran estruendo. Lo que el autor histórico calla en la formulación de sus propósitos, se pronuncia en la novela en procedimientos concretos y literarios, *novelescos*, que desvían la atención del 'fondo' social y político y concentran el interés en la 'forma' literaria en la que se concreta el proyecto. Pero el silencio autoral crea una ceguera en la crítica literaria, que respeta el silencio de Vargas Llosa, y deja de estudiar el personaje del narrador-autor como alguien muy distinto del autor real.

Entre la intencionalidad del autor histórico y la novela se instala una instancia narradora, un narrador diegético, y 'sabemos perfectamente que el narrador de una novela no es el mismo autor, que aún si narra en primera persona y con nombre y apellidos propios ese narrador es esencialmente distinto del autor' (Vargas Llosa a Cano Gaviria 1972 p. 65). 'Escribir es desdoblarse, ocultarse, multiplicarse' (p. 65). Terminamos con una doble mediación. Entre la 'realidad' y la novela se instala como mediador el autor histórico en el momento de producir la novela; y entre la intencionalidad autoral y la novela terminada se instala como mediador algún narrador 'visible', 'el que nos hace saber qué ocurre en la novela' (Cano Gaviria p. 65), como un recurso o procedimiento literario a través del cual el autor tiene que 'filtrar' sus intenciones conscientes. Y al mismo tiempo 'el autor es como Dios, está presente en todas partes pero no es visible en ninguna de ellas' (Cano Gaviria p. 64). La frase evoca 'la lejana deidad flaubertiana' (Paredes 1988 p. 47): 'El artista debe estar en su obra como Dios en su creación, invisible y todopoderoso, para que se le sepa en todas partes y no se le vea jamás' (Flaubert 1857 citado por Paredes p. 47). La dinámica resultante la describe Vargas Llosa de la siguiente manera: 'Al traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación profunda. El hecho real —[...]— es uno, en tanto que los signos que pueden describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe' (1984 b, p. 9). El narrador diegético es una de estas posibilidades privilegiadas que condicionará la 'versión' de 'aquello que describe'.

Vargas Llosa distingue terminantemente entre 'realidad' y formulación lingüística y literaria, y al mismo tiempo indica que la 'realidad' no existe independientemente de alguien que la formule, y de la manera en que la formule. Es como si el lenguaje fuera invisible, o por lo menos transparente, y como si lo que realmente importara fuera un 'hecho' detrás de él. Investigaciones lingüísticas, psicoanalíticas y literarias indican, sin embargo, que el lenguaje es algo más autosuficiente y autónomo, con espesura propia; un sistema de significación en el que elementos distintivos mínimos producen la significación. El que 'casa' se distinga de 'cara' no tiene mucho que ver con la 'realidad', sino que es una distinción que se produce en el sistema lingüístico mismo. Vargas Llosa se presenta como un sujeto que ejerce control completo sobre su discurso, sobre su novela y sobre el oficio de escritor.

Las investigaciones arriba mencionadas problematizan la constitución de un posible sujeto único, dueño y señor de la producción de la significación. En la mayoría de las veces observan a este sujeto como un producto del humanismo individualista en el mundo occidental, e indican que el control absoluto que este sujeto pretende tener sobre su discurso es otro producto ideológico relacionado con este humanismo. Señalan que el discurso emitido por un sujeto no expresa siempre todo lo que éste pretende expresar, y que muchas veces se abre a otra cosa distinta de la intencionada cuando el lenguaje usado deja sitio involuntario a una especie de 'regreso de lo suprimido'.

El autor, a través de la tarea de selección que le corresponde hacer, puede perder parte del control consciente. Es posible que los medios de producción literarios entre los que tiene que elegir posean su dinámica propia que subvierte el control autoral, y que, en el momento de entrar en la forma literaria, abren un nivel inconsciente en la novela con el material reprimido en el proceso de selección y construcción. Más que de una 'modificación' de 'los hechos', 'al traducirse en palabras', se trata de una función especial del lenguaje sobre la que el sujeto no ejerce nunca un control total.

En *Historia de Mayta*, el espacio abierto para el narrador de la novela hace que el autor real corra el riesgo de perder parte de su control, y que el narrador diegético se independice de los propósitos del autor real, ya que la ficción producida por esta figura, y la caracterización del narrador que éste implica, atraen más atención que algún posible referente extraliterario formulado en términos abstractos por Vargas Llosa. Esta contradicción la formula Vargas Llosa como una paradoja en 1984, en 'el arte de mentir', sobre la relación entre 'verdad y mentira en la ficción'. Carlos Castilla del Pino (1985)

entra de lleno en la discusión de la dicotomía establecida, y señala convincentemente la carga metafórica con la que se impregnan los términos empleados por Vargas Llosa.

En la carrera literaria de Vargas Llosa, sin embargo, el artículo viene a formular un cambio de énfasis en el que el novelista da un paso hacia atrás y dos adelante. El proyecto viene a defender la independencia y el derecho del novelista para trabajar más con 'invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos', y no se trata de 'ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela.' 'Todas las novelas rehacen la realidad.' 'En esos sutiles o groseros agregados a la vida —en los que el novelista materializa sus obsesiones— reside la originalidad de una ficción' (1984 -2- p. 9).

Con el término 'verdad' indica una relación fáctica con una 'realidad' que parece existir antes de la formulación lingüística, independiente del lenguaje y de un sujeto de la enunciación. Sus proyectos anteriores, el 'autobiográfico' y el 'realista' de la 'novela total' se basan en tal concepción. Con el término de 'mentira' cancela en parte los proyectos anteriores, y se concentra en la 'novela autónoma' como un proyecto que independiza la novela tanto de la 'realidad' como del autor histórico. Desde 1984 se callan las referencias a la 'novela total', mientras que las referencias a la 'novela autónoma' abundan. Es esta categoría la que se refiere a las técnicas narrativas, al significante literario más que al significado extraliterario, a los filtros lingüísticos y literarios más que al referente trascendental, y abre la posibilidad de liberar los significantes literarios casi completamente de sus significados extraliterarios.

Aunque Vargas Llosa intente hablar en términos generales y categóricos, se ve obligado a limitarse a su propio trabajo, y no abandona su proyecto 'realista': 'Me refiero sólo al caso del escritor realista, aquella secta, escuela o tradición a la que pertenezco y cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia experiencia de la realidad' (1984 b, p. 9). No es la experiencia del lector de la 'realidad', sino su experiencia con el lenguaje, de la manera de narrar, la que posibilita el reconocimiento de la novela realista. Vargas Llosa insiste en que el proyecto es 'realista', pero no indica cómo estas 'invenciones, tergiversaciones y exageraciones', o 'sutiles o groseros agregados' se reconcilian con este 'realismo' sin convertirse en otra cosa diferente que contradiga y se oponga al proyecto mismo así formulado por el autor histórico.

Es en la formulación lingüística donde se producen las significaciones que captan a los lectores y les intrigan en la lectura. Encontramos a Vargas Llosa en una posición aparentemente paradójica que no se resuelve en la teoría porque calla algunos de sus supuestos concretos, y su proyecto 'realista' de la 'novela total', anclada en un referente trascendental, deja lugar a otro proyecto 'realista' en el que se sobrepone un 'formalismo' que libera la novela del referente biográfico y social, la independiza de la biografía del autor histórico y del condicionamiento de las circunstancias 'reales', sin por eso dejar de ser 'realista'.

Historia de Mayta dramatiza la paradoja haciendo que el 'yo-autor' de la novela se la robe a Vargas Llosa, y sin analizarla o resolverla haga de ella una brújula que le desoriente en la selección de los caminos a seguir para producir la ansiada novela 'realista'. En las equivocaciones del 'yo-autor' se resuelve la paradoja de Vargas Llosa, quien acierta con las 'invenciones, tergiversaciones y exageraciones' del 'yo-autor', y construye una novela 'realista' en la que el autor histórico brilla por su total ausencia. Y el autor histórico paga el precio de la innovación. Los 'sutiles o groseros agregados' aportados por este ser fictivo, la 'forma' en que se actualiza su proyecto, atraen más atención que las intenciones autorales didácticas y prácticas en relación con el lector y una posible lección política y ética de la novela. El 'yo-autor', víctima de la paradoja sin resolver, atrae el interés a la 'forma' y hace que el 'fondo' didáctico intencionado por el autor histórico casi se desvanezca. El 'formalismo' de Vargas Llosa le apresa, cobrando más dinamismo propio que nunca.

