

# Historia de Mayta

(Una reflexión política en forma de novela)

JOSE MIGUEL OVIEDO\*

Si se descuenta *Los Cachorros*, *Historia de Mayta*<sup>1</sup> es la séptima novela de Mario Vargas Llosa. Producidas con una característica regularidad (una cada tres o cuatro años) a lo largo de más de dos décadas, sus novelas han tenido una excepcional acogida del público y la crítica, aunque en los años recientes un sector de la última ha dejado traslucir cierto desencanto o reprobación por el nivel ideológico y el trasfondo intelectual en las narraciones del autor. Los buenos libros no sólo nos cambian, sino que cambian ellos mismos y significan otra cosa con el tiempo; más en el caso de Vargas Llosa, cuya fiel pasión novelística le ha permitido acumular un corpus narrativo cuya densidad, riqueza y peculiar trazo invitan a una constante relectura. Cada pieza agrega algo nuevo al conjunto pero, a su vez, el conjunto coloca a cada intento bajo otra perspectiva; como en un organismo vivo, en la obra entera hay un continuo reacomodo de elementos, líneas que se confirman, prolongaciones previsibles y saltos sorprendidos. *Historia de Mayta* puede ser leída no

\*JOSÉ MIGUEL OVIEDO. Escritor peruano. Crítico, ensayista y profesor de literatura en Perú, Inglaterra y Estados Unidos. Actualmente es profesor en la Universidad de California en Los Angeles. Ha escrito el más completo estudio sobre la obra del novelista Mario Vargas Llosa. (Ver *Atenea* 456).

<sup>1</sup>*Historia de Mayta* (Barcelona: Seix Barral, 1984).

sólo dentro de sus propios términos, sino dentro del contexto de las otras obras, a cuya órbita inconfundiblemente pertenece.

Las tres primeras novelas del autor —*La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Conversación en la Catedral* (1969)— forman un grupo identificado por el crecimiento geométrico en la complejidad y vastedad de la materia narrativa, así como por la recuperación imaginaria de una juvenil experiencia de la vida y del país: los años de adolescencia pasados en una institución militar; la crónica de la lenta modernización de la selva y la provincia peruanas en la primera mitad del siglo; la dictadura odriísta de los años 50, echando su ominosa sombra sobre una juventud universitaria que hacía su aprendizaje político e intelectual. Las dos novelas siguientes —*Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977)— parecieron significar un interludio marcado por el toque farsesco y la parodia de los lenguajes de la subcultura (periodismo sensacionalista, informes militares en jerga macarrónica, radioteatros, etc.), pero lo que pudo pasar inadvertido era algo más importante: el autor, retrayéndose un tanto del lenguaje realista, estaba empezando a usar el género como un vehículo reflexivo y autorreferente: la novela hablando de sí misma y el autor confiándonos los secretos trabajos de su oficio. Retomando una línea —la urgente preocupación política— que había explorado en *Conversación*, Vargas Llosa volvió a encontrar todo su volumen épico en la siguiente novela, *La guerra al fin del mundo* (1981), que es su primera indagación plena del tema de la intolerancia (política, religiosa, cultural) y de la íntima contradicción de la escritura realista: un registro ficticio de algo que pertenece al universo verificable. Pero el asunto político de la novela estaba refractado en espejos que lo distanciaban: aunque sin duda aludía a la actualidad, recurría al Brasil de fines del siglo, el sertón y sobre todo a la mediación de otro libro, el inmortal *Os Sertoes* de Euclided da Cunha, del que éste era relectura y reescritura.

Todas esas veladuras narrativas han caído en la nueva novela: su núcleo es una historia que ocurrió más de 20 años atrás pero la perspectiva que filtra esos hechos es la actualidad inmediata, el Perú de ahora; la preocupación política no es una hebra del tejido como en *Conversación* ni retrospectiva como en *La guerra*, sino el único, obsesivo y omnipresente motor del relato, la espuela que desgarrá moralmente al narrador y nubla su visión con tintas ácidas; la novela es, en sus manos, un ejemplo típico de lo que Robert Alter ha llamado *partial magic*: una maquinaria narrativa montada para reflexionar sobre la posibilidad de captar con ella el mundo real; sobre la condición elusiva de su personaje central y los hechos que generó; sobre sí mismo en el acto de escribir lo que estamos leyendo. *Historia de Mayta* es, por un lado, el

producto indudable de una situación concreta —la del país en su grave crisis del momento— y, por otro, el resultado de una gradual evolución estética e ideológica, cuyas principales estaciones han ido alimentando un ardor y una urgencia que ahora estallan con fuerza inusitada. Parece que con ella hemos tocado el fondo de todo, desde el arte de la novela hasta el de la política.

