

fueron escritos en dicha ciudad— llegamos a “Los cuartos del amor” —ambientado allí— intenso poema sobre la caducidad del amor, sobre el deterioro que carcome aún la más bella y apasionada relación amorosa.

La última parte del libro sintetiza las proyecciones de todo el texto. “En las caballerizas” es un poema que lleva hasta sus últimas consecuencias el autocuestionamiento del poeta y la poesía. Si tiene o no sentido escribir en una sociedad opresora, si tiene sentido la protesta que queda en el papel frente a una represión feroz. Al terminar el libro el lector queda con una sensación de callejón sin salida y es que el poeta ha exacerbado su descarada interpretación del mundo hasta hacerla insostenible. Todas las salidas están negadas, o casi todas.

Formalmente el libro abunda en textos en prosa cuyo hábito poético proviene de la imagen global del poema. Sánchez León practica una escritura discursiva acumulando por momentos demasiadas reflexiones, lo que resiente en alguna medida la fluidez, la dinámica interna de los poemas. Percibimos que esto se debe a un angustiante deseo de decirlo todo y con mucha claridad, con toda autenticidad, en una catarsis no exenta de dolor y que nunca pierde de vista la imagen que redondea el concepto, la comparación original y altamente creativa, colocadas siempre en el verso indicado. Virtudes todas de la poesía de Abelardo Sánchez León que —con *Rastro de caracol*— entra de hecho en los dominios de la madurez creadora.

Roger Santiváñez Vivanco

Vargas Llosa, Mario: *LA TIA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1977.

Una de las constantes más sugestivas de la nueva narrativa hispanoamericana está constituida por una tensa línea de reflexión estética acerca de los límites y correlaciones que separan

y/o confunden los planos de la realidad y de la ficción. Las complejas relaciones de Brausen y su personaje Díaz Grey, en *La vida breve* (1950), pueden situar a Onetti en el comienzo más visible de esta línea, en lo que toca al género novela, pero habría que acudir a la cuentística de Borges para encontrar, en el ámbito más amplio de la narrativa en general, los orígenes de esta secuencia —prescindiendo de otras y obvias referencias extrarregionales y no necesariamente contemporáneas.

Plasmada en la escritura del relato, esta reflexión sobre la realidad y la ficción ha conducido en sus desarrollos más sostenidos y audaces a una experiencia límite, la de *El obscuro pájaro de la noche* (1970), y a ese frondoso y casi ilegible equívoco que es *Terra nostra* (1975). En Fuentes se trata de la instauración de una suprarrealidad que englobe y supere todas las contradicciones, entre ellas la oposición entre realidad y ficción, obteniéndose tan solo un confuso y ambiguo espacio verbal, sofisticadísimo pero deleznable en todos sus puntos, mientras que en Donoso se trata de una delirante pasión destructiva que si niega la identidad diferencial de lo real y lo ficticio no es para crear una hechiza suma de contrarios, sino, al contrario, para incorporar a ambas categorías en el apocalipsis de un lenguaje que aniquila todo lo que menciona. Aunque producto de un proceso ideológico de universalización, según he tratado de determinar en otra ocasión, la rigurosa experiencia de *El obscuro pájaro de la noche* es de verdad una frontera difícilmente superable.

La última novela de Mario Vargas Llosa, en una de las lecturas que suscita, puede inscribirse dentro de este contexto: *La tía Julia y el escritor* es también un cotejo de realidad y ficción, pero un cotejo que se procesa en tono menor, más bien risueño, muy lejos del falso y solemne “visionarismo” de Fuentes, y asimismo muy lejos de la pasión apocalíptica de Donoso. En este sentido, dentro del vasto campo

abierto por la confluencia de realidad y ficción, *La tía Julia...* desarrolla una opción propia, más simple y con menos pretensiones. Es un aireado tratamiento de un tema antes sometido a densos procesos narrativos.

En el nivel de mayor evidencia, la novela de Vargas Llosa alterna el tratamiento de una historia real, y además minuciosamente autobiográfica, con el de un conjunto de "historias" imaginarias, todas ellas provenientes de Pedro Camacho —el "escribidor"—, una verdadera máquina de producir radionovelas. El sistema de composición es uno de los más simples empleados por Vargas Llosa: consiste en la alternancia de uno y otro plano, de suerte que los capítulos impares (más el XX y último) se dedican a la historia real, la de los amores de Varguitas con "la tía Julia", mientras que los capítulos pares reproducen las distintas radionovelas de Pedro Camacho.

