

Alegorías, demencias, remedios para el dogma

Apostillas al último Vargas Llosa

MIGUEL GOMES*

I

Pocos novelistas contemporáneos de lengua española cuentan con una obra tan densa y variada como la de Mario Vargas Llosa y rara vez la celebridad ha estado vinculada a logros artísticos tan innegables. A diferencia de otros miembros de su generación, el atractivo de su escritura no se explica por el fácil folklorismo o la representación, placentera para el exterior, de una Latinoamérica poblada de buenos salvajes, cuya cosmovisión, desde luego, no puede ser lúcida, sino fantasmagórica o caricaturesca. Vargas Llosa, ciertamente, ha sido seducido por lo colectivo y la acción de masas enardecidas; pero se las ha arreglado para combinarlos con algunas experiencias cotidianas, en las que existen individuos poseedores de vida psíquica o dispuestos a tenerla y meditar sobre ella.

La labor del novelista ha sido dividida en épocas, debido, precisamente, a la constatación crítica de la diversidad a la que aludíamos. El Vargas Llosa que a partir de *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977) empieza a frecuentar universos apartados de lo solemne o lo políticamente práctico, no por casualidad, es el que despierta la desconfian-

MIGUEL GOMES: Profesor en The University of Connecticut-Storrs. Crítico ensayista.

za de panegiristas anteriores, ardorosos defensores de compromisos y misiones sociales y, por consiguiente, gratificados por obras de conmovida e inmediata “denuncia” como *La ciudad y los perros* (1962) o *La casa verde* (1965). Algunos de los estudiosos que se afilian a este grupo, sin embargo, son dignos de atención y respeto. El mejor ejemplo, sin duda, lo constituye Angel Rama, cuyo trabajo sobre *La guerra del fin del mundo* (1981), publicado meses después que la novela, resulta en muchos aspectos insustituible. El lector de esas páginas exhaustivas, al concluir, no podrá sino advertir una ambigüedad clara en la actitud del crítico. Si, por una parte, celebra el regreso de Vargas Llosa a una escritura militante y combativa —“el nivel es ahora serio y responsable: cualquier discusión trata de cosas importantes, pensadas con claridad” (616)—, por otra, ataca con encono poco disimulado la manera como el autor decide hacerlo. La piedra de toque de los reproches de Rama es, nada menos, el Barón de Cañabrava, o sea, un solo personaje de la novela analizada que, como bien se sabe, ha resultado ser la más multitudinaria de Vargas Llosa. Siendo el Barón secundario o, mejor dicho, no más importante que muchas otras figuras en la trama, ¿por qué el crítico concentra en él las objeciones de más peso que hace a la totalidad del texto? Contestar esta pregunta, creo, será sumamente útil para comprender el tono provocativo que jamás ha perdido la labor del novelista que aquí nos ocupa, pero también nos servirá para echar un vistazo a la complejidad y sutileza de sus propuestas creadoras.

II

Ante todo, hemos de rememorar siquiera a grandes rasgos la historia contada en *La guerra del fin del mundo*. Un movimiento religioso milenarista en el sertón brasileño, en Canudos, hace estallar tensiones entre fuerzas opuestas en la joven república de finales del siglo XIX. Los republicanos culpan a los monárquicos de azuzar a los fanáticos para desestabilizar el país; los acusados se defienden y hacen ver que también ellos salen perdiendo con el surgimiento de aquella secta, que ocupa sus tierras y quema sus haciendas. El ejército, tras un enfrentamiento violento, largo y difícil, logra diezmar a los místicos o pseudomísticos sertaneros. Pero el caso, al final, no queda solucionado: la incertidumbre rodea a todas las explicaciones que los

supervivientes o espectadores tratan de dar al suceso. Una de esas personas, el Barón de Cañabrava, que ha visto a su esposa Estela enloquecer debido a la guerra –“había sido Canudos, esa historia estúpida, incomprensible, de gentes obstinadas, ciegas, de fanatismos encontrados, el culpable de lo ocurrido” (500)–, decide abandonar sus aspiraciones al poder a través del partido monárquico. Se retira de la vida pública para consagrar sus días al cuidado de su mujer, a quien ama profundamente. En ese momento redescubre su sexualidad gracias a Sebastiana, criada y confidente, probablemente también amante, de la Baronesa. En esa relación triangular, el Barón encuentra no sólo placer, sino la felicidad perdida en los desbarajustes e intrigas del exterior, regidos por la ideología y su compañero inseparable y casi sinónimo, el dogmatismo.

¿Cómo intenta Rama atacar y poner al descubierto las inconsecuencias narrativas que ve en la figura del noble? En primer lugar, lo califica de “punto débil” de la novela, pues “está exceptuado del tratamiento dual” a que, según él, Vargas Llosa ha sometido a los demás personajes, contraponiendo en ellos elementos positivos y negativos. Al no transformarse en un fanático monárquico, como los demás se transforman en fanáticos republicanos, o socialistas, o religiosos, y al aceptar su derrota frente a su antagonista republicano, Epaminondas Gonçalves, el Barón se convierte en “personaje ininteligible”. En segundo lugar, la historia también se hace “ininteligible”, ya que el orden republicano, que ha exigido la matanza de Canudos para rematar de una buena vez la decadente oposición monárquica, queda de pronto trabajando en el vacío, sin rival que justifique su ferocidad: el argumento carece así de sentido (633).

Rama no sólo hallará artificiosas la actitud general del Barón y su decisión de retirarse; la impactante escena sexual entre Sebastiana y su señor, bajo la mirada complaciente de Estela, asimismo, le parecerá “desconcertante” y “forzada”, produciendo un “desbalance narrativo” con respecto a lo que es su contrario estructural, es decir, las secuencias no íntimas, más bien épicas de batallas y escaramuzas (637). El crítico uruguayo reconoce una identidad entre las conclusiones a las que llega el Barón y el viraje en la orientación política de Vargas Llosa que lo condujo, antes de escribir *La guerra...*, a rechazar los totalitarismos de derecha o de izquierda, así como las idolatrías a la Historia (con mayúscula, la creída como única) y sus sistematizaciones ortodoxas (631). En otras palabras, podemos vislumbrar

en la embestida de Rama al personaje un ataque indirecto pero inocultable al mismísimo autor extratextual: el Barón y Vargas Llosa se aúnan¹.