## UNA RESPUESTA POLITICA

*Historia de Mayta* no sólo está temáticamente asociada con *Conversación* y con *La guerra*, sino que entreteje motivos claves que la vinculan con el resto de obras de Vargas Llosa. No sólo las novelas, sino también los ensayos, la crítica y el periodismo, especialmente los que ha desarrollado en estos últimos años. Los que han leído sus numerosos pronunciamientos y declaraciones sobre política, cultura y sociedad difundidos por la prensa mundial, sus artículos reunidos en *Contra viento y marea* (1983), los prólogos a sus dos obras teatrales —*La señorita de Tacna* (1981) y *Kathie y el hipopótamo* (1983)— que son curiosamente manifiestos sobre el arte de novelar y, sobre todo, su excepcional informe sobre la matanza de Uchuraccay<sup>2</sup>, comprobarán cómo las raíces de la novela están en el esfuerzo intelectual desplegado por Vargas Llosa para comprender el inmediato acontecer político y, dentro de él, su propia experiencia como escritor; ambas líneas confluyen aquí y se enriquecen mutuamente. No es la primera vez que esto ocurre en la obra del autor (el antecedente está en *La guerra*), pero sí es la primera vez que ambas se convierten en las *exclusivas* preocupaciones de una novela y aun en las dos caras de un mismo problema: ¿cómo acceder a la verdad de un hecho político a través de una ficción? ¿Cómo conciliar el testimonio con la imaginación, sin traicionar ni uno ni otra?

Autoconsciente de sus límites y posibilidades, la novela trata de aproximar su lenguaje ficticio al más inquisitivo del ensayo o el reportaje de actualidad. Considerables pasajes del relato son fragmentos del discurso crítico del autor sobre la política, los intelectuales, el dogmatismo ideológico y el voluntarismo revolucionario. Su reflexión adopta la forma de una novela, pero con las libertades del ensayista o del periodista. La historia es claramente un pretexto que sirve de cauce narrativo a la meditación; no son los hechos sino el incesante examen y análisis a que se someten lo que constituye la materia del relato. Si la novela es una forma de meditación y si

<sup>2</sup>"Historia de una matanza", *Vuelta*, N° 81, agosto 1983, pp. 4-15.

existe algo que pueda llamarse un pensamiento novelístico, *Historia de Mayta* es un caso eminente de relato que quiere realizarse a través de ambos. En el capítulo I, por ejemplo, Vargas Llosa ha aprovechado un artículo suyo sobre la decadencia urbana de Barranco; en el II, reaparecen ideas y fórmulas expuestas en su cáustico "El intelectual barato", recogido en *Contra viento y marea*; en los capítulos VIII y IX parece haber ecos de su texto sobre Uchuraccay; y el X utiliza, explícitamente, la experiencia personal (su visita a la cárcel de Lurigancho) que dio origen primero a un conmovido artículo sobre el tema.

Esos artículos y esta novela documentan lo mismo: una obsesionante preocupación por la historia presente y el destino inmediato del Perú. En el pasado, Vargas Llosa ha sido un francotirador de la política nacional; en los años recientes ha sido un testigo directo y casi un protagonista del acontecer público<sup>3</sup>, más de una vez tentado por el poder para asumir una posición de responsabilidad dentro de él, opción a la cual hasta ahora se ha resistido para mantener su independencia. Este cambio ha sido motivado por la grave situación nacional, la más peligrosa de toda su historia, y quizá sea necesario referirse brevemente a ésta para entender aquél.