Los críticos y Vargas Llosa desde 1973

A partir de 1973, con la publicación de *Pantaleón y las visitadoras*, la crítica literaria en Lima entra en crisis con Vargas Llosa, y frente a un proyecto literario en proceso de cambio constante y dinámico, en los setenta y ochenta, la crítica se inmoviliza en posturas categóricas. La crisis de la crítica se agrava con la publicación de *La tía Julia y el escribidor* (1977), y los críticos encuentran en la tesis de 'los dos Mario Vargas Llosa' su razón de ser. Falcón (1977) pregunta si no hay alguna relación entre 'el Vargas Llosa-defensor de la Revolución Cubana que escribió las primeras obras, y el Vargas Llosa-liberal que produce *La tía Julia*.' Comejo Polar (1977) anota que es 'doloroso observar el retraimiento de su vigorosa audacia y de sus vastas ambiciones creadoras. El autor de *La tía Julia*... está lejos del apasionado, agresivo y sapiente narrador de las primeras novelas' (p. 161). O'Hara es aún más

explícito: 'La "tragedia" (años 60) cede al "humor" (años 70) ya que el autor acepta su no-marginalidad al ser devorado por los ojos y bolsillos de la burguesía peruana' (1977 p. 41). La división se vuelve tópico común en la crítica en Lima, formulado, por ejemplo, como 'Vargas Llosa, pre y post' (Cornejo Polar, et al. 1979). Se podría afirmar, con base en lo verificable, que el autor ha sido 'radical' y 'progresista', ha sido 'liberal', y ha sido y es 'conservador' y 'reaccionario', pero no es tan fácil verificar que las novelas hayan sido ni lo uno ni lo otro. Deducir directamente de la posición política cambiante del autor una posible calidad literaria, superior o inferior según el caso, y dividir la producción novelística de Vargas Llosa en dos partes, una que nos pertenece y otra que no, es una maniobra que daña más a la crítica literaria que a Vargas Llosa.

Cierta rigidez en la crítica literaria en Lima hace que muchos críticos intenten leer *Historia de Mayta* de la misma manera que *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*: como una novela 'realista' o 'verosímil' en relación con un referente extratextual, como 'ejercicio de revelación y de crítica de la realidad social' (Cornejo Polar 1979 p. 61). De esta lectura surgen objeciones que critican el 'reflejo' defectuoso que la novela ofrece de la realidad o de la historia peruanas, o los defectos de construcción de la novela (Cornejo Polar 1985). Documentan los errores de la novela en relación con la historia del Perú; interpelan al autor en relación con su postura política, e indican al escritor peruano un papel social único y categórico.

Otras objeciones se concentran en la relación entre esta novela y un supuesto 'realismo crítico' que domina en la narrativa peruana (Cornejo Polar), y de ellas surgen argumentos que le niegan a la novela cualquier calidad 'realista', e incluso literaria, porque no corresponde a un esquema valorativo establecido *a priori*. Reisz de Rivarola (1986) invierte el esquema y afirma que el proyecto 'realista' explicitado por el narrador diegético de la novela, el 'alter ego' de Vargas Llosa, se actualiza 'cabalmente' en la novela que él está elaborando. Esto hace que Reisz de Rivarola defienda la novela como un logro técnico. Ninguna de estas alternativas acierta en su intento de llegar al grano, porque la primera se concentra en la 'realidad' histórica del Perú para buscar el contenido trascendental de la novela; la segunda evalúa la novela como un fracaso literario, pero políticamente correcta en concordancia con la postura política 'liberal' de Vargas Llosa; la tercera instala el modelo intencional tradicional en la novela misma y lo ve actualizado en ella. En los tres casos están trabajando según un modelo de lectura basado en el modelo de comunicación tradicional y en la idea de un 'realismo expresivo', y estos

modelos, que muchas veces se funden, no rinden justicia a una novela como *Historia de Mayta*. De alguna manera, desde el principio de la lectura de *Historia de Mayta*, ocurre que sería posible, y más divertido y placentero, leer esta novela tal como se leen *Los cachorros*, *Pantaleón y las visitadoras*, y *La tía Julia y el escribidor*, es decir, como una 'novela de humor o de entretenimiento', y no como una novela 'realista' y 'seria'.

Los críticos y el humor

La incompreensión y el rechazo en relación con *Historia de Mayta* nacen, también, de una valoración negativa del humor en la literatura. Porque 'detrás del humor no hay la menor intención de crítica a la realidad, como sucedía antes. En consecuencia, los lectores sienten "placer" y el autor satisfacción' (O'Hara 1980). Mario Vargas Llosa ha inaugurado 'dentro de la literatura peruana, la novela de entretenimiento, con lo que se modifica una tradición prácticamente unánime, a la que también pertenecen las primeras obras de Vargas Llosa, que concebía y practicaba la escritura novelesca como ejercicio de revelación y crítica de la realidad social' (Cornejo Polar 1979 p. 61). La crítica literaria establece una dicotomía entre 'humor y entretenimiento', de un lado, y la intención, concepción y práctica de 'crítica social', de otro, que indica una especie de ceguera en la crítica en relación con la comedia, la sátira, la farsa, la caricatura, y la parodia en la literatura, todos relacionados con el humor y el entretenimiento, y sus posibles funciones sociales. Es probable que los rasgos calificados como *defectos* en la novela sean, desde otra perspectiva de lectura *efectos* literarios y estéticos, que sirven para hacer de la novela no un ejemplo de una 'crisis del realismo' (González Vigil 1984) o un 'error en la construcción formal' (Cornejo Polar 1985), sino, más bien, una experiencia literaria interesante y estimulante para la producción de otro tipo de significaciones no limitadas por la 'falacia realista' o por la 'falacia del intencionalismo autoral', pero que no por eso deje de ser tan problemática que pone a parte de la crítica en cierto estado de crisis.

La afirmación categórica de Cornejo Polar y de O'Hara en relación con la función de lo cómico en la novela, excluye la existencia de una veta en la narrativa peruana de este siglo que se extiende por lo menos desde *Duque* (1934) de Diez-Canseco, hasta Oswaldo Reynoso en *Los inocentes* (1961), y Bryce Echenique en *Un mundo para Julius* (1970) y narraciones posteriores. Olvida la posición de Valdelomar, quien 'inauguró el dandysmo (sic) literario', 'buscaba la atención y se reía de quienes tomaban en serio sus poses esteticistas' (Sánchez 1988 p. XIX). Desde el siglo pasado hasta bien entrado

el nuestro, en alguna rama de la literatura peruana se insertan Felipe Pardo y Aliaga (1806-69), con su revista satírica, *El Espejo de mi Tierra*, sus letrillas, y sus piezas de teatro; y Ricardo Palma (1833-1919), con sus 'tradiciones', en las que sobre una base de un dato verificable teje toda una red de historias semi-fantásticas, que contienen una buena dosis de humor y sátira. En sus textos en prosa, Manuel González Prada (1848-1918) cultiva la sátira; y también lo hace José Gálvez (1885-1957) en su visión de Lima y 'una Lima que se va'. Los tonos con los que Martín Adán (1908-1987) pinta Barranco, y Sebastián Salazar Bondy (1924-64), pinta Lima, no son únicamente 'serios' e 'inocentes' en su implicación crítica. Sería interesante examinar la postura de la crítica literaria peruana frente a la importancia de una literatura satírica y humorística en la conformación de una literatura nacional peruana. Es posible que el narrador de *Historia de Mayta* se nutra también de una veta humorística, satírica y cómica en la literatura peruana, con o sin la diatriba y el gesto de rechazo y condena, que desempeñan un papel de crítica social frente a la situación gubernamental, política, religiosa y moral del Perú.

El placer de la lectura

Es sintomático, en general, que términos como 'gusto', 'placer', 'goce' o 'entretenimiento', en relación con la literatura y la lectura, insinúen trivialidad y que sean elementos sospechosos y desdeñables, oponiendo el deleite como algo hedonista y subjetivo al compromiso y al combate 'serios' y 'objetivos' en la literatura y en la profesión crítica. Además de la resistencia general frente al posible placer de la literatura y de la lectura, se observa una resistencia particular en la crítica al considerar la comedia como más superficial que la tragedia y exenta de función crítica social. El aspecto del placer en la literatura y en la lectura invita a una teorización que todavía está por hacer, tal como afirma Eagleton (1988 pp. 226-227), y lo cómico en la literatura y su función social son temas que piden una reconsideración.