En las censuras comentadas anteriormente es posible detectar algunos detalles significativos. Rama ha anunciado que en la novela existe un sistema rector de oposiciones y que el único patrón válido de lectura debe someterse, por lo tanto, a dicha duplicidad. En un segundo momento, sentencia que la obra es hasta cierto punto fallida porque traiciona su propia estructura al no tratar a uno de los personajes dualmente. Ello basta para colegir que no ha de aplaudirse con unanimidad *La guerra...*, pese a sus magníficos aciertos.

Según esta lógica, así pues, el Barón, de elemento integrante de un todo, pasa a ser un agregado, una entidad ajena al texto. El novelista, para su desventura y quién sabe por qué, ha dejado que ese intruso se colara en sus páginas o lo ha metido contra la voluntad de ellas mismas... Como lectores de Rama, acabamos topándonos con dos novelas: la escrita por Vargas Llosa y otra ideal, la que debió haber escrito –pulcramente balanceada, dicotómica de cabo a rabo y explicable con claridad y sin medias tintas.

III

Como críticos, sin embargo, estamos obligados a ser realistas. Por ello, sería útil que aquí nos atuviéramos exclusivamente al texto que escribió el autor. O sea: veamos las aventuras eróticas del Barón de Cañabrava no como parte de un final “forzado”, sino como parte del final material, el único posible, de *La guerra del fin del mundo*.

Como componente del desenlace, ha de suponerse que esta sección narrativa resulta particularmente importante, sea por atar cabos sueltos, sea por representar las consecuencias de peripecias previas. La sugerencia de Rama con respecto a los dualismos argumentales es feliz y parcialmente válida; con todo, la disolución de ese sistema llevada a cabo por el Barón no

¹En 1983, Vargas Llosa, con ocasión de la muerte de Rama, y como homenaje al crítico, constató públicamente el ataque de la siguiente manera: “Me tocó discutir con él algunas veces, y, cada vez, aun en lo más enérgico de los intercambios, aun mientras nos dábamos golpes bajos y poníamos zancadillas, admiré su brillantez y su elocuencia [...]. Me alegro [de] haberle dicho, la última vez que le escribí, que su ensayo sobre *La guerra del fin del mundo* era la que más me había impresionado entre todas las críticas a mi obra” (*Contra viento* 2: 376).

parece tan torpe o floja si vemos en la obra, como totalidad, un retrato del fanatismo más insensato que contamina y obstaculiza toda la vida de América Latina desde sus inicios, y que puede asociarse a modos de pensar maniqueístas, de los que no han logrado escapar siquiera mentes lúcidas y representativas de la región –Sarmiento, Rodó, Mariátegui, para nombrar sólo unos pocos– que se han debatido entre polos y han contribuido a la perenne intelección de un universo desgarrado por contrarios irreconciliables.

El personaje del Barón, en efecto, y esto lo admite Rama, está dotado de un punto de vista un tanto privilegiado que le permite incluso analizar o clasificar a los demás. Sin embargo, sería absurdo suponer que “es” Vargas Llosa y que, consiguientemente, su presencia altera el fluir novelesco; antes bien, sin él no habría términos de comparación posible para sopesar los efectos en la práctica de la conducta “fanática” de la mayoría. Tendríamos una novela solamente de aventuras, pues es el noble retirado quien se encarga de trazar, por ejemplo, el mapa de los diversos desvaríos sobre los que se funda la tragedia de Canudos y quien en varias ocasiones, mediante frases lapidarias, sintetiza esa imagen:

¿Locura, malentendidos? No basta, no explica todo. Ha habido también estupidez y crueldad... (361)

Historia de locos. El Consejero, Moreira César, Gall. Canudos enloqueció a medio punto. A usted también [se dirige al periodista miope], y por supuesto [...]. No, ellos estaban locos desde antes [piensa ahora para sí]. Canudos hizo perder la razón sólo a Estela... (434)

Eran fanáticos [...]. El fanatismo mueve a la gente a actuar así. No son razones elevadas, sublimes, las que explican siempre el heroísmo. También, el prejuicio, la estrechez mental, las ideas más estúpidas... (474-5)

Los “locos” que define y cataloga el Barón alejado de las contiendas comparten un idealismo exagerado, que obstruye toda percepción más o menos equilibrada del entorno y su convivencia mesurada de él. Antonio Consejero, el mísero profeta que guía a la secta hasta los momentos de la matanza final, es una personificación de todos los excesos tanto de ingenuidad y rectitud como de inflexibilidad moral a los que nos tienen acostum-

brados Oriente y Occidente. Moreira César, el “héroe” castrense, dispuesto a exterminar a los otros fanáticos, religiosos o políticos, resulta el abanderado del totalitarismo militar, hacia el cual quiere conducir al Brasil sin acceder a tolerar ni a los republicanos civiles ni a los postreros partidarios de la monarquía. Galileo Gall, escocés frenólogo y propagandista de las utopías sociales más revolucionarias, es el sujeto ofuscado sin saberlo por premisas eurocéntricas, inservibles y ridículas cuando establece contacto con el mundo americano, que se le hace por eso estrambótico e indescifrable. El periodista miope, por último, aunque el descubrimiento del cuerpo y el sexo haya empezado a hacerlo dudar de sus certidumbres iniciales, personifica, no menos, una especie de ceguera mental que lo obliga a mantener, hasta el final, un republicano vestigio de desconfianza en la monarquía como responsable de la sublevación sertanera (435) y, más aún, una actitud pesimista –“Canudos ha cambiado mis ideas sobre la historia, sobre el Brasil, sobre los hombres. Pero, principalmente, sobre mí [...] Gracias a Canudos tengo un concepto muy pobre de mí mismo” (401)– que podríamos identificar perfectamente con el positivismo de Euclides da Cunha, autor de *Os Sertões* (1901), fuente básica de información histórica para la elaboración de *La guerra del fin del mundo*. No hemos de olvidar que, en un ensayo, Vargas Llosa ve como único error intelectual de Da Cunha la aplicación de “teorías racistas” de moda en Europa (*Contra viento 2*: 247).