Cabría suponer que de esta confrontación, muy rica en posibilidades, emanaría una copiosa red de significaciones: desde asuntos referidos al estatuto de la ficción novelesca, y de la literatura en general, hasta aspectos propios de una problemática existencial más amplia. En *La tía Julia...*, sin embargo, esta potencialidad múltiple no llega a desplegarse en todas sus opciones y consecuencias; se resuelve, más bien, en un juego de correlaciones no sistemáticas entre la realidad y la ficción, correlaciones que tanto impregnan la realidad de tonalidades imaginarias, novelescas, cuanto permiten descubrir niveles de realidad hasta en la más desbocada ficción. No parece ser casual que uno de los últimos argumentos de Pedro Camacho, cuando su fantasía está a punto de liberarse hasta de la razón y la cordura, reproduzca en sus lineamientos básicos lo que —por lo menos los lectores peruanos— sabemos que fue dolorosamente real: la tragedia del Estadio Nacional; de la misma manera que tampoco es casual que la sobrecarga sentimental que define al radioteatro no esté ausente de la otra his-

toria, la biográfica, sea en el púdico erotismo de la pareja, en su romántica fuga, en su angustiosa búsqueda por los villorrios costenos de un alcalde que quiere casarlos, sea en las terribles amenazas del padre de Varguitas —pistola en mano— o en los incontenibles llantos de las tías. Inclusive la relación central del plano biográfico, la relación tía-sobrino, se retuerce caricaturescamente en el otro nivel, el de los arrebatos fantásticos de Pedro Camacho, a través del tratamiento del tema del incesto, que es una recurrencia tenaz en las radionovelas, o simplemente a través del relato de las aventuras de parejas de edad muy desigual.

Este conjunto de correlaciones no parece proponer ninguna perspectiva específica, a no ser que se recaiga en alguna tesis romántica: "la vida es una novela", por ejemplo, pues daría la impresión que lo que el narrador ha querido es entregar a la reflexión del lector una serie de materiales no procesados en orden a una interpretación más o menos definida. Podría decirse que Vargas Llosa, en este caso, no arriesga su propia perspectiva y se limita a ejercitar un doble discurso, real y ficticio, y a observar él mismo, sin definir su punto de vista, el cambiante resultado de tal confluencia en un espacio textual concreto. En este sentido *La tía Julia...* deja ver un trasfondo en cierta manera lúdico.

De acuerdo al diseño de la novela, la confrontación realidad y ficción da lugar al cotejo de otra oposición, de distinta índole, entre literatura y sublitteratura, oposición que en lo esencial alude a las figuras del *escritor* y el *escribidor*: Varguitas y Pedro Camacho. En este plano la novela se proyecta también, muy claramente, hacia lo autobiográfico y se resuelve en el tratamiento de ciertos tópicos del arte poética de Vargas Llosa: con muy conciente ironía, Vargas Llosa utiliza a Pedro Camacho como espejo deformante, pero espejo al fin, de sus obsesiones literarias. También el *escribidor* sitúa en la más alta cima jerárquica a la literatura y se en-

trega a ella con exclusividad de alguna manera sacerdotal, lo que coincide con el ideal de vida que Varguitas comunica insistentemente a "la tía Julia", de la misma forma que el trabajo ordenado e incansable que permite a Pedro Camacho alimentar diariamente a su voraz audiencia radial coincide también, ciertamente, con el carácter profesional del escritor —tema muchas veces mencionado por Vargas Llosa e igualmente presente en las conversaciones de Varguitas con "la tía Julia" y sus amigos. Inclusive la búsqueda de una "novela total", anhelo hasta no hace mucho reiterado por Vargas Llosa, o la predilección por los paralelismos y las coincidencias insólitas, tan propia de la técnica narrativa del autor de *La casa verde*, encuentran en las radionovelas de Camacho algo así como una cordial caricatura. Sin llegar a ser una "novela sobre la novela", a la manera de *Moros en la costa* (1973) de Ariel Dorfman, *La tía Julia*... ofrece un interesante material para quien quiera rastrear el desarrollo de las ideas de Vargas Llosa acerca del hecho narrativo, siempre en relación con su propia manera de entenderlo y practicarlo. Es lástima, sin embargo, que este nivel tampoco se realice con plenitud en *La tía Julia*...: aquí también se advierte una cierta autolimitación, de suerte que lo que pudo ser un apasionante itinerario axiológico e interpretativo por los linderos de la literatura y la subliteratura, un itinerario profundamente esclarecedor, se reduce finalmente a una fragmentaria iluminación de ciertas categorías propias de la experiencia literaria de Mario Vargas Llosa.

Sucede que Vargas Llosa ha querido procesar los temas de realidad/ficción y de literatura/subliteratura en clave ligera, risueña e irónica, de alguna manera dentro de la línea inaugurada por *Pantaleón y las visitadoras* (1975), y que ese tratamiento le impide desplegar todas las virtualidades que subyacen en la estructura básica de la novela. Desde este punto de vista la novela podría leerse, entonces, como

una "novela de entretenimiento", que convoca al lector no tanto a una reflexión como a un deleite, y en tal sentido *La tía Julia*... sí cumple su propósito: se lee con agrado y su humor suele ser más sutil y más eficaz que el que se emplea en *Pantaleón*... Me temo, en todo caso, que una segunda lectura reste vivacidad y ligereza al texto y que en esa revisión aparezca demasiado en primera línea el sustrato de crueldad que cimenta buena parte del humor de *La tía Julia*..., pues —en efecto— con demasiada frecuencia es la miseria o el dolor la materia sobre la que se construye este nivel textual.