En algo más de tres lustros, el país ha pasado por una serie de experiencias políticas que lo han marcado profundamente: la caída de la democracia a fines de la década del 60 y el comienzo de un experimento de "revolución militar"; el fracaso y la rápida corrupción de ésta; el esperanzado retorno a la fórmula democrática y el amargo despertar a las realidades del terrorismo y la peor depresión económica imaginable. Todo eso puede resumirse en una sola palabra: frustración, que ha sido la constante de la experiencia política peruana desde su independencia. La alternancia entre ciclos de expectativa y aun de bonanza, y otros de confusión y parálisis, ha abierto en el país una inmensa brecha entre las ilusiones de su pueblo y los modelos concebidos por el poder político para atenderlas. Los años de frustración histórica acumulada han dado un sentido cínico a la paciencia peruana: no nos

<sup>3</sup>Sobre todo a raíz de haber aceptado formar parte de la comisión investigadora de la matanza de Uchuraccay, el autor ha estado constantemente en el centro de una violenta polémica con los sectores periodísticos que lo acusan de participar, con su informe oficial, en una conspiración de silencio para encubrir presuntos crímenes del ejército. Esa disputa dio origen a un proceso judicial en Ayacucho, al que fue citado a declarar. Aunque era sólo un testigo, el tribunal lo trató prácticamente como un acusado: lo interrogó por 15 horas y lo tuvo incomunicado en su hotel. Véase la información, con la transcripción de fragmentos del interrogatorio, en *Caretas*, diciembre 3, 1984.

quejamos cuando estamos mal, porque sabemos que mañana estaremos peor.

Por cierto, la violencia no ha sido extraña a la vida política peruana. Pero el grado de encarnizamiento que representa "Sendero Luminoso" —la secta de fanáticos maoístas que desataron desde Ayacucho, hace ocho años, una campaña de terror— es inusitado. En nombre de sus delirantes objetivos (que ellos extraen de una lectura perversa de las obras de Lenin y Mariátegui, interpretados según las consignas tácticas de su líder clandestino) los senderistas asesinan a sangre fría hombres, mujeres y niños; practican la mutilación como escarmiento y las ejecuciones sumarias en público. Sus acciones no sólo han traído muerte y pánico; han producido una fractura sin remedio en la sociedad peruana, especialmente en el medio rural, donde los campesinos son ahora víctimas de los ataques de "Sendero"; de las expediciones punitivas del ejército o de las comunidades vecinas, cegadas por el miedo; de las "rondas" mal armadas con que otros se protegen; o del fuego cruzado de todos ellos. Casi nada escapa a la espiral de la violencia.

Si a esto se agregan otros males (inflación alrededor del 100% anual, desempleo y desnutrición generalizados, agudos problemas de vivienda y salubridad, situación económica ruinososa coronada por una aplastante deuda externa, corrupción administrativa y tráfico de drogas en un volumen nunca vistos en el país, catástrofes naturales que han arrasado zonas enteras, etc.), puede entenderse por qué, en la opinión de la mayoría, el Perú parece haber sido golpeado por una maldición bíblica: el país ya no funciona como tal y está amenazado por una disolución radical de su composición social. Sólo los años de desesperación y derrotismo que siguieron a la guerra del Pacífico, a fines del siglo pasado, pueden compararse a éstos. Uno se explica entonces la angustia, el tono sombrío y el pesimismo negro que exuden las páginas de *Historia de Mayta*: son su resultado y su reflejo.

## ESCATOLOGIA Y APOCALIPSIS

El ominoso estribillo de *Conversación* ("¿En qué momento se había jodido el Perú?") aludía al malestar producido por la dictadura de Odría; en *La guerra* el complejo dilema entre quienes encarnan las fuerzas del progreso y quienes las de la barbarie, atañe al Brasil del siglo XIX. En *Historia de Mayta* el pasado es examinado e interpretado desde la circunstancia que vive el narrador, lo que le da su coloración específica; aun un pasado más remoto (el de los años de la Inquisición, evocados en su visita a un museo), sólo le sirven "para comprobar cómo hemos llegado hasta lo que somos hoy, por qué

estamos como estamos" (p. 124). Esa es la nota constante de su reflexión novelística: nadie atendió las repetidas advertencias de la historia; ahora sólo cabe apretar los dientes y resistir la catástrofe.

Todo está dominado por un aire de asfixia, desesperanza y fealdad. *Conversación* se abre con el registro desencantado de un paisaje deprimente: "Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris". Al comenzar *Historia de Mayta*, el narrador observa un paisaje igualmente devastado —el de Barranco—, pero con una diferencia:

Es un paisaje bello, a condición de centrar la mirada en los elementos y en los pájaros. Porque lo que ha hecho el hombre, en cambio, es feo. Son feas estas casas, imitaciones de imitaciones, a las que el miedo asfixia de rejas, sirenas y reflectores. Las antenas de la televisión forman un bosque espectral. Son feas estas basuras que se acumulan detrás del bordillo del Malecón y se desparraman por el acantilado... Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y la mugre o volverse loco o suicidarse (pp. 7-8).