La importancia de la trayectoria vital del Barón radica, justamente, en que refuta los dogmatismos y rigideces así descritos en la novela, que no hacen más que conducir a carnicerías, pilas de cadáveres o, literalmente, a un macabro “festín de buitres” (502). Al renunciar a sus afanes políticos, también fanáticos, logra sobrevivir y, además, reconciliarse con el ser a quien más había amado, a su mujer. A ella había sido infiel al dedicarse a la política: la ruptura sobreviene entonces sumiendo los ropajes de la demencia. El *ménage à trois* final en el que, según podemos suponerlo, se desarrollará el resto de la existencia de los nobles y su criada capta con maestría pictórica el restablecimiento de la pareja feliz de antes de Canudos. Pero no ha de pasarse por alto que no estamos ahora ante una “pareja” en el sentido estricto de la palabra: las dualidades se superan, sea la de marido y mujer, sea la de señora y criada... Incluso en este sentido, nada obvio, el derrumbe de los esquemas dicotómicos no es fortuito ni gratuito, como insinuaba Rama, sino que se impone como renglón imprescindible de lectura de la totalidad narrativa.

La secuencia en que el Barón decide unirse sexualmente a Sebastiana para recuperar de algún modo su felicidad conyugal con la Baronesa ha sido víctima de repetidas tergiversaciones o simplificaciones críticas. La que ya hemos comentado de Rama, que califica el hecho de “desconcertante”, es quizá la más inofensiva. En un par de ocasiones, por ejemplo, se ha llevado al extremo de observar únicamente, debido al azoramiento y el miedo de la sirvienta al despertar y ver al señor en su cama, un caso criminal de “violación” (Wasserman 469) o una condena de la “explotación del débil por el poderoso” (Booker 97)². Aunque no descartables en un segundo plano, semejantes interpretaciones se transforman en reducciones al pasar por alto absolutamente el marco genológico al que muchos indicios del relato parecen apuntar. Me refiero al de la alegoría.

¿Qué es una alegoría? En estas líneas optaremos por su definición literaria más frecuente, que podría plantearse así: *símbolo cuyos componentes*

²Recomiendo al lector del libro de Booker sobre Vargas Llosa, lleno de valiosos y detallados análisis de las novelas posteriores a *La casa verde*. Ha de advertirse, sin embargo, que, tal como acontece con la precipitada interpretación del episodio del Barón y Sebastiana, varias sugerencias del volumen carecen de fundamento sólido, especialmente aquéllas empeñadas en explicar la poética del novelista relacionándola con el movimiento artístico norteamericano y europeo que se ha dado en llamar, en inglés, *Postmodernism*. Basta citar un solo caso, que concierne a la deuda de *La guerra...* con la obra ensayístico-testimonial de Da Cunha: “Vargas Llosa’s important reformulation of many aspects of da Cunha’s text, together with his sometimes parodic depiction of da Cunha [se refiere, en realidad, al periodista miope, “trasunto” del escritor real] as a scrawny, squeaky-voiced weakling, suggests a postmodernist skepticism toward da Cunha’s sincere modernist belief in the power of his art to instigate change. Indeed, it may be that the artistic seriousness of the modernists is itself implicated in Vargas Llosa’s thoroughgoing critique of fanaticism. In any case, this critique clearly participates in the postmodernist skepticism toward rigid belief structures of all kinds” (98). En este razonamiento hay mucho de candidez, no sé si “posmoderna” o de otro tipo. El liberalismo al que claramente se afilia no sólo la crítica vargallosiana del fanatismo político, sino todo su ideario de acción social, no nace, como parecen sugerir las palabras de Booker, luego de la modernidad (si tal momento existiese ya o fuese posible); nace y crece, por el contrario, con ella, en los siglos XVIII y XIX. Sospecho, además, que es imposible calificar de escéptico sistemático al individuo que acepta ser candidato presidencial, y Vargas Llosa lo ha sido, para luchar resueltamente por sus creencias.

El fallo de perspectiva, en el caso del libro de Booker, se debe a la aplicación incauta de un patrón apto en Europa y Norteamérica, el de la “posmodernidad”, a una región, Latinoamérica, en la que Occidente ha descubierto y sigue descubriendo aspectos excéntricos de sí mismo. Imagine, por favor, el lector a un presidente, o posible presidente, “posmo”. Cuando concluya el ensayo de crítica literaria que aquí he emprendido, quizá también yo me dedique a tal ejercicio.

semánticos se articulan de modo narrativo o idea traducida en imágenes vinculadas entre sí. Los personajes, las circunstancias y las acciones alegóricas corresponden siempre a referentes y bases conceptuales más o menos claros tanto para el autor como para su público. No es sorprendente que haya una alegoría en las páginas de una novela; como ha apuntado Alastair Fowler, se trata de una modalidad de escritura transgenérica ya milenaria, que cuenta con un repertorio de “personificaciones, abstracciones, cadenas de discurso y narrativa metafóricamente gemelas” que se ha infiltrado en la “epopeya, las historias de aventuras, el cuento, la novela, varias formas poéticas” (192) y, por supuesto, el teatro compuesto con fines instructivos. Tomar la incursión del Barón en el lecho de Sebastiana como simple delito sexual o ejemplo de las arbitrariedades de la clase alta es una falta de sensibilidad literaria y una carencia de imaginación que, en otros contextos, equivaldría al absurdo de aborrecer a Zeus por el modo en que logra satisfacción sexual de Leda, Dánae, Europa y otros personajes femeninos u horrorizarse del sacramento cristiano de la comunión por ser un rito asociable al vampirismo y a la antropofagia —en resumen, los tropos y sus amplificaciones narrativas o dramáticas han de entenderse siempre de manera figurada.

