



VARGAS LLOSA SE HA DECLARADO EN *DEFAULT*

Roberto Ferro
Universidad de Buenos Aires

Pero Borges no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama Ficciones a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas.

Juan José Saer

El título de estas notas surgió mientras tomaba los primeros apuntes de lectura del libro de Mario Vargas Llosa *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*; en ese momento no lo vinculaba con la cruzada neo liberal que el escritor peruano ha estado llevando a cabo desde hace más de treinta años. Su tesón y la dedicación a esa causa lo han elevado con toda justicia al sitial de un adalid de la libertad de mercado y convertido en un pertinaz portavoz de todos aquellos que conciben la empresa capitalista como el modelo social más adecuado para salir del estancamiento y alcanzar el desarrollo que, imperiosamente, necesitan los países latinoamericanos; gesta que le ha permitido investirse como un intelectual faro para personalidades tan eminentes como el ecuánime benefactor reverendo Sun Myung Moon, el capo cómico Silvio Berlusconi, el filósofo autodidacta José María Aznar, o el cantante pop Mauricio Macri. Más bien la ocurrencia surgió por otras razones, aunque indudablemente produce una serie de reverberaciones, que más allá de mi confesión, son provocadas por las circunstancias que acabo de consignar.

El lanzamiento del libro de Vargas Llosa sobre Onetti bien se puede justificar por razones de mercado; en primer lugar, el centenario del nacimiento de Onetti auspiciaba un escenario que potenciaba la difusión y, correlativamente, el nombre de Vargas Llosa como un poderoso logo, con una fuerte penetración en una franja de lectores muy amplia, auguraba una vasta circulación; entonces, no es arriesgado inferir los motivos por los que la editorial *Alfaguara* decidió publicar un volumen de crítica literaria, género que no asegura ni buena repercusión ni buenas ventas.



A su vez, Vargas Llosa obtenía un beneficio secundario, pero no desdeñable: inscribía su nombre junto a uno de los escritores más valorados por la crítica. Esa operación ratificaba su gesto anterior con García Márquez, Flaubert y Arguedas. Un gran escritor leyendo a otros grandes escritores canónicos.

La idea del *default* de Vargas Llosa está centrada en esto último. De todos modos, la frustración intelectual que produce un libro como éste, no debe recaer sólo en su autor. Por eso me interesa señalar que *Alfaguara* no tomó los recaudos habituales para la edición de *El viaje a la ficción*. Veamos algunas muestras:

1.- Al parecer, para revisar los originales, no se recurrió a los servicios de un lector que conociera mínimamente la obra de Onetti; por lo tanto, *Alfaguara* ha expuesto a Vargas Llosa que aparece suscribiendo errores tan gruesos como los siguientes: “*Los adioses* no ocurre en Santa María sino en lo alto de la cordillera, donde hay un sanatorio para tuberculosos...” cuando, en la novela las acciones transcurren en la zona serrana de Córdoba, además de que el “hay” está por verse: en general no se aconseja a los tuberculosos instalarse a más de 2000 metros de altura; o en referencia al cuento “Jacob y el otro” se afirma: “A presentar un espectáculo en el que premiará con 500 pesos al voluntario que se atreva a boxear con el gigante...” cuando el enfrentamiento es un encuentro de lucha libre, a tal punto que Jacob lanza a su contrincante fuera del ring provocándole una caída que motiva la intervención del doctor Díaz Grey.

Ni siquiera hubo una atenta revisión de los datos biográficos de Onetti; en la página 104 dice: “...desarrollado de manera diversa en los extraordinarios cuentos que empezó a publicar en Buenos Aires en la década de los cuarenta, justamente en los años en que Onetti vivía en la capital argentina (residió allí de 1941 a 1959)”. Es verdad, Onetti publica sus primeros cuentos en Buenos Aires, pero no en la década de los cuarenta sino mucho antes: “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” de 1933, se publicó en *La Prensa*; mientras que “El obstáculo”, de 1935 y “El posible Baldi, de 1936, aparecieron en *La Nación*. También es cierto que residió nuevamente en Buenos Aires a partir de 1941, pero regresó a Montevideo en 1955 y no en 1959. En este punto, debo reconocer que *Alfaguara* no sólo no contrató un lector que conociera la obra de Onetti, ni siquiera, al parecer, hubo una lectura atenta del original de Vargas Llosa que en la página 131 dice correctamente “Al volverse a instalar en Montevideo, en 1955...”.