Bergson (1900), en *Le rire*, desarrolla su teoría de la significación de lo cómico, y se mueve desde una definición general de lo cómico hacia una discusión de personajes y géneros humorísticos. Bergson explora la naturaleza de la situación cómica, que se vuelve el sujeto en el teatro, y lo busca en la diferencia entre la tragedia y la comedia. Preocupándose por las formas que adapta la imaginación cómica, identifica una serie de recursos mecánicos encontrados en la comedia de situaciones: de formas, de movimientos, de situaciones, de palabras y caracteres, etc., en la caricatura, en la caracterización de tipos, y en la estructura cómica de los diálogos. El teatro es la escena

donde lo cómico aparece a la vez como una forma de arte y con una función social. La comedia no pertenece completamente ni al arte ni a la vida, según Bergson. El arte (el drama) se concentra en el individuo, y profundiza una visión completa del alma. La comedia extrae lo general, revela acciones habituales y utilitarias en el hombre, y la hilaridad nace de la rigidez mecánica que se presenta allí donde se esperaría encontrar cierta sutileza y flexibilidad (1958 p. 9). Define un 'tipo' como un personaje dramático inflexible, gobernado por una estructura mental rígida, condenado a la repetición tanto en su comportamiento como en sus procesos mentales. Desconoce sus limitaciones, y actúa y reacciona ciegamente, gobernado por su rigidez que le impide adaptarse de una manera apropiada a las circunstancias cambiantes que le rodean. La velocidad y el ímpetu de los eventos limitan el personaje a gesticulaciones inadecuadas, pero su estructura mental produce su propia lógica consistente en su mundo improbable. La risa surge como un efecto de la vida mecanizada que congela gestos espontáneos y vivos en movimientos rígidos y estilizados de payasos o títeres. La risa es una reacción contra todo lo que en la vida parece automático, y contra un exceso de automatismo en palabras y en gestos. La insensibilidad la acompaña de ordinario, y lo cómico apela al intelecto y no a los sentimientos. La risa no tiene mayor enemigo que la emoción: uno no se ríe de una persona que inspira lástima o cariño (1958 p. 3). La falta de urbanidad en el personaje, y la insensibilidad en el espectador, son dos condiciones necesarias para que se produzca la risa. Los espectadores se encuentran en una posición privilegiada y saben lo que el personaje desconoce. La distracción, para Bergson, quizá sea la fuente misma de la que emana lo cómico, y el personaje cómico es un ser inconsciente que se hace invisible para sí mismo siendo visible para todo el mundo (1958 p. 13). La risa tiene para Bergson una función social. Uno se ríe de los vicios y de las virtudes cuando aparecen en los personajes como mecanismos que les gobiernan. La risa llama al orden, llamando la atención a nosotros mismos y a la norma común que asegura nuestra función en la sociedad, refuerza las nociones de lo socialmente aceptable y normal.

Booth (1961) se concentra en la novela, en una 'distancia' entre el 'autor implícito' (*implied author*) y un narrador 'no fidedigno' (*unreliable narrator*), que se aparta de las 'normas' del autor implícito (p. 159). Este tipo de narrador, o variaciones de él, es el que encuentra Booth en autores como Montaigne, Sterne y Swift, precursores de una serie de narradores modernos en Joyce, Proust, Gide, Huxley, Mann, y Faulkner, entre otros. Booth localiza el efecto de comicidad en la 'novela cómica' en la distinción mencionada. El narrador en la novela cómica es, muchas veces, un narrador consciente de ser

autor ('selfconscious narrator') (p. 155), y es normal que el personaje-escritor se autorretrate. El autorretrato elaborado, sin embargo, parte payaso, parte oráculo, sólo de manera muy remota se relaciona con algún autor histórico inferible (p. 224). A veces la novela cómica ofrece un retrato completo, ridículo en su totalidad, de una mente inconsistente de un narrador caprichoso, y es normal que el narrador irrumpa con sus comentarios personales en la novela que está elaborando. Todos estos narradores se introducen en sus relatos ostentosos cuando quieren, para exponer sus opiniones y mostrar con orgullo ser sabios y excéntricos, y es la figura valiosa del narrador excéntrico la que caracteriza gran parte de la novela cómica (p. 235). A veces son los comentarios los que hacen la novela. El narrador ofrece a la vez un relato continuo del personaje como autor y un informe sobre el trabajo con el libro que está escribiendo. Pretende crear un tipo de relato, y en la realidad termina con otro, y su acción, como la de cualquier acción cómica, es observada por espectadores que saben más que el personaje, y esperan ver al narrador en dificultades crecientes con su proyecto literario, las que terminan en una catástrofe cómica (p. 230). Siempre es posible que el proyecto no se realice, porque las dificultades son numerosas, y en algunas novelas cómicas, el narrador alterna el diseño mismo de la narración. Booth subraya con insistencia que el narrador-autor, por ejemplo, el 'Montaigne del libro' no es el 'Montaigne real' derramándose sobre la página sin considerar la distancia estética (p. 228), y que el 'Montaigne' que emerge fascina tanto como cualquier héroe ficticio (p. 226).

Dejo de lado los problemas teóricos implícitos en las postulaciones de Booth. La 'retórica' en Booth se refiere a cómo se transmite la visión del autor en la novela, y ni las 'normas' del autor histórico, ni la 'distancia' establecida entre él y el 'narrador no fidedigno' son conceptos fáciles de determinar con certeza. Para el fin de este ensayo, sin embargo, Booth aporta unas observaciones de un crítico atento, minucioso en sus observaciones, flexible en sus evaluaciones y poco categórico en sus conclusiones. Con su lectura de Montaigne, Sterne, y Swift, abre una posibilidad en la crítica para estudiar el efecto de comicidad tal como se manifiesta en algunas novelas, y, también en *Historia de Mayta*. Bergson y Booth tienen en común el hecho de concentrarse en los personajes en su delimitación de lo cómico, y Booth se concentra sobre todo en el personaje-autor como fuente de lo cómico. La comicidad en *Historia de Mayta* no nace solamente a nivel de los personajes, o de las relaciones interpersonales, sino también de una serie de juegos intertextuales; de elementos teatrales, farsescos, cómicos y burlescos y de procedimientos grotescos y caricaturescos que distorsionan el 'mundo'. Son la fuente de la que emanan la risa y el entretenimiento, y al mismo tiempo caracterizan al agente que los

pone en función, al personaje-autor, quien sólo de una manera muy remota se parece al autor histórico.

III. HISTORIA DE MAYTA

Historia de Mayta es una novela compleja, compuesta de gran número de ingredientes: es la novela de un escritor (peruano) y de su trabajo profesional como novelista; es la novela de su teoría del novelar y de su método para ponerla en práctica; es la visión de Lima y del Perú que él ofrece; es su visión de una guerra nacional que se está convirtiendo en una confrontación internacional; y es su fabular en torno a una serie de personajes, en Lima y en Jauja. Todos estos ingredientes los encontramos en un nivel de 'aquí y ahora', en el 'presente' de la novela. Este 'presente' está relacionado con una 'prehistoria' que la novela evoca en un 'pasado', que condiciona el presente: es la historia de la formación y educación social y política de un joven peruano, 'Mayta'; es la historia de un contacto personal en la adolescencia entre el escritor diegético y el personaje central en una autobiografía ficticia; es la historia de una fracción de la izquierda limeña y sus métodos de trabajo; es la historia de cierto sectarismo político en la izquierda; es la historia de la preparación y el intento de una revolución en Jauja; es la historia del fracaso del intento y el proceso posterior de deterioro del personaje central quien, al final, se encuentra a sí mismo como personaje de novela. Esta prehistoria es la que desencadena, tal como la crítica ha observado, las consecuencias sociales y políticas catastróficas noveladas en el 'presente' de la novela y que apuntan a un 'futuro' utópico de apocalipsis en el Perú.

Con *Historia de Mayta*, todos los críticos, y Vargas Llosa mismo, se han referido a la introducción de un 'yo-narrador' en el texto de la novela, el escritor que trabaja con los materiales e intenta escribir la novela. La mayoría de los críticos tienden a presentar a este 'yo' como un 'yo-autor' y lo identifica con el propio Vargas Llosa. En un comentario muy lindo a la poesía de Eguren y de Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen observa que: 'se sabe que el "yo" del poema es, en muchos poetas, un personaje inventado para la ocasión, para cada poema, para cada colección de poemas' (1986 p. 50). Es posible que nos enfrentemos con un 'yo' de este tipo, literario, inventado para la ocasión, para esta novela. Es necesario entonces 'distinguir al autor interno de la obra, sólo actuante en ella [...]' (el 'Vargas Llosa' de *Historia de Mayta*, por ejemplo), 'de la persona histórica total que es el autor [...]' (el Vargas Llosa nacido en 1936). (Las citas son de Paredes, 1987, p. 30); y es necesario distinguir entre el 'autor implícito' y el 'yo-narrador' del texto de ficción. No es necesario,

según Booth (1961), que este 'yo' sea un 'narrador fidedigno', y es posible incluso que el propio autor histórico se 'distancie', de alguna manera, de esta figura que se disemina en la novela, haciendo de él un narrador 'no fidedigno', presencia constante, según Booth, en la 'novela cómica'. Las calidades morales y la estatura intelectual del narrador hacen que no represente la norma y los valores del 'autor implícito' (Booth p. 159), y estos rasgos se hacen más importantes para el lector que cualquier posible fidelidad para con un referente extratextual. Cuando se descubre que el narrador no es digno de confianza, esto transforma el efecto de todo lo que el lector percibe a través de sus narraciones, y ganan en calidad de caracterización subjetiva lo que pierden en calidad representativa, en información verídica, sumario o descripción 'objetiva'. Es posible que en *Historia de Mayta* estemos frente a un caso solitario de este tipo de narrador en la narrativa peruana.