¿Qué nos aconseja hacer, antes que otras, una lectura alegórica del *ménage à trois* desarrollado en el hogar del Barón? He mencionado la existencia de *indicios*. Los hay de dos naturalezas: onomástica, principalmente, y descriptiva. Empezando por su nombre mismo, Estela, la Baronesa, compendia una serie de características que tradicionalmente se asocian a lo aéreo, lo celeste, lo espiritual. Noble, delicada, grácil, pálida, rubia, encaja casi perfectamente en el añejo modelo de la dama angelical, incluso por su distanciamiento de la realidad, de la que es *ajena*. Sebastiana, por el contrario, es una sirvienta, o sea, lo opuesto de una noble; su piel es oscura; sus senos son “grandes” y “firmes”; su sexo es una fuente de “jugos”, sabores y aromas y toda ella rezuma una inocultable corporeidad. Para poder aspirar nuevamente a la dicha que la demencia generalizada ha roto, marido y mujer tendrán que reunirse nuevamente *en* Sebastiana, *en* su carne: “Estela, amor mío, amor mío. Yo te amo más que nada en el mundo. Hago esto porque lo deseo hace mucho tiempo y por amor a ti. Para estar más cerca de ti” (505). La Baronesa misma asiste “amable, afectuosa, tolerante” a su marido cuando éste toma por sorpresa a Sebastiana; la señora y amiga, en efecto, se esfuerza en tranquilizar a la “mucama” (506). El hecho de que pocas horas después, al despertar, el Barón vea dormir juntas a la Baronesa y a Sebastiana

sugiere que ninguno de los tres está bajo las estremecedoras impresiones de un acto de violencia sexual, sino, más bien, envueltos en la serenidad de quienes saben o entrevén que han participado en un rito de iniciación.

El erotismo del Barón ha fundido lo que antes permanecía disgregado y se manifiesta ahora espiritual y físicamente. El proceso ha sido de integración, contrario a los deslindes y discernimientos del raciocinio, pero, sobre todo, a la duplicidad en conflicto: “tres” es aquí superación de “dos”. Pequeña lección de dialéctica.

El espíritu a solas se enajena, y la locura simbólica que asalta a Estela, como lo ha reconocido el Barón, es producto y consecuencia, de una u otra forma, de las acciones de los locos profundamente idealistas, intelectuales, que combaten el cuerpo y pueblan toda la novela: el Consejero, Gall, Moreira César y, hasta cerca del final, el periodista miope. No es casual que, sólo cuando pierde sus anteojos y queda casi totalmente ciego, incapacitado para “ver”, es decir, comprobar empírica y racionalmente lo que cree que sucede a su alrededor, este último afirme repetidas veces que ha encontrado la felicidad: el amor de Jurema, que hace las veces de lazarillo. No es casual que el escocés, intelectualizado hasta la médula, haya hecho votos de abstinencia sexual y que sólo sepa romperlos brutal, torpemente, sin la estilización mistagógica del Barón. No es casual que Moreira César encuentre la muerte sin ver cumplidos sus objetivos. Y tampoco es casual, en fin, que el más paradigmático de los fanáticos y “locos”, el Consejero, predique la castidad y el dominio de la carne, pero que luego de tanta urgencia por obtener el cielo y desprenderse del cuerpo, éste cobre verdadera venganza carnavalesca y subversiva: el santo no muere martirizado en la cruz, ni quemado, ni acribillado por sus enemigos, sino que se despide de este mundo disuelto en una indignísima y nada sublime diarrea³.

El rito íntimo que el Barón, Estela y Sebastiana llevan a cabo es una búsqueda de equilibrio, una recuperación del cuerpo, el dominio de lo humano suprimido o ignorado comúnmente por los fanáticos de Canudos.

³Que, por cierto, es rápida y grotescamente espiritualizada por sus obnubilados seguidores: “Por qué lo sometía el Padre a una agonía así? ¿Por qué quería que pasara sus últimos momentos defecando, defecando, aunque fuera maná lo que escurría su cuerpo? El León de Natuba, la Madre María Quadrado y las beatas no lo entienden. El Beatito ha tratado de explicárselo y de prepararlos: ‘el Padre no quiere que caiga en manos de los perros. Si se lo lleva, es para que no sea humillado. Pero no quiere tampoco que creamos que lo libra del dolor, de penitencia. Por eso lo hace sufrir, antes del premio’” (479).

Aparte de las que ya hemos discutido, la prueba definitiva de la existencia de un código alegórico actuante en el triángulo amoroso con que culmina la historia del Barón de Cañabrava es el nombre de la mucama: *Sebastiana*.

Euclides da Cunha, al analizar en *Os Sertões* las causas del surgimiento de la secta del Consejero, no dejó de recordar, luego del medio y la herencia biológica, lo que llamó “factores históricos de la religión mestiza”. Entre ellos, la “caquexia nacional”, o sea, el abatimiento y debilidad senil del imperio portugués desde fines del siglo XVI, época en que avanzaba la colonización del Brasil. En ese entonces, los sueños de señorío absoluto en Asia y Africa se tambalearon debido a la dura derrota en la batalla de Alcazarquivir, que trajo, como primera consecuencia, la pérdida de autonomía de Portugal y su anexión durante sesenta años al poder de los Habsburgo españoles. El joven rey Don Sebastião, desaparecido en combate, no tuvo sucesor portugués inmediato: lo que a partir de 1580 fue sentido por el pueblo como una ocupación española produjo el rumor de que el soberano no había muerto en la batalla y que regresaría de un momento a otro; muy pronto, la espera se enriqueció con elementos sobrenaturales y legendarios y vemos así paralelismos –alimentados quizá por substratos culturales célticos– entre el rey histórico portugués y el Rey Arturo, ambos ocultos en islas ignotas y neblinosas, o en el fondo del océano, esperando el momento propicio para regresar y restablecer su reino. Portugal, finalmente, volverá a independizarse; pero la esperanza del retorno del *encoberto*, no obstante, no cesará. Se trata de la nostalgia utópica de una edad dorada, de un Paraíso político. Y semejante creencia, como muchas otras, desde luego, se transmitirá también al ámbito colonial brasileño. Da Cunha es explícito en ese sentido:

imóvel o tempo sobre a rústica sociedade sertaneja, despedada do movimento geral da evolução humana, [não lhe falta] o misticismo político do *Sebastianismo*. Extinto em Portugal, ele persiste todo, hoje, de modo singularmente impressionador, nos Sertões do Norte... (95)⁴

⁴“Inmóvil el tiempo sobre la rústica sociedad del sertón, sin nada que la ate al movimiento general de la evolución humana, [no le falta] el misticismo político del *sebastianismo*. Extinto en Portugal, persiste íntegro, aún hoy, de modo singularmente impresionante, en los sertones del norte”.

Da Cunha aporta aún más datos preciosos. Al transcribir los versos de los seguidores del Consejero deja en claro que la fe en el regreso de Don Sebastião se ha transformado en el Brasil decimonónico en añoranza del Imperio y odio a la República, promulgadora del matrimonio civil, enemiga de la Iglesia y, por consiguiente, engendro social del Anticristo:

Saiu Dom Pedro segundo
Para o reino de Lisboa;
Acabou-se a monarquia,
O Brasil ficou à toa!