2.-Tampoco hubo una revisión de los datos bibliográficos que Vargas Llosa incluía en su relato; así en la página 104 dice, al referirse a la publicación de los cuentos de Jorge Luis Borges: “La primera recopilación en libro, *El jardín de senderos que se bifurcan*, es de 1942 y *Ficciones* de 1944 (ambos publicados por la editorial Sur); *El Aleph* aparecerá en la editorial Losada en 1952”.

La primera recopilación de relatos de Borges en libro es *Historia universal de la infamia* de 1935; *El jardín de senderos que se bifurcan* aparece en 1941; *El Aleph* de 1952 es la segunda edición en la que se agregan cuatro cuentos a la primera, que había aparecido en 1949. En tres líneas tantos errores exhiben un descuido muy llamativo.

3.-Los editores confiaron en que la prosa de Vargas Llosa no necesitaba corrector, de otra manera no se hubieran deslizado una frase tan desopilante como “Novela bastante caótica...” al comenzar el capítulo dedicado a *Dejemos hablar al viento*.

De todos modos, si bien *Alfaguara* hizo su contribución solidaria al *default* de Vargas Llosa, éste se produce por una serie de desatinos marcados, ante todo, por la idea de concebir la obra de Onetti como un ejemplo de sus tesis sobre la historia de Latinoamérica y, también, por el manejo desafortunado y hasta atrabiliario de algunos conceptos y categorías teóricas. Todo ello aderezado por la egolatría y la soberbia de alguien que elige un tono catequístico de verdad revelada para exponer sus argumentos; no exagero si digo que eso produce un efecto de autoparodia, exasperado por el gesto engoladamente magistral desde el que se profiere.

Detallaré, en una apretada síntesis algunos desatinos del escritor; mi pretensión no es de exhaustividad, no quiero excederme en la extensión que me propuse para estas notas.

1.-El ensayo comienza con un prefacio, “El viaje a la ficción”, que es una especie de rememoración personal con tintes hagiográficos, en la que Vargas Llosa introduce los protocolos de lectura: va a distribuir premios y castigos y no cederá ni por un momento el centro de la escena. Luego, afirma una concepción lineal y progresiva de la historia de la humanidad: “...en esas comunidades primitivas que evolucionarán luego en culturas y civilizaciones [...] iniciamos el zigzagueante camino que, al cabo de los milenios, nos llevaría a viajar a las estrellas, a dominar el átomo y a prodigiosas conquistas en el dominio del conocimiento y la brutalidad destructiva, a descubrir los



derechos humanos, la libertad, a crear al individuo soberano ...”. Estas frases, digo esto sin ironía, aparecen como introducción a una lectura crítica de la obra de Onetti.

En ese prólogo, Vargas Llosa insiste, acaso atravesado por una lectura desorbitada de Karl Popper, acaso por su insistencia en perseverar en una concepción teórica fallida que lo lleva a confundir la mentira con la ficción, puesta de manifiesto en afirmaciones de este calibre: “Esta vida de mentiras que es la ficción.” o “Por eso lo inventamos: para vivirlo de a mentiras, gracias a los espejismos seductores de quien nos cuenta ficciones”. Con un oscuro deseo de remate artístico se me ocurrió que el epígrafe de Saer a estas notas podría ser un marco adecuado para especular acerca de un concepto de ficción más sofisticado que el que se despliega en *El viaje a la ficción*. En relación con la teoría de la verdad de Karl Popper, que en términos amplios es una rehabilitación de la verdad como correspondencia, se articula funcionalmente con la idea de representación del mundo, que Vargas Llosa le atribuye a la ficción.