Se puede observar y verificar que Vargas Llosa sorprende a muchos críticos siendo un autor, y un hombre público, dinámico, contradictorio, complejo, en proceso continuo de cambios políticos, éticos y literarios, con muchos momentos felices de toma de posición opositora y otros más problemáticos. *Historia de Mayta* instala al narrador diegético en la paradoja de Vargas Llosa entre 'verdad y mentira' en el 'arte de mentir', que es su versión del 'realismo'. La paradoja no es analizada ni resuelta por el 'yo-autor' de la novela, y tanto el pasado como el presente y el futuro de la novela se presentan al lector con tan grandes dosis de 'invenciones, tergiversaciones y exageraciones' que la 'verdad' de algún posible 'hecho real' histórico y extratextual queda irreconocible, tal como documentan los críticos, y la 'mentira' ya no refleja y/o trastorna ni a Lima, ni al Perú, ni necesariamente a Vargas Llosa, sino que se vuelve como un boomerang sobre el propio escritor diegético al que caracteriza y descalifica quitándole cualquier posibilidad de poder representar con fidelidad el mundo exterior, y restándole al lector cualquier posibilidad de identificación o confianza en él. Si este 'yo' es un espejo reflector, es un espejo cóncavo que refleja de manera distorsionada todo lo que se le presente delante.

El 'yo-escritor' de la novela, al contrario de lo que ocurre con Vargas Llosa, parece más bien ser un personaje estático, estancado, maniático, fanático y dogmático, que clasifica casi todas las expresiones socio-culturales del Perú y de Lima con negaciones exageradas, en listas muy largas, y cuya única preocupación, en un momento de supuesta crisis, es que no le dejen la novela 'coja' (p. 322). Esta posición fanática se nota, por ejemplo, en la presentación de Lima como un gran basural, en sus aspectos físicos, urbanísticos, sociales

y culturales (pp. 7-8; pp. 345-346), y es probable que pudiera leerse como una parodia hiperbólica de muchas representaciones literarias de la capital, desde el siglo pasado hasta incluso *Lima la horrible* (1964). En muchas narraciones, 'a Ribeyro le fascinan los basurales de los acantilados limeños en donde ha situado más de una de sus tramas' (Sara Castro-Klaren 1981 p. 101). Hacer de Lima un gran basural, y del Museo de la Inquisición un símbolo totalizador de la historia peruana (pp. 123-124), sin embargo, son hipérbolos reduccionistas y satíricas de las que no son víctimas ni Lima, ni los limeños, ni el Perú, sino que caracterizan a este 'yo' como personaje literario quien se vuelve víctima principal de sus propias ironías. Cuando este 'yo' ofrece a los limeños dos alternativas posibles, o 'habituarse o suicidarse' (p. 8), mientras que él se encierra en su obsesión maniática de poder terminar su novela antes de que estalle el apocalipsis (p. 167; p. 239), llega a un absurdo que hace que la carcajada del lector se dirija no a Lima ni a los limeños, sino hacia el mismo escritor diegético, como si fuera un payaso.

El escritor diegético, rígido e insensible donde hace falta una buena dosis de flexibilidad y comprensión, frente al mundo que describe y califica en gestos casi mecánicos, ha producido en ciertos críticos identificados con los sufrimientos del pueblo peruano reacciones de irritación y de enfado, y la afección parece bloquear una lectura cómica, tal como indica Bergson (1900). Pero enfrentado con este ser ficticio quien trabaja con su automatismo fácil de hábitos rígidos, es posible que el lector se insensibilice y tome cierta distancia para reírse de él. Cuando este escritor 'en no menos de treinta ocasiones fatiga al lector explicándole que lo que está leyendo es una novela' (Cornejo Polar 1985 p. 77), la fatiga puede muy bien convertirse en risa. Estas repeticiones son una especie de gestos o movimientos mecánicos incontenibles e incontrolables que en este caso son sintomáticas de cierta distracción en el escritor. Las repeticiones hacen que el escritor y su distracción sean visibles para los demás siendo invisibles para él, y la distracción es, quizás, la fuente misma de la comicidad (Bergson). Además, según Booth, los comentarios e intromisiones en la novela por parte del narrador-autor son requisitos genéricos para la novela cómica. La redundancia de tales repeticiones, y la posible subestimación del lector, caen con todo su peso sobre el yo-escritor mismo, quien pierde control de la economía verbal en su novela 'realista' y revela su arrogancia excéntrica en relación con el lector.

El 'yo-autor' fundamenta su teoría de la novela en la distinción paradójica entre 'verdad' y 'mentira', en una relación entre novela y realidad o entre novela e historia: 'Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de

mentir con conocimiento de causa. Es mi método de trabajo. Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas' (p. 77). 'Mi obligación es escuchar, observar, cotejar las versiones, amasarlo todo y fantasear' (p. 140). 'Por supuesto que he cambiado fechas, lugares, personajes, que he enredado, añadido y quitado mil cosas.' 'Por supuesto que nadie reconocerá nada y que todos creerán que es pura fantasía' (p. 231). La paradoja es repetida sin resolverse en las insistencias distraídas diseminadas en la novela. Muchos críticos en Lima se concentran en esta relación entre la novela y la 'realidad' (Cornejo Polar 1985; González Vigil 1984; Creidor 1984; Chirinos Rivera 1985), y encuentran en ésta la razón de su fracaso.

Existe la posibilidad de que la 'verdad' de la novela no resida en lo referencial sino en lo textual o, para decirlo con César Vallejo: 'la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera como en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra' (Citado por Westphalen 1986 p. 48). Se refiere a cierto empleo 'artístico' del lenguaje y de los recursos literarios depositados en el texto, y el enfoque se parece al 'formalismo ruso' en el que la 'literariedad' del lenguaje es lo que distingue la literatura del 'lenguaje normal'. La 'veracidad' de la obra se propondría como textual y no como referencial, fundada en la lógica de la novela y no en su poder alusivo a un referente extratextual. Algunos críticos en Lima (Ghibellini Harten 1984; Losilla 1984) se concentran en este aspecto, y Reisz de Rivarola (1986) desarrolla una lectura textual detallada y estimulante de la teoría 'realista' del narrador, que, según ella, se realiza en la práctica de la construcción de la novela. Pero el carácter del 'yo-autor' hace que el lector se dé cuenta de una incapacidad en él para organizar sus materiales: 'Creo que he leído todo lo que apareció en los diarios y revistas sobre esta historia y hablado con sinnúmero de participantes y testigos. Pero mientras más averiguo tengo la impresión de saber menos lo que de veras sucedió. Porque, con cada nuevo dato, surgen más contradicciones, conjeturas, misterios, incompatibilidades' (pp. 157-158). Esta incapacidad intelectual y profesional, revelada casi involuntaria y mecánicamente por el 'yo' preocupado, hace del lector un espectador que sabe más que el propio personaje, y que teme que nunca se realice el proyecto explicitado, una posición normal, según Booth, en una novela cómica.