Dom Sebastião já chegou
E traz muito regimento,
Acabando com o civil
E fazendo o casamento!

O Anticristo nasceu
Para o Brasil governar,
Mas aí está o Conselheiro
Para dele nos livrar!

Visita nos vem, fazer
Nosso rei Dom Sebastião,
Coitado daquele pobre
Que estiver na lei do Cão! (132)⁵

La sugerencia de Da Cunha será recogida por Vargas Llosa y tiene un papel insoslayable. Galileo Gall, al describir en una carta el movimiento del Consejero, menciona que los sertaneros que veneran al nuevo profeta creen

⁵He modernizado la ortografía de la cita. Traduzco literalmente a continuación, sin intentar mantener las formas poéticas del original: “Partió Don Pedro II / al reino de Lisboa; / se ha acabado la monarquía; / el Brasil ha quedado a la deriva. // Don Sebastião ya ha llegado / y trae un gran regimiento, / acabando con el [matrimonio] civil / e imponiendo el eclesiástico. // El Anticristo ha nacido / para el Brasil gobernar, / pero ahí está el Consejero / para librarnos de él. // Visita viene hacernos / nuestro rey Don Sebastião. / ¡Ay de aquel pobre / que acate la ley del Perro!” [o sea, la de Satanás, la república].

que luego de morir luchando por sus ideas “resucitarán para estar vivos cuando aparezca el Ejército del Rey Don Sebastián (un rey portugués que murió en el Africa, en el siglo XVI)” (90). El Barón de Cañabrava tampoco desconocerá ese detalle; ante él, el coronel Murau exclama: “¿Saben la cantidad de gente que se va a Canudos? Abandonando casas, animales, trabajo, todo. A esperar allá el Apocalipsis y la llegada del Rey Don Sebastián ...” (185). Como explica el narrador, Murau, al decir estas palabras, se encuentra “abrumado por la imbecilidad humana”. De esa imbecilidad a la locura que identifica el Barón hacia el final de la novela hay poco trecho. Pero, recordémoslo, víctima su hogar de los delirios masivos a su alrededor, ha transformado sus convicciones políticas en entrega exclusiva a su esposa. Por eso trueca el sebastianismo espiritual (él también había deseado el regreso de un rey) por un sebastianismo carnal, una vuelta al cuerpo, hasta entonces “encubierto”, oculto –el mal de Estela había impedido todo contacto sexual entre ellos. *Sebastiana*: liberación a través del Eros, es decir, el encuentro con el otro, no su exterminio.

El contraste alegórico es tan claro que hasta imágenes secundarias lo reiteran. Confrontemos, a modo de ejemplo, dos pasajes. Uno, proveniente de los comienzos del libro, cuando el Consejero predica frente al grupo cada vez más nutrido de sus acólitos. Según argumenta, antes del fin del mundo, la República satánica enviaría sus hordas bélicas al sertón. Habría diluvios, terremotos, eclipses. Morirían millares, pero:

al despejarse las brumas, un amanecer diáfano, las mujeres y los hombres verían a su alrededor, en las lomas y los montes de Canudos, al Ejército de Don Sebastián. El gran Rey habría derrotado a la camada del Can, limpiando el mundo para el Señor. Ellos verían a Don Sebastián, con su relampagueante armadura y su espada; verían su rostro bondadoso, adolescente, les sonreiría desde lo alto de su cabalgadura enjaezada de oro y diamantes, y lo verían alejarse, cumplida su misión redentora, para regresar con sus Ejércitos al fondo del mar ... (59)

Don Sebastián, de esta manera, así como con el comienzo de una nueva era para el ser humano, se asocia con el mar y el amanecer. ¿Qué sucederá al final de la novela, cuando el Barón de Cañabrava despierte luego de haber “recobrado” a Estela a través de Sebastiana?:

La luz del amanecer entraba al aposento y se oían cantos de pájaros y el rumor murmurante del mar [...]. Era algo que había visto innumerables veces y que nunca lo cansaba: Salvador a la hora en que el sol aparecía o moría. Se asomó y estuvo contemplando, desde el balcón, el majestuoso espectáculo: el ávido verdor de la isla de Itaparica, la blancura y la gracia de los veleros que zarpaban, el azul claro del cielo y el gris verde del agua... (507)

Por si cupiese alguna duda acerca del paralelismo, la “misión redentora” del Don Sebastião espiritual se convertirá, luego de la aparición de su doble corpóreo, femenino y carnavalesco, en una ciudad, *Salvador*, donde ocurre el episodio iniciático del Barón.

¿Qué hay de “ininteligible” o de extraño a la trama de la novela, así pues en todo esto?

VI

La guerra del fin del mundo ocupa un puesto privilegiado en la obra de Vargas Llosa. Se le ha llamado “síntesis” de su carrera, debido a su visión épica, la apoteosis en ella del arte de contar y la fascinación que despiertan sus personajes (Williams 121). Más justa aún es la evaluación global que nos ofrece Dick Gerdes: “La obra temprana de Vargas Llosa parece expresar la idea de que algún tipo de revolución externa es necesaria para combatir la injusticia y el sufrimiento humano y para eliminar o cambiar las instituciones sociales, políticas y religiosas. *La guerra...* sugiere que tanto el origen del mal como la posibilidad de reforma son responsabilidades morales del hombre mismo. Guerras y revoluciones son meros signos exteriores de los desajustes morales y el conflicto interior del individuo; por lo tanto, las reformas políticas exitosas sólo se hacen posibles cuando el hombre halla en sí mismo cómo alterar el curso de los acontecimientos, es decir, sustituyendo el odio por el amor. Aunque la novela no es pura alegoría, el lector se enfrenta con un mundo inmensa y complejamente organizado que trata de comunicarle verdades profundas acerca de la naturaleza humana” (188-9).

Desde luego que un logro artístico tan alto tendrá profundas consecuencias en la producción posterior del autor. No sería descabellado, de hecho, ver una reiteración de ciertos elementos de *La guerra...* en las novelas

siguientes. La cuestión de los excesos intelectuales y la salvación a través del erotismo es el más importante de ellos. Para ilustrar esta aseveración, conviene ahora que hagamos un breve recorrido.