En las alturas andinas de Jauja, el narrador le presta su voz a Mayta y observa: "Sí, Mayta, en esta mugre, en este desamparo, vivían millones de peruanos, entre orines y excrementos, sin luz ni agua, llevando la misma vida vegetativa, la misma rutina embrutecedora, la actividad primaria y casi animal..." (p. 282). Y en su entrevista con el propio Mayta, el narrador vuelve a reflexionar a nombre de los dos: "Piensas, o actúas como si pensaras, que esto no cambiará nunca para mejor, sólo para peor. Más hambre, más odio, más opresión, más ignorancia, más brutalidad, más barbarie. También tú, como tantos otros, sólo piensas ahora en escapar antes de que nos hundamos del todo" (p. 337).

La escatología que domina en el libro es moral y física: una refleja a la otra y la agudiza. Salvo un brevísimo pasaje en el capítulo x, no hay alivio a la pesadumbre general de la atmósfera narrativa. Los lectores de Vargas Llosa reconocen ese tono como un signo característico de su visión, pero en esta novela lo escatológico es como el subproducto del relato mismo, el triste e inevitable residuo de la indagación. Hay un momento revelador en el capítulo v en el que el narrador asocia el dogmatismo político a la inmundicia urbana: "¿Pero acaso no sé que en el campo de las controversias políticas este país fue un gran basural antes de ser el cementerio que es ahora?" (p. 159). El "miserabilismo" del relato alcanza lo grande y lo pequeño: el

cuartito en el que vive Mayta es un tugurio acosado por las ratas; el mayor confort con el que sueña el protagonista sería el de poder bañarse todos los días; la ciudad es un amontonamiento caótico de barrios que no hacen sino decaer, afearse, empobrecerse; sus habitantes son empleadillos que malviven doblegados por la falta de perspectivas y el miedo a la violencia; peor los que viven en la provincia o el campo, que nunca tuvieron ni tendrán nada. Esta realidad asalta al propio narrador y lo sobrecoge en cualquier instancia:

“En la puerta del Museo de la Inquisición, a la familia de andrajosos hambrientos se ha unido por lo menos una docena de viejos, hombres, mujeres, niños. Forman una pequeña corte de milagros de hilachas, tiznes, costras. Al verme aparecer estiran inmediatamente unas manos de uñas negras, pidiendo. La violencia detrás mío y delante el hambre. Aquí, en estas gradas, resumido mi país” (p. 124).

Pero el pasado —la experiencia histórica— no sólo se vuelve presente en la novela sino que se proyecta hacia el futuro. Por primera vez en la obra de Vargas Llosa hay una sugestión de profecía política cuyo carácter es apocalíptico; la crítica de actualidad se entrecruza con una especie de fantasía futurista que es —como en Orwell o en Köestler, autores que Vargas Llosa estima tanto— nada más que una distorsión, una etapa ulterior imaginada a partir de la situación presente. En el Perú catastrófico del autor el caos social ha llegado a tal grado que hay racionamientos y la gente anda con guardaespaldas en los restaurantes (pp. 46, 168); hay asesinatos indiscriminados a cargo de comandos revolucionarios o escuadrones represivos (pp. 62, 210); se vive bajo la doble amenaza de una invasión de guerrilleros y de una intervención de *marines* norteamericanos (pp. 111, 166, *passim*); hay rumores de una fuga general hacia embajadas y consulados (p. 211), etc. Esta dimensión “especulativa” hace un dramático contraste con el nivel directamente “realista” de la obra; la consecuencia es que entre ambos extremos se establece un sutil efecto de ambigüedad.

## INDAGACION POR MAYTA

Pese a las semejanzas anotadas con *Conversación* y *La guerra*, la estructura de la novela, por lo menos en su aspecto externo, recuerda más la de *Pantaleón y La tía Julia*, en las que las unidades narrativas básicas con los capítulos ordenados en una serie (doble, en el caso de *La tía Julia*) que representa el avance de la indagación por un personaje singular: Pantaleón, Pedro Cama-

cho. Se podría establecer aquí una constante estructural en las novelas del autor: cuando la historia es única o doble y hay un personaje predominante, la composición usa los capítulos como núcleos que se disponen “horizontalmente” a lo largo del eje temporal; cuando los personajes son una muchedumbre y las historias plurales (*La casa verde*, *Conversación*, *La guerra*), la unidad es la secuencia y el diseño espacio-temporal es poliédrico, multidimensional.