Lo dicho hasta aquí señala que *La tía Julia y el escribidor* no tiene la importancia, indiscutible, de *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral* (1963, 1966, 1969) o de esa pequeña obra maestra que es *Los cachorros* (1967). Naturalmente no se trata de exigirle a Vargas Llosa que insista en una línea ya recorrida, pero sí es doloroso observar el retraimiento de su vigorosa audacia y de sus vastas ambiciones creadoras. El autor de *La tía Julia*... es tá lejos del apasionado, agresivo y sapiente narrador de las primeras novelas, que aunque pueden ser materia de debate ideológico constituyen articulaciones fundamentales en el proceso de la novela hispanoamericana, e inclusive está lejos, también, del virtuoso que modelaba magistralmente las composiciones más complejas y los lenguajes más insólitamente nuevos. Este tono menor, entretenido y humorístico, a veces paródico (y en tanto paródico comparable con el de Puig), significa una ampliación del horizonte creador de Vargas Llosa, sin duda, pero una ampliación que no enriquece el desarrollo de su obra.

Tal vez sea demasiado pronto para intentar con explicación del nuevo sesgo tomado por la narrativa de Vargas Llosa a partir de *Pantaleón*..., aunque básicamente se puedan compartir los criterios expuestos por Joseph Sommers (vid. el N° 2 de esta revista), pero

en todo caso, a manera de hipótesis, cabría pensar en el establecimiento de un nuevo tipo de relación entre el autor y sus lectores —o tal vez, más exactamente, entre el autor y sus nuevos lectores. Habría que comprobar si es cierto, como parece, que con *Conversación en la Catedral* Vargas Llosa llega a una especie de punto de fricción con su cada vez más amplia audiencia, tal vez no del todo dispuesta a acompañar al novelista en su profundo y extenso buceo en zonas muy complejas de la realidad social, y si a partir de allí le resulta necesario intentar otros y distintos mecanismos de comunicación con sus lectores, teniendo en cuenta, además, que la identidad de esos lectores puede haber variado con el correr de los años: las vastas e inquietas capas medias, de alguna manera intelectualizadas y más o menos radicalizadas, han quedado englobadas y en minoría dentro de otros aun más amplios conglomerados sociales que no crecen hacia abajo en la escala social sino, más bien, hacia los estratos más altos. Este nuevo público exige un cierto tipo de literatura. No se trata, pues, de simplificar burdamente el problema a una cuestión de tirajes más o menos cuantiosos: lo que de verdad está en juego es la libertad del escritor que se inscribe, quiéralo o no, en un ágil y masivo sistema editorial.

El lado negativo del extraordinario éxito de la nueva narrativa hispanoamericana radica en la conversión de los lectores en mercado y en el acatamiento editorial de las consecuencias implícitas en esta conversión. Dentro de este sistema —“liberal” pero en modo alguno libre— el escritor tiene que enfrentar la difícil tarea de preservar su identidad creadora sin romper el vínculo con los lectores que le corresponden y le interesan. Ciertamente el problema no puede ser resuelto por la decisión personal del escritor, pero en la manera como lo enfrenta está en juego la supervivencia de lo que finalmente hizo memorables a las

novelas de la década del sesenta: su carácter de indagación reveladora de lo que es la sociedad y el hombre en Latinoamérica. Ojalá que la próxima novela de Mario Vargas Llosa sea un retorno a la trascendencia de sus primeras obras y una muestra de cómo, y por qué caminos, el escritor hispanoamericano puede todavía responder con energía a las urgencias de su vocación.

Antonio Cornejo Polar

Bravo, José Antonio: *A LA HORA DEL TIEMPO*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

Un texto de título hermoso, *A la hora del Tiempo*, cierra el ciclo de relatos novelescos con que José Bravo se propuso, hace unos diez años, esbozar una perspectiva sobre las edades de la vida, a partir de su propia y personal experiencia. Una tetralogía que no necesariamente ha seguido una curva biológica, pues la primera novela, *Las Noches Hundidas*, se escribió en 1963, y corresponde a la adolescencia y juventud; *Un Hotel para el Otoño*, pensada como un fresco de la madurez, se remonta a 1967; *Barrio de Broncas*, que apunta a una imagen de la infancia y la adolescencia, es de 1968; y el título que comentamos, referido a la vejez y la senectud, fue escrito entre 1973 y 1974. Hay en ello una cierta paradoja, pues ese vasto testimonio narrativo ha sido concebido y desarrollado a lo largo de los años que median entre la juventud y la madurez de su autor. Y debe recordarse, a este propósito, una declaración reciente de José Bravo, según la cual *A la Hora del Tiempo* no solamente pone fin a ese ciclo en gran medida autobiográfico, sino que marca el término de un activo proceso de aprendizaje literario.

Obra no muy extensa, esta novela constituye, sin embargo, una realización compleja, que reclama una lectura atenta. Su legibilidad no exige el