Ya *Historia de Mayta* (1984) confirma lo dicho. No estamos ahora en el siglo XIX ni se espera el retorno de reyes mitologizados. Pero las utopías marxistas se vuelven a tal grado cerebrales y espirituales que la mortificación y represión del cuerpo, en el protagonista, se produce de manera casi idéntica a la que hemos verificado en el Consejero o en el Gall:

El sí que no se “sensualizó” nunca, mi condiscipulo Mayta. De las vagas impresiones que me dejaban de él esas rápidas entrevistas que teníamos a lo largo de los años, una de las más rotundas que guardo es la frugalidad que emanaba de su persona, de su atuendo, de sus gestos. Hasta en su manera de sentarse en un café, de examinar el menú, de ordenar algo al mozo y aún de aceptar un cigarrillo, había en él algo ascético... (29)

La principal tortura que Mayta acepta en nombre de sus ideas es el ocultamiento de su homosexualidad, tajantemente condenada y despreciada por sus camaradas. Pero si eso no bastara, el narrador, tratando de dar con la manera adecuada para contar la historia, comparará la persecución mental y material a que es sometido y a que se somete Mayta con las emprendidas por el Santo Oficio: aquí y ahora, en el siglo XX, mientras piensa en el caso del revolucionario trotskista y “maricón”, recorre en una visita no casual el Museo de la Inquisición de Lima (119-25).

¿*Quién mató a Palomino Molero?* (1986) continúa desarrollando esa trama imaginal, aunque de modo más discreto. El teniente Silva y el guardia Lituma, pareja que remeda jocosamente la de Sherlock Holmes y Watson, se enfrentan al misterio de un grotesco asesinato en un pueblo costero del Perú. La investigación, sórdida y tenebrosa, a medida que se desarrolla y conduce cada vez más al Coronel Mindreau, encuentra su correlato burlesco en las fantasías sexuales insatisfechas de Silva, que persigue inútilmente a la risueña doña Adriana, de “robusto cuerpo”. Justo cuando el Coronel, que se ha visto descubierto, mata a su hija –a quien sobreprotegió, al extremo de causar la muerte de Molero– y se suicida, Silva, sobrecogido de horror, y en un arranque parecido al del Barón de Cañabrava luego de la masacre de Canudos, decide “tirarse de una vez a esa gorda de mierda” (171). No

obstante, a diferencia del noble de *La guerra...*, el raciocinador, brillante y meticoloso detective falla vergonzosamente en su acometida, abrumado por la vitalidad y el carácter de Adriana. ¿La razón del fracaso? Probablemente una confusión grave de estrategia, previsible en alguien de tanta capacidad intelectual; alguien que llega a declarar:

¿Sabes una cosa? Este cristiano no se morirá sin tirarse a esa gorda y sin saber quiénes mataron a Palomino Molero. Son mis dos metas en la vida, Lituma. Más todavía que el ascenso, aunque no me lo creas... (74)

En otras palabras, el error de Silva ha sido espiritualizar los componentes físicos de su ser e ideologizarlos –o lo que es lo mismo: fanatizarlos. No desea reencontrarse consigo mismo, con su “vida profunda” –expresión que emplea, por cierto, el narrador de las peripecias del Barón de Cañabrava cuando éste experimenta una erección en presencia de Sebastiana (503); pretende sólo utilizar el sexo para triunfar en el ámbito de lo externo y social.

El hablador (1987), al contrario de las dos novelas precedentes, es la fábula de un fanático que recapacita y encuentra una vía sincera para expresar tanto espiritual como físicamente sus deseos. Saúl Zuratas, al igual que Mayta, es un marginado –el síntoma visible de esa condición es el lunar que marca su rostro; “Mascarita” lo apodan–, pero a diferencia del joven trotskista, las vías racionales lo atraen cada vez menos en su empresa de materializar su amor por la selva amazónica y las culturas indígenas:

A Mascarita la política le resultaba la cosa menos interesante del mundo. Cuando hablábamos de política me daba cuenta que [*sic*] él se forzaba a hacerlo para darme gusto, pues yo, en esa época, tenía entusiasmos revolucionarios y me había dado por leer a Marx y hablar de las relaciones sociales de producción. A Saúl esos asuntos lo aburrían tanto como los sermones del rabino... (23)

Mascarita, en efecto, poco a poco se despoja de todas las tentaciones ideológicas externas que lo apartan de la “vida profunda”: el judaísmo familiar; la política; la etnología y la ciencia. Todas ellas le ofrecen sólo alternativas racionales para ocuparse de sus queridos indios; alternativas, por lo tanto, ineficaces para unirse, consustanciarse –no otra cosa es el amor– con un universo incompatible con la razón occidental y las preferen-

cias adquiridas a través de universidades o academias. Saúl Zuratas reconoce el “fanatismo” de los religiosos que pretenden incorporar a los indios amazónicos a la civilización, en una lucha de raigambre sarmentina para “derrotar a la selva”, a la barbarie (99). La decisión del personaje, finalmente, es una cancelación de las oposiciones: decide fundirse con el que era antes su objeto de estudio; se transforma en memoria colectiva de los machiguengas, hablador, portador de su literatura oral. Dio con “una justificación de vida, un compromiso, que no encontraba en otras tribus de peruanos –judíos, cristianos, marxistas, etc.– entre las que había vivido” (231). Los machiguengas “convivían armoniosamente con el mundo natural” (232): es ese equilibrio de lo social y lo físico lo que impide, justamente, que una empresa tan radical como la de Mascarita afecte únicamente a su espíritu. La conclusión, según insinúa el narrador, no parece ser otra que el hallazgo del verdadero rostro del protagonista, escondido por su formación limeña, civilizada a la europea.

Elogio de la madrastra (1988), en la figura de Rigoberto, también reelaborará la alegoría erótico-filosófica que hemos visto en *La guerra...* Sólo que ahora se narrará una regresión: el universo carnal y afectivo del protagonista gira ya en torno a su esposa Lucrecia; el medio para alcanzar la felicidad ha sido claramente identificado: el cuerpo. Pero Rigoberto confía tanto en esa certidumbre que empieza a fraguar, paradójicamente, su desgracia, al hacer del cuidado físico una especie de religión o de culto maniático.