Existe la posibilidad de que parte de la 'verdad' de la novela resida en su relación con otros textos, en su 'intertextualidad' (Kristeva), y que la novela sea un mosaico compuesto de otros textos que se aluden, citan, reelaboran o contradicen. Esta posibilidad no ha sido desarrollada del todo por la crítica

autor', en las que queda degradado un género narrativo cultivado en la literatura hispanoamericana: la novela testimonial. En *Historia de Mayta*, pretendida novela-encuesta, ninguno de los informantes entrevistados merece ningún tipo de confianza en opinión del entrevistador. Todos mienten o se contradicen. Ningún testimonio tiene valor de información verídica, ni siquiera verosímil: ' "Informar" es ahora, entre nosotros, interpretar la realidad de acuerdo a los deseos, temores o conveniencias, algo que aspira a sustituir un desconocimiento sobre lo que pasa, que, en nuestro fuero íntimo, aceptamos como irremediable y definitivo. Puesto que es imposible saber lo que de veras sucede, los peruanos mienten, inventan, sueñan, se refugian en la ilusión' (p. 274). 'Mienten igual que una ficción' (p. 307). El 'yo-autor' llega a la conclusión de que todos los peruanos son mentirosos, y, en este momento de arrogancia egocéntrica, el texto pone en tela de juicio el valor informativo de su propio proyecto como 'novela testimonial', ya que el 'yo' parece ser peruano, y, por lo tanto, corre el riesgo de incluirse a sí mismo en su propia categorización reduccionista. El 'yo' pretende escribir una 'novela testimonial' de la 'verdad', mientras que al mismo tiempo subvierte, con sus comentarios y con sus actitudes excéntricas de la 'mentira', el proyecto mismo. La novela asume, al parecer, las normas y propuestas del género de la novela antropológica y testimonial hispanoamericana, las devalora y las ridiculiza, las desmiente, y socava la base de cualquier implicación de veracidad en un género narrativo cultivado por escritores y defendido por la crítica como expresión 'auténtica' de minorías o de grupos excluidos normalmente de la institución literaria, género que aquí termina siendo pura ficción.

Historia de Mayta parodia también la novela comprometida en su variante de 'novela del guerrillero'. La narración de iniciación y de aprendizaje se concentra en un personaje, 'Mayta', en su formación y educación personal en la niñez, juventud y adolescencia, y sus estudios que apuntan hacia la aventura del 'héroe' guerrillero. Desde un principio, sin embargo, el 'yo' de la novela llega a acumular tantos defectos físicos, psíquicos y sexuales, sobre la figura de Mayta que llega a anticipar, desde las primeras páginas, ya no el éxito o la victoria del héroe guerrillero, sino el fracaso del conato de revolución de este antihéroe, una especie de catástrofe cómica anunciada en una serie de descalificaciones del 'héroe'. Y el juego paródico no termina aquí. 'Mayta' se manifiesta como un personaje que se dedica, desde muy temprano, a ciertos quehaceres femeninos y a inclinaciones intelectuales. Se dedica, sobre todo, a la lectura de cierto tipo de literatura de teoría revolucionaria. 'Mayta' llega a identificarse con la teoría revolucionaria, con manía y con dogmatismo, y se 'ciega' con estas lecturas y 'enloquece' un poco, y decide poner la teoría

en práctica. En estos momentos de la lectura de la novela, el texto alude a otros personajes literarios como Don Quijote y Emma Bovary. El momento en que 'Mayta' se reconoce como personaje de la novela, en el último capítulo, la alusión a lo que ocurre en la segunda parte del *Quijote* se hace explícita, y así también una formulación como 'este pueblo joven cuyo nombre ignoro' (p. 345). 'Mayta' sale al mundo porque hay 'tuertos que enderezar, sinrazones que emendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer', preparado con una teoría política y económica y ayudado por su 'escudero', Vallejos. En su 'segunda salida' a Jauja (p. ej. p. 281) se da cuenta de su preparación deficiente, tanto en lo físico como en lo intelectual, en una situación en la que el mapa teórico no corresponde con la geografía real.

En la narración de algunos sucesos del pasado, el 'yo-escritor' cambia de procedimientos, y en la exposición de los grupos de izquierda y sus métodos de trabajo, representados en la escena de sus reuniones políticas, recurre a los procedimientos dramáticos de la farsa. El texto ridiculiza de una manera burlesca las reuniones del comité central de la fracción política del POR(T), y en un gesto degradante las tife de comicidad, presentándolas como una gran mascarada con los personajes 'vestidos' de retórica revolucionaria. El 'yo-autor' contrasta este 'pasado' con los mismos personajes en el 'presente', entrevistados por él, donde se revelan tal y como son para el escritor: egoístas, oportunistas, desilusionados, mentirosos, y, a lo mejor, criminales. Para sellar su impresión subjetiva de los personajes, la novela recurre a procedimientos caricaturescos que a veces rayan en lo grotesco: 'Parece un personaje del Arcimboldo: su nariz es una sarmentosa zanahoria, sus cachetes dos membrillos, su mentón una protuberante patata llena de ojos y su cuello un racimo de uvas a medio despellejar' (p. 231). Entre la caricatura y lo grotesco se sitúan casi todos los retratos presentados, inclusive el autorretrato del 'autor', la diferencia es de grado, y estos procedimientos se incorporan a los anteriormente mencionados en su comicidad. El distanciamiento resultante invita a una lectura cómica de la novela, y parece imposible que el lector llegue nunca a un punto de identificación ni con el 'yo-escritor', ni con los planteamientos políticos esbozados, ni con los personajes ridiculizados, ni con el mundo 'reflejado' por un 'yo' rígido, dogmático y fanático, quien para su novela 'realista' elige todos los recursos literarios posibles para producir una novela que no lo es.

En su interesante comentario a *Historia de Mayta*, Reisz de Rivarola (1986) intenta aclarar y justificar al 'yo-escritor' como el '*alter ego*' de Mario Vargas Llosa, depositado de manera distinta en los dos niveles de la novela,

en el 'presente' y en el 'pasado'. Reisz de Rivarola parte de una discusión de la noción de 'narrador' en la teoría literaria de Vargas Llosa, y establece una unidad entre ésta y la teoría del 'yo-escriptor' de la novela. Parte de su conclusión es la siguiente: 'Los críticos a quienes les desagradan las "intrusiones" del narrador de *Historia de Mayta*, su verbosidad y su peso yoico, parecen olvidar o desconocer que el mismo narrador que frustra sus expectativas estéticas en el primer nivel, las cumple cabalmente en el segundo' (p. 130). La 'intencionalidad autoral' la transfiere al 'yo-autor' de la novela y la ve reflejada y cumplida en una parte de la novela, y la 'objetividad' violada en el primer nivel la ve recuperada en el segundo.

El término de '*alter ego*' causa problemas y evoca una polémica aquí. Booth (1961 p. 73) discute el tema del '*second self*', 'persona', o 'máscara' creado en la novela, y, más que en algún personaje individual' en muchas novelas modernas, lo encuentra en lo que llama el 'autor implícito' de la novela. Esta presencia no se explicita textualmente, sino que se infiere, como entre líneas, del cuerpo material de la novela. Se extiende como una sombra casi invisible sobre el producto final, y se distingue del autor real en desarrollo dinámico al ser depositado alrededor del texto en un momento histórico específico de su evolución. Es la suma de todas las selecciones hechas en la novela (pp. 74-75). El 'yo-escriptor' es un ser ficticio 'inventado para la ocasión', y se mantiene a través de la novela como un personaje que se distingue marcadamente de cualquier Mario Vargas Llosa imaginable, quien se distancia de él con grandes ironías. En vez de ser un '*alter ego*', parece como si se constituyera en 'otro', no en el sentido de alguien con quien se podría identificar uno, sino en el sentido de un personaje que encarna algo de lo que uno no puede ser, que hace lo que uno no se admite hacer, que se rebela inconscientemente contra normas y reglas tradicionales de comportamiento, en nuestro caso literario, y en estas distracciones nace el humor y la risa.

Y este 'yo-escriptor' insiste, en una serie aburrida de repeticiones, hasta el cansancio, en la génesis y la estructuración de su novela como un proyecto 'realista'. Estas repeticiones es posible que 'fatiguen' a algunos críticos, pero caracterizan a un personaje de la novela, no al autor histórico, ni, directamente, al autor implícito. El 'yo-escriptor' insiste en su 'teoría' del 'realismo' de una manera maniática, fanática, y repite, en esto, el fanatismo revolucionario de Mayta, teórico también. Al mismo tiempo, cuando intenta poner la teoría en práctica, el texto mismo que elabora contradice y subvierte cualquier proyecto 'realista' en el sentido normal del término, tanto en lo que se refiere al pasado como en lo que se refiere al presente. El 'yo-escriptor' pierde o 'malogra' su

proyecto en el proceso práctico de la actualización, en el que la comedia, la parodia, la caricatura, la farsa, lo burlesco, lo grotesco, y lo absurdo hacen de su proyecto realizado un producto diferente del intencionado. La falacia del 'intencionalismo autoral' queda expuesta y ridiculizada. En esto reside parte de la gracia de la novela, y a partir de esta contradicción se autoparodia, y esto se debe más a la organización y disposición de los materiales de la novela y del mosaico de la intertextualidad que a alguna 'verdad' o algo 'verosímil' intencional o referencial.