2:- Al referirse a Roberto Arlt, dice en la página 35: “Parece mentira que, en 1939, cuando en América Latina la literatura narrativa no acababa todavía de salir del regionalismo y el costumbrismo, con algunas contadas excepciones como las de Roberto Arlt y Jorge Luis Borges...”; en la página 47: “Aunque la supuesta genialidad de Arlt que le atribuyen algunos críticos me deja escéptico –era un pésimo prosista y desastroso constructor de historias-, lo cierto es que sus novelas de personajes desquiciados y argumentos truculentos y apocalípticos, y su prosa torrencial trufada de expresiones populacheras- el lunfardo-...”; en la página 49: “Es seguro, pues, que, pese a las diferencias, la lectura de Arlt ayudó a Onetti a descubrir su propia personalidad de creador...”; en la página 50: “La diferencia está, sin embargo, en que la realidad ficticia en el mundo de Onetti es menos sanguinaria, mística, homicida, sadomasoquista que en los febriles delirios de los personajes de Roberto Arlt.” Estas caracterizaciones no le impiden afirmar en la página 113: “En literatura, escribir “bien” o “mal” es una distinción algo confusa, que hay que tomar con pinzas. Escritores como Balzac y Céline escribían bastante mal desde el punto de vista de la gramática francesa, porque se tomaban audaces libertades con la sintaxis, violentándola, y prefiriendo a veces las expresiones y maneras del lenguaje popular y la jerga a la corrección y el buen decir. Y, entre los escritores de lengua española, éste también fue el caso de Pío Baroja. Eso no impidió, más bien contribuyó, a que los tres fueran escritores que ahora leemos con



admiración”. Esta serie de citas tienen como propósito alentar la posibilidad de incorporar el nombre Roberto Arlt a la lista de escritores que Vargas Llosa no puede leer.

3.-En el apartado “El Maestro William Faulkner”, Vargas Llosa afirma: “Sin la influencia de Faulkner no hubiera habido novela moderna en América Latina. Los mejores escritores lo leyeron y, como Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Cortázar y Carpentier, Sábato y Roa Bastos, García Márquez y Onetti, supieron sacar partido de sus enseñanzas”. Más allá de lo heteróclito de la lista que elabora para nombrar a los supuestos mejores escritores de América Latina y del modo en que los presenta por parejas, que acaso sólo se pueda justificar en el caso de Fuentes y Rulfo, el nombre de Cortázar está a contrapelo puesto que en los epistolarios del escritor argentino hay numerosas indicios de su desinterés por la obra de Faulkner, lo que se pone de manifiesto revisando la poética de la novela de Morelli en *Rayuela*. Asimismo, esa afirmación parece desconocer una rica tradición novelística que no puede exponerse en torno de una genealogía lineal; por ejemplo, la importancia de Macedonio Fernández y de José Lezama Lima, que desde perspectivas diversas han producido obras narrativas de una dimensión inigualable. Ni que decir de José María Arguedas que Vargas Llosa lee en *La utopía arcaica* operando una notable reducción de su obra narrativa con una evidente voluntad normalizadora del vasto mundo andino, que para Vargas Llosa es un ejemplo paradigmático del atraso, que debe ser conjurado con la aplicación de recetas propias del Consenso de Washington. En la reivindicación de Faulkner como origen de la novela latinoamericana resuena el eco de una idea que el joven Vargas Llosa expuso durante los fastos del *boom*: “Antes de nosotros sólo había un regionalismo primitivo”, lo que supone la ignorancia más que el olvido de los múltiples y variados movimientos vanguardistas de los años veinte y treinta en toda América Latina y, por supuesto, de la obra de otros grandes escritores, algunos de los cuales luego va a incorporar a una genealogía que lo tiene como culminación.

Esto no supone desconocer que la obra de Faulkner ha sido leída y reescrita en América Latina, y que su referencia es insoslayable al momento de reflexionar sobre la innovación de los procedimientos narrativos, pero es inaceptable pensarla como causa única. De todos modos, en el desarrollo del apartado, Vargas Llosa va a modular esa afirmación estableciendo distinguos entre la obra de Onetti y la de Faulkner, aunque en



ese intento también produce afirmaciones difícilmente aceptables como lo que anota en la página 91: “Este aspecto lúdico, de juego intelectual, que está en el corazón del mundo inventado por Onetti, no existe en Faulkner, que, en lo que concierne al pascaliano principio de realidad, pese a toda la revolucionaria forma que impera en sus novelas, es un escritor dentro de la tradición clásica, que finge la realidad. Onetti, para bien o para mal, está un poco más acá, es decir, sumido *–sin saberlo y sin quererlo– en plena posmodernidad.*” (El subrayado es mío)