*Historia de Mayta* pertenece decididamente al primer modelo: el protagonista de sus 10 capítulos es invariablemente Mayta, un Mayta convocado por la conciencia del narrador a través de las versiones dispares de testigos y partidarios. La textura y el formato de cada capítulo son también los mismos: consisten en un interrogatorio o entrevista con cada uno de los que lo conocieron o tuvieron relación con su intentona revolucionaria. (El capítulo VIII contiene una excepción: el testigo es más de uno). Esa disposición estructural presenta el problema de que se vuelve rápidamente previsible: el lector, aunque no sabe lo que va a pasar en cada capítulo, sabe *cómo* va a pasar, cómo ese particular interrogatorio va a agregar una información confusa o controvertible sobre el personaje. Las variantes están dadas por los diversos fragmentos de la aventura política de Mayta que los testigos reactivan en la imaginación del narrador, y por el modo sugestivo en que el pasado se vacía en el presente y viceversa. Lo que Vargas Llosa ha llamado los “vasos comunicantes”, o sea las narraciones paralelas que remontan el tiempo y acercan —como un *Zoom* cinematográfico— lo lejano, permite que los hechos y su reconstrucción se desmientan mutuamente, cobren vida y se hagan más inciertos.

¿Qué es lo que realmente pasó? Esa es la pregunta sin respuesta, o mejor: con mil respuestas contradictorias. Mayta resulta un personaje elusivo y la indagación culmina en un punto muerto: el héroe permanecerá irrecuperable. Pero, al mismo tiempo, esa frustrante cualidad es un rasgo simbólico que atrae al abatido narrador; él se pregunta si tal vez se interesa por Mayta “porque su persona y su historia tienen para mí algo invenciblemente conmovedor, algo que, por encima de sus implicaciones políticas y morales, es como una radiografía de la infelicidad peruana” (p. 21). El protagonista puede ser un traidor, un iluso, un revolucionario auténtico, una víctima del dogmatismo o la cobardía de sus camaradas, un héroe olvidado, un pequeño delincuente —o todas esas cosas a la vez.

Como de costumbre, el personaje de Vargas Llosa se inspira en una persona real, con rasgos y atributos imaginados. El episodio en el que se basa la historia es minúsculo: en mayo de 1962 (en la novela los hechos se han retrocedido a 1958, para colocarlos justo antes de la revolución cubana) se

produjo en Jauja el primer levantamiento marxista-leninista del país. Duró apenas unas horas y fue sofocado sangrientamente. Sus principales protagonistas fueron un joven alférez (Vallejos en la novela y en la realidad), que resultó muerto en la intentona, y un viejo trotskista (el Mayta del relato) que se ha pasado la vida en la esterilidad de un ejército teórico de catacumbas. La amistad y alianzas políticas de los dos es un caso clásico: el joven impulsivo y fascinado por la acción, y el veterano militante empantanado en un purismo ideológico que no lleva a ninguna parte. Uno encarna la actitud instintiva e ingenua del revolucionario; el otro el método y el cálculo estratégico; unidos, parecen invencibles. Pero su proyecto no será sino otro caso de ilusiones frustradas: Mayta no sólo fracasa, sino que es objeto del recelo de otros grupos de izquierda que critican su "aventurerismo" y lo excomulgan de su propio cenáculo.

Por lo menos en dos partes de la novela (pp. 145 y 292), el narrador nos cuenta cómo se enteró de este curioso episodio político:

"...me vuelve el recuerdo de aquella tarde, en París, dos o tres días después de la tarde que evocamos. Era la hora en que religiosamente dejaba de escribir y salía a comprar *Le Monde* y a leerlo tomando un *express* en el bistrot Le Tournon, de la esquina de mi casa. El nombre estaba mal escrito, habían cambiado la y por una i, pero no tuve la menor duda: era mi condiscípulo del Salesiano. Aparecía en una noticia sobre el Perú, casi invisible de pequeña, apenas seis o siete líneas, no más de cien palabras. 'Frustrado intento insurreccional', algo así, y no estaba claro si el movimiento tenía ramificaciones, pero sí que los cabecillas habían sido muertos o capturados. ¿Estaba Mayta preso o muerto? Fue lo primero que pensé, mientras se me caía de la boca el Gauloise y leía y releía la noticia sin acabar de aceptar que en mi lejanísimo país hubiera ocurrido una cosa así y que mi compañero de lectura de *El conde de Montecristo* fuera el protagonista" (p. 292).