La unidad en la novela, y aquí discrepo con Reisz de Rivarola, se establece en las semejanzas entre 'Mayta' y el 'yo-escritor'. Mientras que Mayta es un revolucionario 'ciego' en su idealismo teórico que no corresponde con la realidad real, el 'yo-escritor' es, en el campo de la literatura, otro idealista teórico que se equivoca en la práctica de la escritura. Mayta y el 'yo-escritor' son, por lo tanto, dos personajes de proyectos fracasados, uno en lo político, otro en lo literario, y lo que une a los dos en la novela es que son víctimas de la parodia y de la ironía. El 'yo-escritor' viene a ocupar la posición de la figura del escritor parodiado en *La tía Julia y el escribidor*, y en *La guerra del fin del mundo*, y este 'yo' llega a parodiar ciertas posiciones teóricas mantenidas anteriormente por Vargas Llosa, relacionadas con el novelista, su 'oficio', sus 'obsesiones', y su 'dedicación total' a una presencia que le exige todo: la 'literatura'. En una entrevista, Vargas Llosa aclara que: 'A partir de todas esas experiencias, entremezcladas, entreveradas, de múltiples etapas de mi propia formación política y literaria, está compuesta *Historia de Mayta*' (1987, p. 2).

No son los temas políticos intencionados por el autor histórico los que más atención atraen en parte de la crítica que comenta la novela. Parece ser que el narrador diegético y su enunciación cobran más interés y atraen más atención que el referente extratextual o el significado intencional y autoral. El significante literario cobra más interés que un posible significado extraliterario y trascendental. La novela contradice y subvierte inconscientemente parte del proyecto consciente expuesto por Vargas Llosa, porque la alternativa literaria escogida posee su propia dinámica que pone a la deriva parte del proyecto. Y tal como la metaforería de las 'grandes palabras', 'violencia', 'humanidad', 'civilización', atraen la atención en los discursos políticos de Vargas Llosa, las metáforas de los proyectos literarios, de la 'verdad' y de la 'mentira', también despiertan mucho interés y se abren a oposiciones y contradicciones entre varias actualizaciones posibles.

El narrador diegético en *Historia de Mayta* dramatiza este problema lingüístico y literario. Su empleo del lenguaje literario y político atrae mucha atención, y también lo hace su preocupación literaria constante, su proyecto explícito, y el camino que recorre en el proceso de realización de sus intenciones. Pero el 'yo-escritor' no posee la capacidad intelectual necesaria para analizar y resolver las paradojas, y se pierde, a la vez que Vargas Llosa calla una serie de supuestos y se salva: 'Para mí, dejar de escribir y perder la independencia, esa independencia que es fundamental en un escritor, sería un sacrificio, sin comillas' (1984 b, p. 33). Vargas Llosa conserva su independencia en relación con *Historia de Mayta* instalando un narrador diegético egocéntrico que se responsabilice de la enunciación del discurso novelesco; pero éste repite en su discurso en un gesto lúdico el conflicto entre el proyecto intencional explícito en la teoría, y la realización de él en el proceso práctico de construcción de la novela.

En un gesto irónico, el narrador diegético, el personaje de Mayta, y Vargas Llosa ilustran un conflicto que se produce entre la riqueza de innumerables posibilidades teóricas y de acción con las que se enfrenta el ser humano en una situación de libertad e independencia, y la pobreza resultante una vez hecha la selección y escogido el camino de la práctica. En este caso la novela ilustraría otra hipótesis, también repetida por Vargas Llosa, según la cual las novelas '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 hay una inconformidad y un deseo' (1984 b, p. 9). Cada novela sería una especie de 'ejemplo' que le facilitaría al autor y al lector una posibilidad de volver sobre el camino y reconsiderar imaginariamente las decisiones tomadas. Cada novela de Vargas Llosa se justificaría de esta manera en su función terapéutica para el autor, didáctica y terapéutica para el lector, y se prestaría tanto a proyectos parciales como a proyectos 'totales', con tal que transmitiera la intención didáctica a un receptor pasivo en la realidad real.

El autor y su universo narrativo

¿Y dónde está el autor histórico, Vargas Llosa? Booth anota que 'el problema de determinar la 'distancia' del autor histórico en una obra cómica es similar al que tenemos con la narrativa 'seria', y en este ensayo he subrayado, más que otros críticos, los modos y los efectos de esta distancia. Reisz de Rivarola indica que es 'perfectamente lógico-verosímil que el narrador de una historia que se exhibe ostentosamente como ficcional sea un novelista y que el novelista dé la sensación de ser el propio Vargas Llosa' (1986, pp. 122-

123). 'La invención de Vargas Llosa no cumple tan sólo la función de narrar lo que él quería narrar —los sucesos de Jauja— sino, a la vez, la de contar el proceso de elaboración de lo narrado y, en general, las de presentar de un modo directo y vívido los principales problemas que él debe enfrentar al construir sus novelas' (p. 122). Con la implantación del 'yo-escritor', 'elude la dificultad que le habría planteado un narrador a la vez demasiado perceptible y ajeno a la historia, que en virtud de estos rasgos diera la sensación de manipular su material desde afuera y desde arriba, como un arrogante títerero' (1986, p. 123). Esta lectura respeta las premisas del 'realismo expresivo' que busca y encuentra las intenciones del autor realizadas en y transmitidas por la novela al lector. Implícita está la noción de la 'seriedad' en el quehacer literario, y no hay espacio para la comedia, la ironía, el humor y la risa.

Desde una perspectiva diferente, el autor histórico le ha dejado la tarea de narrar y novelar al 'yo-autor', que es un personaje de la novela y que tiene todos los derechos del mundo a revelarse como un personaje antipático y rígido, un payaso poco dado a reflexiones equilibradas, fanático en sus valoraciones tanto de otros personajes, como de otros autores hispanoamericanos, como de sí mismo. Este personaje 'roba' el proyecto de Vargas Llosa del 'arte de mentir', y lo convierte en algo muy suyo, aunque relacionado con el original. La objetividad anhelada para el autor histórico en la teoría de Vargas Llosa, sobre todo en su concepto de la 'novela autónoma', se manifiesta aquí como pura subjetividad en el 'yo-autor' diegético. Es como si la concepción de Vargas Llosa todavía estuviera en concordancia con la noción sartreana del '*réalisme brut de la subjectivité*' (citado por Booth 1961 pp. 50-51), que deje completamente libre e independiente al personaje literario en relación con el autor histórico. Y si *Historia de Mayta* puede clasificarse de 'realista', lo es en este sentido. Si debemos tomar en serio la paradoja introducida por Vargas Llosa, la 'mentira' cobra sentido y la paradoja se resuelve, no en las intenciones explicitadas en el artículo escrito y publicado en 1984, ni en las cavilaciones del 'yo-autor', sino en la novela en la que Vargas Llosa se entrega a la tarea de 'mentir' lavándose las manos en relación con el 'yo-autor' estúpido, cómico y fanático.

El autor implícito es el principio estructurante que inventa al narrador junto con todos los demás elementos de la narración, baraja los naipes de una manera particular. Al contrario del 'yo-autor', el autor implícito no narra. Su presencia se infiere de la totalidad de los elementos organizados en la novela. El narrador no fidedigno representa valores que divergen de los del autor implícito, la narración entra en conflicto con las visiones del narrador, y los

lectores toman conciencia de ello, y dudan de la sinceridad y de la capacidad del narrador para ofrecer una versión verdadera. El narrador no fidedigno hace que los lectores lean entre líneas, se den cuenta de que los sucesos y los personajes no hubieran podido ser tal como los narra, y dudan del narrador. Esta duda nace de una forma irónica en la que hay dos mensajes, uno creíble y el otro no, y la novela se produce y se subvierte en un movimiento de vaivén entre dos versiones, una explícita y otra implícita. El 'yo-escritor' es un 'autor' poco analítico que sin reflexionar comete todos los errores que Vargas Llosa no se ha permitido hacer, y se confunde en el acto de escribir su novela. Vargas Llosa se libera, a través de su 'mentira', como en un proceso terapéutico, de agresiones y frustraciones relegadas al subconsciente por el censor 'realista' que le ha dominado durante mucho tiempo. *Historia de Mayta* da rienda suelta, a través de 'otro', a parte del material reprimido y controlado por formas literarias anteriormente cultivadas por Vargas Llosa, en la 'mentira' de la novela que viene a ser el motivo de la 'verdad' de la risa. Con este procedimiento la novela se integra en un realismo puro de la subjetividad.