De joven había sido militante entusiasta de Acción Católica y soñado con cambiar el mundo. Pronto comprendió que, como todos los ideales colectivos, aquél era un sueño imposible, condenado al fracaso. Su espíritu práctico lo indujo a no malgastar el tiempo librando batallas que tarde o temprano iba a perder. Entonces, conjeturó que el ideal de perfección acaso era posible para el individuo aislado, constreñido a una esfera limitada en el espacio (el aseo o sanidad corporal, por ejemplo, o la práctica erótica) y en el tiempo (las abluciones y esparcimientos nocturnos antes de dormir) (80).

A tal punto cree haber alcanzado su objetivo que domina absolutamente aquella fuerza corpórea e indómita que derrocó al Consejero, negador y, no menos, víctima de la materia:

Su estómago era un reloj suizo: disciplinado y puntual, se vaciaba siempre a estas horas, totalmente y sin esfuerzo, como dichoso de desembarazarse de las pólizas y rémoras del día. Desde que, en la más secreta decisión de su vida [...] decidió, por un breve fragmento de cada jornada, ser perfecto, y elaboró esta ceremonia, no había vuelto a experimentar los asfixiantes estreñimientos ni las desmoralizadoras diarreas. (80-1)

En fin, lo que ha sucedido es que los cinco sentidos de Rigoberto estaban “absortos en lo que ocurría dentro de su cuerpo” (81), lo que no deja de ser una introspección *fanática*, opuesta radicalmente, aunque por eso idéntica, a la del Consejero, Gall, Mayta, Silva y tantas otras criaturas vargallosianas. El personaje del *Elogio...* llega a concebirse a sí mismo, nada más y nada menos, como un Jesucristo al revés:

En este instante se sentía [...] incorruptible; y pronto, entre los brazos y piernas de su esposa, se sentiría un monarca. Pensó: “un dios”. El cuarto de baño era su templo; el lavador, el ara de los sacrificios; él era el sumo sacerdote y estaba celebrando la misa que cada noche lo purificaba y redimía de la vida. “Dentro de un momento seré digno de Lucrecia y estaré con ella”, se dijo. Contemplándola, habló a su robusta nariz en tono cálido: “Te digo que muy pronto estaremos tú y yo en el paraíso, mi buena ladrona”... (132)

Las continuas alusiones a la perfección, al acto de pensar, la reificación del organismo con la metáfora del reloj y la metamorfosis crística delatan una pérdida obvia de cotidiana humanidad, debida, ahora, no a la idolatría del espíritu, sino a la del cuerpo. El sistema tropológico típico de la narrativa que hemos analizado hasta aquí se completa totalmente cuando el narrador del *Elogio...*, adoptando el punto de vista de Rigoberto, compara utopía socialista y utopía carnal:

Hoy era martes, día de pies. Tenía la semana distribuida en órganos y miembros: lunes, manos; miércoles, orejas; jueves, nariz; viernes, cabellos; sábado, ojos y, domingo, piel. Era el elemento variable del nocturno ritual lo que le confería un aire cambiante y reformista. Concentrarse cada noche en una región de su cuerpo le permitía

cumplir más obsequiosamente con su aseo y preservación; y, asimismo, conocerla y quererla más. Dueño cada sector por un día de sus afanes, quedaba garantizada la perfecta equidad en el cuidado del conjunto: no había favoritismos, postergaciones, nada de odiosas jerarquías en el trato y consideración de la parte y del todo. Pensó: “Mi cuerpo es aquel imposible: la sociedad igualitaria”... (86)

Tras semejante exabrupto, ¿qué le sucederá a Rigoberto? Primero, la corroboración inquietante de que es un “monstruo” (117), lo cual precede inmediatamente a la poética meditación sobre la visión horripilante de *Cabeza I*, cuadro de Francis Bacon, angustioso como casi todos los suyos. Enseguida, se concretará la infidelidad de Lucrecia nada menos que con Fochito, el hijo de Rigoberto. Es importante notar que el estado de aparente felicidad y armonía en el hogar de éste se resquebraja precisamente por la acción de una “parte” suya, sangre de su propia sangre —él, que ha sido adorador del cuerpo. El abuso de la religión de sí mismo engendra, así pues, una autotraición. Como en ninguna otra novela de Vargas Llosa, el *Elogio...* lleva a sus últimas consecuencias los coqueteos con la alegoría que hemos percibido en *La guerra...* La duplicidad de dicha estructura narrativa, incluso, se corresponde en el libro de 1988 con la solvencia con que se asume la zona de intertextualidad y alteridad entre literatura y pintura (aquí hemos recordado sólo a Bacon; Jordaens, Boucher, Tiziano, de Szyszlo y Fra Angelico se hacen también presencias significativas de primer orden, ofrecen imágenes indispensables para la fluidez narrativa y para su comprensión o desciframiento).

VII

Hemos partido, para nuestro recorrido, de *La guerra del fin del mundo*. Pero ha de advertirse que ya antes los fanáticos desequilibrados poblaban las páginas del autor. El Capitán Pantaleón Pantoja lo era; eso explica su fracaso final. Pedro Camacho, el escritor, también se excedió en sus proyectos, que culminan, consecuentemente, en caos y locura. Sin embargo, sólo será *Lituma en los Andes* (1993), novela reciente de Vargas Llosa, el texto que pueda ser comparado más justamente con *La guerra...* en cuanto a densidad narrativa, alcance épico y eficacia en la suscitación de reflexiones. Además,

el impulso alegórico logra aquí una intensidad sinfónica distante de la discreta música de cámara de los restantes libros publicados en los años ochenta.

