

recibir el mismo trato que recibieron millones de indígenas por parte de europeos, entre ellos y no en menor medida los españoles, constituye una verdadera ofensa y un grave insulto. Esta obra podría ser ampliada e incluir una perspectiva o mirada indígena sobre la “leyenda negra”, y también quizá una crítica al racismo, al eurocentrismo y logocentrismo inherente a la empresa de conquista y de colonización que, no hay por qué dudarlo, devastó al continente americano. Sin embargo, la obra no pretende ni quiere ser una mirada exhaustiva sobre el tema de la llamada “leyenda negra”, sino que se concierne con analizar los efectos de ésta en la formación del carácter español hasta nuestros días. Y no queda duda de que cumple cabalmente con su misión.

René Carrasco
Harvard University

Jorge Valenzuela Garcés. *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa.* Lima: Cuerpo de la metáfora Editores / Cátedra Vargas Llosa / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018. 148 pp.

En un libro anterior, *Principios comprometidos. Mario Vargas Llosa entre la literatura y la política* (2013), Jorge Valenzuela abordó a Vargas Llosa en tanto intelectual comprometido. En este trabajo vuelve su atención hacia la problemática de la ficción en la poética del autor arequipeño. La poética se instala en

la articulación entre teoría y práctica creativa, en el ámbito de la praxis del escritor. Por ello, aunque hay en los estudios aquí reunidos una dimensión teórica, no se trata de una incursión en la teoría de la ficción.

El primer estudio, “La ficción y la libertad. Una aproximación a la dimensión política de la poética vargasllosiana sobre la ficción”, funciona a modo de puente con el libro previo. Apunta Valenzuela que el autor de *La ciudad y los perros* establece una correlación entre ficción y libertad individual. En tanto la política se mueve en el ámbito de lo colectivo, la ficción lo hace en el ámbito de lo individual. Para examinar esta problemática, Valenzuela se apoya en las reflexiones de Wolfgang Iser sobre la dimensión antropológica de la ficción. El teórico alemán asigna una función heurística, auto-modeladora, a la ficción: ella abre un espacio de libertad entre lo real y lo posible. En otras palabras, mediante la ficción los seres humanos salimos de nosotros mismos, y al hacerlo nos enriquecemos.

Valenzuela explora las conexiones de tales planteamientos con el liberalismo político. En paralelo a su cambio político –del socialismo al liberalismo– Vargas Llosa procesa un cambio de paradigma en su enfoque de la ficción: deja de lado la concepción mimética de la novela, entendida como mecanismo para aprehender la totalidad de lo real. Para entender tal cambio, Valenzuela recurre a las ideas de uno de los fundadores del pensamiento liberal, John Stuart Mill, para quien la defensa del individuo y su li-

bertad implica el desarrollo pleno de la personalidad propia.

La ficción abre un espacio de libertad para el escritor y el lector, pues parte de la inconformidad con el mundo existente y permite vivir posibilidades humanas alternativas. Al vivenciar la experiencia de otros, nos reconocemos como seres libres en cambio permanente. Al dejar de lado sus orígenes orales colectivos, la ficción se individualiza mediante la escritura. Entra a tallar aquí la discutida (y discutible) frase de Vargas Llosa “la verdad de las mentiras”. Mediante esas mentiras (léase ficciones), la literatura logra expresar verdades que cuestionan al mundo real, en característica actitud disidente.

Para entender la relevancia de esas verdades, Valenzuela acude a los planteamientos de Popper, en particular la conocida distinción entre sociedades abiertas y sociedades cerradas. En las cerradas, el conocimiento y la ficción se ven contaminados por la política, y por tanto la ficción pierde su capacidad crítica. En cambio, la ficción florece plenamente en la sociedad abierta, que permite el desarrollo de individuos libres.

En el segundo estudio, “La dimensión antropológica de la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa”, Valenzuela profundiza en el ya mencionado componente antropológico. Iser apunta que la ficción permite realizar lo posible: sólo logramos comprendernos en función de lo posible, pues las ficciones amplían el ámbito de nuestra experiencia. La auto-modelación implica que, para construirnos como individuos, debemos salir de

nosotros mismos (una operación que el teórico de la recepción designa como éxtasis). Así, el carácter abierto del mundo puede ser apprehendido mediante la ficción.

Estas reflexiones se complementan con algunas ideas de Jean-Marie Schaeffer, que destaca a su vez la dimensión cognitiva de la ficción. Ella permite descubrir nuevos aspectos de nuestro ser y de nuestro ser-en-el-mundo. Es pues una forma de conocimiento del mundo: en la ficción, lo lúdico y lo estético se conjugan con lo cognitivo.