4.-La articulación entre lectura crítica y perspectiva ideológica se pone de manifiesto en el abordaje de *Juntacadáveres*, en un apartado que titula “Mitología del burdel”. En la página 169 dice: “Ninguna historia de Onetti es más ilustrativa sobre el subdesarrollo social, económico y cultural de Santa María que *Juntacadáveres*... Se podría hacer un identikit del subdesarrollo en todas esas facetas sin salir de esos lugares marcados por una inquina moral y religiosa, asociados a la vida hamponesca, gansteril y lujuriosa de lo prohibido y peligroso, y, por eso mismo, rodeados de un halo mítico, poético, legendario, que ha servido infinitamente como escenario o tema de cuentos, dramas y novelas en toda literatura proveniente del mundo subdesarrollado. Y la literatura latinoamericana es una prueba de ello, ya que si se extirpara de ella la fauna del burdel y a la fauna asociada a él quedaría desnaturalizada y raquítica.” Prefiero no hacer comentarios ya que la literalidad de las afirmaciones de Vargas Llosa son de una liviandad que sólo se justifica cuando se la inscribe en la exigencia de un discurso ideologizado acerca del progreso que necesariamente traerá el libre mercado a esta zona relegada del mundo. En la página siguiente remata la reflexión de este modo: “El burdel va desapareciendo en las sociedades a medida que éstas prosperan, se educan y evolucionan, la moral se ancha y el sexo se va liberando de tabúes, y la mujer conquista la libertad sexual que en el mundo subdesarrollado es inexistente”. Una rápida visita a Internet, permitirá a cualquiera que lo intente enterarse de los ofrecimientos de visitas guiadas por la ruta histórica de la prostitución en Hamburgo o por el barrio rojo de Amsterdam. Por lo tanto, ese vínculo directo de causa y efecto entre desarrollo y prostitución sólo se deja leer como una consigna política vaciada de sentido.

A este respecto la sección “Onetti, la decadencia uruguaya y América Latina” exhibe el esfuerzo de Vargas Llosa por intentar establecer una correspondencia simétrica entre la situación político institucional del Uruguay y *El astillero*. Más allá de



algunos párrafos que pretenden atenuar la crudeza reaccionaria de la comparación, en la página 160 recurre al siguiente paralelismo: “Es impresionante leerlo [se refiere a *El astillero*] teniendo a la mano el libro en el que Enrique Iglesias resume aquel Plan de Desarrollo Económico y Social, en las páginas en que hace el diagnóstico de la crisis uruguaya en lo social... ¿No se diría una radiografía anímica de Santa María y su gente ese cuadro sombrío de un mundo estático, que envejece en la abulia y el conformismo, que ha perdido el impulso vital y, en vez de vivir, sueña?”

5.-Vargas Llosa, a lo largo de su exposición se refiere varias veces al estilo de Onetti calificándolo como “crapuloso”, inclusive el capítulo IV de *El viaje a la ficción*, se titula “El estilo crapuloso” y en la página 116 expone esta especificación crítica en estos términos: “El de Onetti es un estilo que podríamos llamar crapuloso, pues parece una carta de presentación de un escritor que, frente a sus personajes y a sus lectores, se comporta como un crápula. Ni más ni menos. Las características más salientes de este estilo son casi todas negativas. Lo frecuente es que el narrador narre insultando a los personajes –llamándolos cretinos, bestias, animales, abortos, estúpidos, monos, hotentotes, etcétera- y provoque al lector, utilizando metáforas e imágenes sucias, relacionadas con las formas más vulgares de lo humano, como la menstruación y el excremento”.

Si resulta cuando menos objetable la caracterización del estilo de un escritor como Onetti que ha producido una vasta obra narrativa, centrándose únicamente en una palabra, y más aún cuando esa palabra connota una calificación moral, esto implica necesariamente revisar los fundamentos críticos y teóricos con que Vargas Llosa se propone abordar la obra de Onetti. Los ejemplos con que pretende sustentar ese concepto, podrían ser refutados con una lista similar o más extensa en sentido contrario, en las que la narrativa de Onetti exhibe un manejo de las imágenes poéticas de una notable exquisitez literaria.