Mucho más breve que *La guerra...*, *Lituma...* constituye, no obstante, a su manera, un intento de totalización: no nos presenta el extenso panorama de la locura ideológica latinoamericana, sino el más concreto –aunque no carente de elocuencia– del Perú de los últimos decenios. La primera parte se concentra en las atrocidades cometidas por los guerrilleros del Sendero Luminoso que, arrastrados por su ciega concepción de justicia social, ejecutan a turistas inocentes, ecologistas incautos, dividen a la población serrana y la obligan a aplicarse a sí misma medidas despiadadas, hasta que los cadáveres, en las plazas, se descomponen y los vecinos “para apartar a los buitres” se ven forzados a encender fogatas (82): ¿no es esta imagen parecida a la que obsesionaba al Barón de Cañabrava, la de Canudos tras la gran matanza? De hecho, los lazos con la novela de 1981 se aclararán aún más cuando el narrador resuma la situación argumental con una significativa enumeración:

El mundo viniéndose abajo, ajusticiamientos, desapariciones, diablos, mukis, pishtacos. Y el guardia civil Tomás Carreño llorando porque lo dejó una hembra. Bueno, fue la primera que se tiró, la que lo desvirgó. Y, por lo tanto, la única que se había comido este inocentón... (106)

La melancólica historia de los amores de Tomasito que escuchará Lituma (ahora en Naccos, pueblo andino, luego, quizá, de haber sido “recompensado” por contribuir al descubrimiento del asesinato de Molero) sirve de elemento contrastante con la acción colectiva signada por el terror de la intolerancia senderista. No deja esto de recordar el procedimiento mediante el cual la figura del Barón de Cañabrava había servido de importante punto de referencia individual para medir las dimensiones sociales del desastre milenarista de Canudos. El “mundo viniéndose abajo” de la última novela de Vargas Llosa, entonces, bien podría haberse titulado “la guerrilla del fin del mundo”. Con todo, hay un ingrediente importantísimo en *Lituma en los Andes* que representa una profundización de los logros de *La guerra...*: la combinación de la locura ascética, a lo Consejero, Gall o Mayta con otra parecida a la del Rigoberto del *Elogio..*

Los maoístas presentados en la primera mitad de la novela, con su prédica de altos valores morales, convierten a los campesinos en seres sin vida interior, cuya actitud es “fría, seria, didáctica”, lo que permite que cuenten “intimidaciones en voz alta, como si hablaran de otras personas” (157). No obstante, tal visión se completa con la que encontraremos en la segunda parte de la obra, donde la descripción de las barbaridades “justicieras” de los políticos es sustituida por los monólogos de Adriana (¿Ariadna?), mujer de Dionisio, ambos cantineros de Naccos, en torno a los cuales se teje un aura misteriosa producto menos de su conducta inmoral, obscena, monomaniacamente sexual, que de sus conocimientos de lo oculto, las creencias mágicas serranas y su vinculación cada vez más obvia a la desaparición inexplicable de sujetos que, en principio, parecían víctimas del Sendero Luminoso. Pronto se nos confirmará que el de Dionisio y Adriana es, digámoslo así, un *sendero tenebroso*, y que su empecinada corporeidad es tan nefasta como la ascensión y la iluminación apolíneas, venidas del espítitu, que acompaña a los fríos e intelectuales guerrilleros. Lituma, gracias a la erudición en ritos precolombinos de un ingeniero extranjero que trabaja en las minas y gracias, no menos, a los trucos detectivescos que ha aprendido antes del Teniente Silva, es decir, sacarle la verdad a los borrachos, descubre al final, no tan sorprendentemente, pero ya en el colmo de la repulsión, que Naccos entero, aconsejado por los dioscecillos de la demencia encarnados en los cantineros, y para librarse de los “demonios” montañeses vistos en los senderistas, ha llegado al extremo de realizar sacrificios humanos, cruentas ceremonias en las que el canibalismo ancestral, latente en el inconsciente colectivo andino, se recupera. Un género de demencia convoca de inmediato otro, y otro, y otro, hasta que el lector llega, con Lituma, a la contemplación de la última estampa de la narración, la de las “*astilladas* cumbres de los Andes”.

¿Antídoto para la ponzoña de la locura, portadora de la destrucción? Probablemente, la “inocencia” entrevista en el adjunto Tomás, que se ha zambullido en sus propios sentimientos y cultiva su universo interior durante todo el relato; el gesto no sólo lo ayuda a soportar la inclemencia del violento día a día andino, sino que también anima y permite a Lituma, su confidente, sobrevivir. Mercedes, la prostituta piurana que el muchacho ha anhelado persistentemente, se presenta de súbito al final y Tomasito se da cuenta de que no había estado solo en su nostalgia. Es el único en todo el relato que recibe, casi al pie de la letra, una “merced” de la vida. Es más, el padrino del joven, gracias a sus influencias, logra que lo trasladen a Piura:

“hoy te sacaste la lotería, hoy cambió tu suerte”, comenta regocijado Lituma (293), para reconocer, poco después, que “en estos momentos, su adjunto [a solas con Mercedes] estaría visitando el cielo” (296).

El infierno se halla, en cambio, frente a los ojos del cabo Lituma: en las sierras del exterior, en Naccos, en la cantina, donde el propietario, poseído sólo por los peores aspectos de lo dionisiaco, y que pronto se revelará como instigador de asesinatos, le brinda bebida gratis... La razón de tanta amabilidad, como le asegura a Lituma magnífica e irónicamente, es que está “liquidando las existencias” (305).

VIII

A estas alturas, luego de *Lituma en los Andes* y todos los títulos que hemos comentado –además de otros que escapan de los límites de nuestros apuntes–, puede afirmarse sin miedo a las hipérboles que la obra de Mario Vargas Llosa constituye uno de los monumentos que la novela hispánica aporta a las letras del siglo XX. La fascinación que despiertan sus ficciones es producto de un esfuerzo doble, en el que la creación se ha enriquecido con el hábito de meditar discretamente y sin exigencias programáticas. Pocas veces en nuestra lengua el deseo de entender la realidad histórica ha producido coherentemente, durante más de treinta años, una nueva realidad, artística, cuyo primer compromiso, satisfecho siempre, ha sido con la literatura.

TEXTOS CITADOS

- Booker, M. Keith. *Vargas Llosa Among the Postmodernists*. Gainesville: The University Press of Florida, 1994.
- Cunha, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.f.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1982.
- Gerdes, Dick. *Mario Vargas Llosa*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Rama, Angel. “La guerra del fin del mundo: una obra maestra del fanatismo artístico”. *Eco* 246 (1982) 600-40.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea*. 3 vols. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- , *El hablador*. 1987. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- , *Elogio de la madrastra*. 1988. Barcelona: Tusquets, 1991.
- , *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

- . *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1993.
- . *¿Quién mató a Palomino Molero?* Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Wasserman, Renata R. M. "Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the Strategy of Intertextuality". *PMLA* 3 (1993) 460-73.
- Williams, Raymond L. *Mario Vargas Llosa*. New York: Ungar, 1986.