Para Vargas Llosa, la ficción posibilita vivir otras vidas, de allí su filiación antropológica, en tanto herramienta de modelización de experiencias humanas. Utiliza el vocablo “mentira” como alternativa a ficción. La mentira (la ficción), que produce una ilusión (más precisamente un efecto) de realidad, es “verdadera” si logra persuadir al lector y producir placer estético. La ficción crea un orden del que la vida carece y permite así el éxtasis: estar simultáneamente dentro y fuera de uno mismo.

En el tercer estudio, se discute la relevancia de la categoría de “realidad real” en la poética de la ficción vargasllosiana. El autor de *La casa verde* entiende como complementarias las categorías de “realidad real” y “realidad ficticia”. A partir de esa distinción se puede entender la génesis de las ficciones. El interés de Valenzuela se focaliza propiamente en la poética de la ficción, no en la teoría de la novela de Vargas Llosa. Para el premio Nobel, toda ficción parte de la experiencia vital del creador. La realidad real está constituida justa-

mente por los elementos de la experiencia personal de un autor en base a los cuales configura la realidad ficticia de sus obras. Entiende entonces que la realidad real se ficcionaliza mediante el recuerdo. El proceso creador parte de vivencias que lo han marcado (los famosos demonios interiores), que son procesadas mediante la memoria, que no deja de aportar un elemento añadido.

La vocación del escritor parte pues de esos traumas primigenios, que hacen de él un individuo insatisfecho, que busca negar el mundo mediante la creación de ficciones. Quizá generalizando su experiencia personal, afirma que todo productor de ficciones parte de esa frustración inicial. La infancia es para él terreno privilegiado de origen de los demonios interiores (cabría anotar que es la suya una visión muy freudiana de la creación). El proceso de la escritura busca exorcizar tales demonios. Como lo apunta Valenzuela, el escritor es un objetor de la realidad. Añado que en eso nuestro premio Nobel no ha cambiado, sigue viendo a la escritura como actividad subversiva, fiel a su viejo lema “la literatura es fuego”.

Los demonios del escritor lo dominan al momento de concebir sus historias (momento de la génesis), pero al elaborarlas como textos, el autor recupera su libertad creativa, al tiempo que se libera de sus traumas (a modo de una especie de catarsis mezclada con cura psicoanalítica). El análisis psicocrítico de su obra (poco frecuentado, aunque cabe recordar el trabajo de Pilar Dughi sobre *El pez en el agua*) promete rendir interesantes frutos.

(Ver Mario Vargas Llosa y el proceso de creación literaria. Un estudio psicocrítico de *El pez en el agua*, tesis de Maestría en Literatura de Pilar Dughi, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004).

Para el autor arequipeño, los demonios personales proceden del subconsciente y lo instintivo (y Valenzuela nos recuerda que esas opiniones proceden de Faulkner). Existen además demonios históricos, acontecimientos sociales de repercusión colectiva, pero que tienen un correlato personal. Ellos son la base de los temas que el escritor plasmará en su obra. Esas ideas las ilustró Vargas Llosa con su análisis de *Cien años de soledad*. Se suman luego los demonios culturales, las influencias literarias, que son las que dan forma a una ficción. Evidentemente, para García Márquez (y para el propio Vargas Llosa) será central la de Faulkner. El autor podría intentar superar creativamente ese demonio cultural heredado de la tradición literaria. Anoto que tal enfoque no deja de evocar la teoría de Harold Bloom sobre la ansiedad de la influencia, lo que permitiría reafirmar la presencia, quizá involuntaria, del componente freudiano. En síntesis, en el proceso creativo hay, en opinión de Vargas Llosa, una fase inconsciente, la elección del tema, y otra ya consciente, su plasmación textual.

En el último estudio, sin duda el más innovador, Valenzuela aborda la poética de la ficción de nuestro premio Nobel desde el mirador de su producción teatral. El análisis de Valenzuela me permite anotar un aspecto que considero sintomático: cuando Vargas Llosa aborda la

experiencia de la ficción teatral, lo hace desde la perspectiva del actor y del espectador, nunca desde la del escritor y el lector, como lo hace siempre en el campo de la ficción novelesca. De ahí quizá esa urgencia por vivir directamente la experiencia del actor en algunas de sus obras.

En opinión de Valenzuela, las reflexiones que el autor antepone a sus primeras obras teatrales, *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*, marcan un quiebre en la poética de la ficción vargasllosiana: a partir de ese momento su reflexión se orienta hacia lo metaficcional. Deja entonces de lado una concepción de la novela como representación de la realidad: la ficción novelesca permitía captar las leyes de la “realidad real”, en lo posible vista como totalidad (una huella hegeliano-marxista que le llegó sin duda por intermedio de Sartre).