Los comentarios del narrador consciente de ser escritor hacen gala, de manera sistemática, de la condición de artificio que posee la novela, y los comentarios indagan ostentosamente en la relación problemática entre el artificio, que parece ser real, y la realidad. El mundo fictivo se presenta como una construcción armada contra un trasfondo de tradiciones y convenciones literarias, y la novela pone al descubierto los recursos técnicos y teóricos empleados para producirla. Polemiza contra las concepciones tradicionales de lo que es la realidad y la literatura, y en vez de ofrecer una visión de la superioridad de la literatura y del arte sobre la realidad, hace dudar de muchos géneros literarios parodiados y de su capacidad de ser testimonio neutral o imparcial sobre la realidad. Entre la concepción esencialista de la novela, como la del 'yo-escritor', que implica un realismo expresivo, y una concepción constructivista, que revela el proceso de producción de la novela como artificio, se establece un conflicto que hace que el 'yo-escritor' pierda su proyecto, y la novela revela al lector dos mensajes metaliterarios, uno explícito y otro implícito, que llenan la novela de significaciones irónicas y cómicas que producen risa.

Y Vargas Llosa se estará riendo, 'marginado totalmente de la realidad representada en la novela cuya grotesca insensatez es observada desde arriba y desde afuera' (Cornejo Polar en su comentario a *Pantaleón y las visitadoras*, 1979, p. 62). Esta visión externa, 'desde arriba y desde afuera' abarca tanto al 'yo-escritor' como a su trabajo y el resultado de este trabajo, la novela, y

Vargas Llosa es, en realidad, 'un arrogante titiritero' que desaparece completamente entre bambalinas, y parte de la crítica, que no funciona sin su presencia, le tiene que identificar con el otro. 'Desde arriba y desde fuera' Vargas Llosa realiza un proyecto 'mentiroso', del que no excluye a su propia persona; bajo el signo de la hilaridad, la novela realiza una visión alternativa y no sublimada o 'seria' de la literatura y del mundo. Las formas rituales y ritualizadas en la sociedad y en la literatura han perdido su función, y la novela cobra su significación en el contraste entre una 'poética' clásica y 'seria' de la acción revolucionaria y de la acción literaria de la novela 'realista', y otra poética cómica, de la comedia como forma literaria, desmitificadora frente a la literatura y a la sociedad. Vista así, *Historia de Mayta* representa otro éxito técnico en una lista ya larga de éxitos en la producción novelesca de Vargas Llosa. Con la ridiculización del 'yo-autor', quien ridiculiza a su vez a toda la izquierda política en el Perú y en Latinoamérica y sus gustos estéticos y literarios, la novela representa un nuevo tipo de 'novela comprometida' en la literatura peruana, y por lo tanto una innovación, en la que la 'farsa de la literatura' que intenta representar la 'gran farsa del mundo' pide, en su revelación y crítica, una intervención que 'recobre el camino de la sensatez y la cordura' (*Oiga*, 28 de diciembre de 1987, p. 20).

Freud (1905) estudia el chiste (posiblemente lo cómico, el humor y la agudeza) y sus relaciones con el inconsciente, y declara que las fantasías del humor, como las de los sueños, burlan los tabúes establecidos por el censor cultural implantado en la formación del ser humano. El proceso primario es el trabajo de transformación inconsciente realizado en desplazamiento, condensación, reversión y simbolización, mientras que el trabajo de transformación consciente del proceso secundario se subordina a las reglas del lenguaje, de la lógica, y de la estética y une la masa fantasmática y amorfa con una forma aceptable y bella. Los deseos latentes, los fantasmas, se transforman por un trabajo mental complejo en fantasías manifiestas y se organizan en formas estéticas que a su vez despiertan placer y legitiman el placer latente e inconsciente despertado en el encuentro con los fantasmas reprimidos. Las fantasías permiten que impulsos primitivos prohibidos por la conciencia y el inconsciente, se expresen de manera disfrazada, en doble significado, juego de palabras, condensación, metonimias y metáforas, etc. El significado latente se transmuta en los mecanismos o en las técnicas del chiste en el significado manifiesto que esquiva la censura. Para Freud, el chiste es fundamentalmente catártico, alivio y no estímulo, y las fantasías son un regreso hacia formas de placer inhibidas, caracterizadas como infantiles, no civilizadas o pecaminosas, nacen involuntariamente y provienen de la subconsciencia.

El humor es contenedor civilizado de impulsos primitivos o no civilizados. Son intentos de recuperar la euforia de la niñez, perdida para siempre en el desarrollo de la actividad mental. Dos elementos complementarios están en juego en las fantasías: el impulso al placer y a la intemperancia, en chistes inocentes y triviales que no tienen otro objetivo que el de hacer reír; y el impulso a la agresividad y la hostilidad, en el chiste tendencioso. El chiste tendencioso posee dos bases para generar el humor: el propósito hostil y la técnica, y algún factor estético desvía la atención del mensaje, del significado, a la técnica. El chiste, como el sueño, posibilita la satisfacción de un instinto, sexual o de autoconfirmación, y la risa nace de un sentimiento de ahorro de energía psíquica al no gastarla en la represión de estos instintos. El inconsciente y la conciencia, el principio de placer y el principio de realidad, el proceso primario y el proceso secundario, el chiste es un juego dialéctico entre instancias o fuerzas contradictorias. La voz del proceso secundario es inteligible, pero expresa más de lo que parece decir. El sustrato fantasmático se vislumbra como una veta en la estructura lingüística del chiste, que es el resultado de un trabajo de organización y de interpretación condicionado por circunstancias históricas, sociales, lingüísticas y estéticas.

El trabajo de Freud sobre el chiste tiene relación con su trabajo de la interpretación de los sueños (1900), y viene a ser como una ilustración a su teoría psicoanalítica. La división entre el proceso primario y el secundario en la transformación de los fantasmas en una forma aceptable que la censura deja pasar, es una analogía con la teoría de los sueños y el método de interpretación de ellos. En la lectura de la novela de Vargas Llosa es el resultado del trabajo artístico, el proceso secundario con Freud, el que atrae la atención, sin necesidad de buscar o revelar el fantasma central e inconsciente de la experiencia creadora. Es posible que la novela sea una comunicación disfrazada de un núcleo fantasmático en el autor, pero con esta perspectiva se terminaría otra vez en una variante de la 'falacia intencionalista'. La novela de Vargas Llosa no se divide entre los procesos de transformación primario y secundario, sino que es un producto estético de la fantasía (inconsciente) controlada por la razón (consciente), y el fantasma y la temática se entremezclan y se refuerzan mutuamente en una experiencia estética que despierta el placer y la risa en algunos lectores y en otros no, y esta reacción contradictoria tiene que ser considerada.

En la teoría psicológica (Bergson), y psicoanalítica (Freud) de la risa, se concentran en las causas, los mecanismos, y en el sujeto que se ríe. En su *Poética*, Aristóteles define la comedia como un género que nos invita a reírnos

de personajes con defectos y vicios que se revelan como inferiores a nosotros. En Thomas Hobbes, el humor es expresión de superioridad y de triunfo personal en quien se da cuenta de algo deformado en otra persona. Baudelaire (1855), en *De l'essence du rire*, ve en la risa (posiblemente el humor) el espíritu satánico del hombre, y la propensión natural en el hombre para el mal. El papel de correctivo social desempeñado por la comedia tal como lo formula Ben Jonson (1599), reside en su capacidad para revelar las estupideces del hombre. La risa, en Bergson, y el chiste tendencioso, en Freud, desempeñan un papel social, y en esto la risa funciona en una relación entre la persona que se ríe y el blanco de la risa, el hazmerreír o el bufón. Bergson combina la idea de la incongruencia con la de la superioridad. Cuando alguien, accidentalmente (mecánica o automáticamente), da un paso en falso, no se conforma de manera congruente con las normas sociales, se hace el hazmerreír que genera risa en los demás, y éstos se sienten superiores. Existe una relación entre superior e inferior, y la risa, sus causas, mecanismos, y efectos, puede estudiarse por lo menos desde dos ángulos distintos: del 'verdugo' y de la 'víctima'. Lo que es catarsis, alivio y ahorro de energía psíquica y placer en uno, es castigo, vergüenza, sufrimiento y dolor en otro. El humor implica un iniciador (emisor), y un blanco (receptor), y ser humorístico implica de un poco o un mucho de agresión y hostilidad dirigidas hacia algo o alguien.