Pero, de todos modos, lo más objetable es que la caracterización produce un concepto animista del estilo, lo que está en línea con la poética de la ficción que presenta en su *García Márquez: Historia de un deicidio*, de 1971, que no ha variado a través del tiempo: “Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. [...] No es fácil detectar el origen de la vocación de un novelista, el momento de ruptura, la o las experiencias que hicieron su



relación con la realidad, hicieron de él un inconforme ciego y radical y lo dotaron de una voluntad deicida que lo convertiría en un suplantador de Dios”.

Esas ideas que participan de regímenes discursivos diversos, pero siempre ocupando una posición determinante, vinculadas a la concepción del origen, de la primera causa, se parodian en diversas instancias narrativas del corpus onettiano. Creo que ése es el punto que a Vargas Llosa le resulta difícil de abordar, no lee en la obra de Onetti una parodia de la concepción narrativa que él expone. Digo tal como él dice de Onetti, acaso Vargas Llosa, “sin quererlo o sin saberlo”, no puede leer en la letra onettiana otra cosa más que aquello que sea funcional a su ideología.

Una de esas marcas paródicas, al parecer ilegibles por Vargas Llosa, se manifiesta en la competencia que tienen los personajes que ocupan el lugar de Dios en la saga de Santa María: disponen de poder, pero están condicionados por sus limitaciones. Como en *El astillero*, en el que dos fundadores, Brausen y Petrus, entran en pugna, en *Juntacadáveres*, el artista Larsen está confrontado con Díaz Grey, un personaje que participa de varias temporalidades y que, como un pequeño Dios, interviene en la vida y en la muerte de los habitantes de Santa María.

Jorge Malabia, uno de los narradores de la novela, en el momento de la expulsión de Larsen dice: “El doctor Díaz Grey tenía ropas flamantes, azules, y era el único con aire de divertirse sinceramente. Hablaba poco y sonreía como si la historia del prostíbulo y el último capítulo que contemplaba fuera obra suya”. (Cita que parece muy alejada de un estilo crapuloso).

La inscripción del *como si*, a la manera de una fórmula determinante de que lo que sigue, es producto de la imaginación ficcional, y la comparación de un episodio de la vida cotidiana de Santa María con el capítulo de una novela, connotan que la referencia de Jorge Malabia a Díaz Grey tiene más que ver con un modo de invención de lo que ocurre, que con un complot de influencias pueblerinas. Esta lectura parece alejada del modo con que Vargas Llosa pretende configurar la narrativa de Onetti en tanto que espejo deformado de la realidad, deformación significativa que él interpreta de modo dominante como una mirada cuestionadora de un mundo atrasado.

En la página final, dictamina: “Pero ver en la obra de Onetti sólo una manifestación sesgada del subdesarrollo latinoamericano sería un desatino y una desnaturalización”. Y, a continuación, agrega como contrapartida una serie de



consideraciones de tono amplio y general, con un grado de vaguedad tal que podrían servir para caracterizar tanto la narrativa de Thomas Mann o Franz Kafka como la de Paulo Coelho o Marcos Aguinis. La pregunta, entonces, es por qué le dedicó tanto espacio, esfuerzo y argumentación a un aspecto que no es el más significativo de la obra de Onetti y no se ocupó en precisar aquello que distingue esa narrativa como una de las más apreciadas del siglo XX.

Quizás, en el final, me siento obligado a una justificación, Vargas Llosa ha sido perseverante en la creencia de que la literatura es un instrumento al servicio de objetivos pedagógicos y de modernización. Esa perseverancia signa su obra, junto con su voluntad de autoconstrucción hiperbólica de una figura de escritor como alguien que ilumina con su voz las densas oscuridades del atraso. Habrá que lamentar que en esa tentativa haya sometido las obras de escritores como Arguedas y Onetti a una modalidad de lectura crítica, que más que iluminar su significación las ha reducido a módulos ejemplificadores de una concepción reaccionaria de la literatura y de la historia. Vargas Llosa ha entrado en *default* y el blindaje simbólico que le otorga el premio Nobel de literatura puede ser pensado como la culminación lógica de su trayectoria.