Al asumir la ideología liberal (hacia fines de los 70), se produce un vuelco hacia el individuo y su libertad. Para entender su enfoque de la ficción teatral, recurre Valenzuela a lo que Jean-Marie Schaeffer denomina “postura de inmersión” propia del teatro. Objetos y personas reales sirven para producir en el espectador la ilusión de la realidad: la ficción se torna acontecimiento. El actor se disuelve en la subjetividad de otro. En los textos señalados, Vargas Llosa afirma que el teatro es la forma suprema de la ficción (en detrimento de la novela, el género al que dedicó sus mayores desvelos). La vivencia ficcional tiene en el teatro una mayor intensidad por su carácter de aconteci-

miento. El teatro reproduce la fugacidad de la vida mediante una presencialidad que no posee ninguna otra expresión artística (a lo que hay que añadir la dimensión aurática del teatro, como lo apunta Carlos Arámbulo). De allí la importancia que la experiencia actorial adquiere para Vargas Llosa. Curiosamente, cabe anotar que las obras teatrales en las que él mismo decidió actuar ficcionalizan situaciones narrativas: actúa en el papel del narrador que es en la vida real.

El actor se configura como un sujeto a caballo entre ficción y realidad, que logra así ser otro sin dejar de ser él mismo. Resulta claro, acoto, que su concepción de la actuación es de raigambre stanislavskiana, distante de concepciones más modernas como la brechtiana. El teatro permitiría pues reivindicar la imaginación individual como espacio de libertad: visibiliza con la máxima claridad la génesis de la ficción a partir de la memoria, suplementada mediante la imaginación que la completa y rectifica.

Resulta evidente que en estos asedios a la poética de la ficción de Vargas Llosa se conjugan dos facetas del quehacer intelectual de Valenzuela, la académica y la creativa. Conjeturo que es ante todo la perspectiva del escritor la que ha motivado la elección de esa temática. Al hacerlo con el necesario rigor académico, uniendo la lectura atenta (al modo del *close reading*) de los textos de Vargas Llosa y el diálogo con aportes teóricos como los de Iser y Schaeffer, este libro constituye una significativa contribución al estudio de un autor fundamental. Motiva a dialogar con las

ideas en él planteadas, y ello es evidencia de lo estimulante de su lectura.

Carlos García-Bedoya M.
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Sinah Therese Kloß. *Fabrics of Indianness. The Exchange and Consumption of Clothing in Transnational Guyanese Hindu Communities*. New York: Palgrave/MacMillan, 2016. 311 pp.

El año 1966 marca el nacimiento de la República Cooperativa de Guyana, que comparte sus fronteras con Venezuela, Brasil, Surinam y el Océano Atlántico. A partir de entonces, el país sufre una situación de tensiones políticas endémicas entre la población indoguyanese por un lado y, por otro, la afro-guyanese. Muchos miembros de ambos grupos migraron hacia los Estados Unidos —sobre todo a Nueva York— y el país se dividió en dos partes. Sin embargo, los migrantes mantenían estrechos contactos con la familia dejada atrás. La antropóloga alemana Sinah Kloß estudia una dimensión particular de esta relación íntima entre los indoguyanese fuera y dentro del país, en el que constituyen la mayoría, sustentada no sólo por teléfono o internet, sino sobre todo por la manera de vestirse y su percepción de pertenencia cultural. En los siete capítulos de su libro, Kloß discute la consolidación de la noción de este “Indian Wear” y los matices de su intercambio transnacional. Termina con un capítulo-

conclusión, además de las ilustraciones, un índice y un glosario.

La migración de India a Guyana se extendió de 1838 a 1918. No obstante, sólo con la independencia se podía desarrollar una fuerte presencia pública. Kloß la analiza realizando su investigación con los métodos de observación participante y entrevistas en Guyana y Nueva York de 2011 a 2013. Debido a sus contactos con una familia que vive en Canefield, Berbice, una región de cultivo de azúcar, se concentra en la Madras-tradición, en una religión hindú con altares llenos de estatuas dedicadas a los dioses en edificios diferentes, en contraste con la Sanatan-tradición, que venera sus estatuas de una manera más centralizada. Los Madrassi son los embarcados en Madras, una ciudad portuaria al Golfo de Bengala que hoy se llama Chennai. Estos Madrassi, o devotos de Mama Kali, la “Mudda” (madre), deseaban hacer su presencia más visible a partir de los años 90, cuando su partido político llegó al poder y la inicial migración masiva hacia el Norte empezó a disminuir. Siguió un proceso en que los contactos con los “extranjeros” (los migrantes en los Estados Unidos) se consolidaron. Su aspecto más llamativo era el intercambio de ropa usada que ilustraba la pertinencia de la religión: *sberwani* (una prenda que cuelga desde la cintura hasta los tobillos para hombres), *choli* (blusa de sari), *sari*, *dupatti* (bufanda), *dhoti* (camisa larga para hombres), *gharara* (blusa larga), *hijab* (velo), *jula* (vestido para mujeres), *kurta* (camisa larga para hombres), *madraskerchief* (pañuelo), *orbni* (bufanda), *shahwar* (pantalón suelto),