El efecto producido por los procedimientos del humor, de la comedia, y del entretenimiento depende de la situación circunstancial tanto del emisor como del receptor, y la risa causada puede desempeñar una función subversiva en relación con un orden establecido y aceptable. Su función social y política es de oposición y provocación más que de afirmación y o de confirmación de normas aceptadas y tradicionales. Bajtín ha mostrado que la seriedad y la cólera no son los únicas formas posibles para una actitud subversiva. El poder de la risa puede ser subversivo como cuando en el carnaval se subvierten las viejas jerarquías y se establecen jerarquías nuevas e inestables (Moi 1985 p. 40). Rabelais, para Bajtín, transpone y desarrolla las prácticas antiautoritarias del lenguaje del carnaval que juega libremente con el lenguaje para parodiar el lenguaje de la Iglesia y de los magistrados. Bajtín privilegia lo que llama la tradición 'menipea' de la literatura 'carnavalesca' en la que incluye la parodia y la sátira, discursos literarios en los que el personaje se independiza y juega con el autor, con un interlocutor, o con las reglas y convenciones sociales (Forgacs 1987, p. 196).

Conclusión

Historia de Mayta se instala en las corrientes de varias tendencias humorísticas, la freudiana, la bergsoniana y la bajtiniana, y juega con la liberación de cierto material reprimido, con cierta posición de superior a inferior, y con algunos recursos que pertenecen a la literatura 'carnavalesca'. La novela juega con las normas y las convenciones de la literatura misma, en el 'yo-escritor', y en la parodia, más que con un orden social establecido y tradicional, y con las teorías y prácticas de ciertas fracciones políticas minoritarias y marginadas, en Mayta, Vallejos, y todos los personajes que la novela arrastra consigo en el basurero de su metaforería central. La crítica en Lima indica que a muchos lectores la risa se les ha enfriado en la boca, porque se enfrentan con una novela de 'humor o de entretenimiento' que ofrece una farsa total en la que un 'yo-autor' se burla indiscriminadamente de toda la izquierda y de muchas de sus preferencias estético-literarias: el 'realismo', la 'novela testimonial', la 'novela comprometida', el 'héroe guerrillero', etc., toda una serie de temas sagrados para gran parte de la crítica literaria peruana.

En algún momento en la crítica de *Pantaleón y las visitadoras*, un crítico se refiere a la coincidencia curiosa de que Mario Vargas Llosa ridiculiza las fuerzas armadas en un momento, 1973, cuando ellas experimentan con cierta política reformista en el Perú. *Historia de Mayta* ridiculiza la izquierda política peruana en un momento histórico en el que ella, sobre todo con Izquierda Unida, desempeña un papel histórico importante en la historia del parlamentarismo en el Perú. La crítica, la sátira, la caricatura, la parodia, y el humor, no parecen limitarse al fenómeno de Sendero Luminoso, tal como quiere indicar el autor histórico, sino que arrastran consigo a sectores izquierdistas mucho más amplios. Pero la novela previene contra los métodos de trabajo del 'yo-autor' ridiculizándolo en las contradicciones entre lo que pretende ser y lo que es. En este momento histórico, Mario Vargas Llosa se dedica, más que antes, al trabajo político y partidario, y se dedica, al mismo tiempo, a parodiar ciertas posturas políticas y literarias anteriormente elaboradas y defendidas por él. Es como si la novela fuera un proceso catártico de preparación que echara las bases para nuevas declaraciones político-literarias y otros proyectos novelescos en el desarrollo dinámico y continuo de Vargas Llosa.

BIBLIOGRAFIA

Angvik, Birger

1987 'Mario Vargas Llosa's Theory of the Novel and its Application in Criticism.' *Ibero Americana, Nordic Journal of Latin American Studies*, vol. XVII, 1-2, pp. 3-26. NOSALF. Estocolmo.

1989 'La teoría de la novela de Mario Vargas Llosa y su aplicación en la crítica literaria: desde la indeterminación metafórica del lenguaje teórico a la sobredeterminación categórica del lenguaje crítico.' *Hueso húmero*, 25, pp. 26-53. Mosca Azul Editores. Lima.

Baudelaire, Charles

1855 *De l'essence du rire*. Edición en inglés (1956). *The Essence of Laughter*. Meridien Books. Nueva York.

Bergson, Henri

1900 *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Presses Universitaires de France. París 1958.

Booth, Wayne C.

1961 *The Rethoric of Fiction*. The University of Chicago Press. London y Chicago.

Bryce Echenique, Alfredo

1970 *Un mundo para Julius*. Seix Barral. Barcelona.

Cano Gaviria, Ricardo

1972 *El buitre y el ave fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Editorial Anagrama. Barcelona,

Castilla del Pino, Carlos

1985 'Paradojas en la novela'. *El País*, "Libros", 17 de octubre, pp. 3-5. Madrid.

Castro-Klaren, Sara

1981 'El dictador en el paraíso: Ribeyro, Thorndike, Adolph.' *Hueso húmero*, 10, pp. 94-115. Mosca Azul Editores. Lima.

- Cornejo Polar, Antonio
 1977 'La tía Julia y el escritor'. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 6, pp. 159-162. Lima.
- 1979 'Hipótesis sobre la narrativa peruana última', *Hueso Húmero*, 3, pp. 45-64. Mosca Azul Editores. Lima.
- 1985 'La historia como apocalipsis', *Quehacer*, 33, pp. 76-87. Lima.
- Cornejo Polar, Antonio; Delgado, Wáshington; Lauer, Mirko; Martos, Marco; Oquendo, Abelardo.
 1979 'Vargas Llosa, pre y post'. *Hueso húmero*, 1, pp. 36-51. Mosca Azul Editores. Lima.
- Creidor, Rosa
 1984 'Ficción y balance'. *Caretas*, 827. Lima.
- Chapman, Antony J. y Foot, Hugh C.
 1976 *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*. John Wiley & Sons. London.
- 1977 *It's a Funny Thing, Humour*. Pergamon Press. Oxford.
- Chirinos Rivera, Sonia
 1985 'En torno a *Historia de Mayta*'. *Oiga*, 14 de enero.
- Diez Canseco, José
 1934 *Duque*. Ediciones Peisa, Biblioteca Peruana 1973. Lima.
- Eagleton, Terry
 1988 *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, S.A. México.
- Falcón, David
 1977 'Discordia sobre *La tía Julia*'. *La Prensa*, 23 de noviembre. Lima.
- Forgacs, David
 1987 'Marxist Literary Theories'. Jefferson, Ann, y Robey, David (1987). *Modern Literary Theory*, pp. 166-203. B.T. Batsford Ltd. London.

- Freud, Sigmund
 1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Edición en inglés (1960). *Jokes and their Relation to the Unconscious*. Norton. New York.
- Ghibellini Harten, Mario
 1984 '*Historia de Mayta*'. *Debate*. 30, p. 85. Lima.
- González Vigil, Ricardo
 1984 'Vargas Llosa: el realismo en crisis'. *El Comercio*, "Suplemento Dominical", 25 de noviembre. Lima.
- Kittang, Atle
 1985 'Mellom psykoanalyse og dikting. Eit bidrag til formidling.' Kittang, A. (1988). *Møtestader*, pp. 127-146. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Moi, Toril
 1985 *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Edición española (1988). *Teoría literaria feminista*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid.
- O'Hara, Edgar
 1980 'Mario Vargas Llosa o el desarrollo de una involución.' *Marka*, 143, pp. 40-41. Lima.
- Oiga
 1987 'Mario, el símbolo de la libertad', 28 de diciembre, pp. 20-23. Lima.
- Paredes, Alberto
 1987 *Las voces del relato*. Universidad Veracruzana. Xalapa.
- 1988 *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.
- Pedersen, Bertel
 1976 *Parodiens teori*. Berlingske Forlag. Copenhagen.
- Picado Gómez, Manuel
 1983 *Literatura, ideología, crítica*. Editorial Costa Rica. San José.

Reisz de Rivarola, Susana

- 1986 'La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta', *Hueso húmero*, 21, pp. 112-134. Mosca Azul Editores. Lima.

Sánchez, Luis Alberto

- 1988 'Prólogo.' *Valdelomar: obras*, I, pp. VII-XIX. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura. Lima.

Vargas Llosa, Mario

- 1984 *Historia de Mayta*. Seix Barral. Barcelona.

- 1984a 'La nueva novela de Mario Vargas Llosa'. Entrevista y textos de Jorge Salazar. *Caretas*, 826, pp. 28-34. Lima.

- 1984b 'El arte de mentir'. *El País*, 25 de julio pp. 9-10. Madrid.

- 1987 'Un manifiesto por la reforma' (entrevista), *Posible*, 8, pp. 2-10. Lima.

Westphalen, E. A.

- 1986 'Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares', *Debate*, 37, pp. 47-52. Lima.