Mayta, Vallejos y el narrador no son los únicos personajes basados en inmediatos modelos reales: hay otros que están apenas disfrazados, pero serán fácilmente reconocibles para el lector peruano, como los testigos convocados en los capítulos II y IV; otros más aparecen con sus verdaderos nombres y no están difuminados por ningún recurso de distorsión imaginativa. Son personajes reales dentro y fuera de la novela. Algunos son simplemente mencionados al pasar, como César Moro y los poetas surrealistas peruanos (p. 39) o el Padre Gustavo Gutiérrez (p. 75); otros como Ernesto Cardenal (pp. 86 y ss.) son enjuiciados duramente como paradigmas de la

demagogia revolucionaria: "Aún conservo viva la impresión de insinceridad e histrionismo que me dio" (p. 92). Estas presencias intensifican el carácter ensayístico de la narración: los hilos ficticios salen de la misma madeja que sus consideraciones y reacciones sobre la situación presente.

Esas consideraciones tocan temas que desatan hoy grandes pasiones en América Latina: la calidad del debate intelectual dentro de la izquierda, las relaciones entre moral y política, los intelectuales frente a la revolución, la doble tentación de la rectitud ideológica y de la acción purificadora, la omnipresencia del fantasma stalinista, etc. Al repasarlos, lo que encuentra el narrador es —otra vez— una frustración y perversión gigantescas entre los medios y los fines, entre las teorías y las prácticas, entre las apariencias y las realidades. Como Zavalita, la primera gran frustración intelectual de Mayta ocurre en sus años sanmarquinos, que le descubren la farsa del mundo académico: "A juzgar por lo que enseñaban [los profesores] y por los trabajos que pedían a los alumnos, en la cabeza de esas soporíferas mediocridades se había producido una inversión... La cultura se les había disecado, convertido en saber vanidoso, en erudición estéril separada de la vida" (p. 57). Por cierto, el periodismo es otro ejercicio fraudulento: "La información, en el país, ha dejado de ser algo objetivo y se ha vuelto fantasía, tanto en los diarios, la radio y la televisión como en la boca de las personas... Puesto que es imposible saber lo que de veras sucede, los peruanos mienten, inventan, sueñan, se refugian en la ilusión. Por el camino más inesperado, la vida del Perú, en el que tan poca gente lee, se ha vuelto literaria" (p. 274). Aunque enemigas, la retórica que se usa dentro del grupo trotskista (según puede verse por la falsa renuncia de Mayta) y las declaraciones del régimen militar sobre la intervención extranjera, tienen un ominoso parecido: el de la falsificación; las narraciones paralelas subrayan esa coincidencia (pp. 196 y ss.). Pero en ninguna parte como al final del capítulo IV, logra decirlo Vargas Llosa con tanta convicción y autoridad: contemplando los instrumentos de tortura de la Inquisición, descubre que la misma intolerancia y violencia reinan todavía hoy:

"Condensada en unas cuantas imágenes y objetos efectistas, hay en él un ingrediente esencial, invariable, de la historia de este país, desde sus tiempos más remotos: la violencia. La moral y la física, la nacida del fanatismo y la intransigencia, de la ideología, de la corrupción y de la estupidez que han acompañado siempre el poder entre nosotros, y esa violencia sucia, menuda, canalla, vengativa, interesada, parásita de la otra" (pp. 123-124).

## LA CUESTION DE LA OBJETIVIDAD

Como se habrá notado, las opiniones de Vargas Llosa juegan un papel importantísimo en esta novela. En alguien como él, que ha sido un declarado campeón de la "objetividad" y la "imparcialidad" flaubertianas, esta novela parece un escándalo. Algunos comentaristas han criticado esa renuncia y han lamentado que el novelista no haya vuelto a crear un personaje como Zavalita, cuyas vacilaciones y cuestionamientos morales se despliegan sin interferencias del autor. El asunto es interesante y merece discutirse. Por un lado, hay que decir que no es ésta la primera vez que el "teórico" de la novela es desmentido rotundamente por el practicante; ya pasó lo mismo con sus antiguas prevenciones contra la presencia del humor en la literatura, que fueron puestas de lado cuando escribió primero *Pantaleón* y luego *La tía Julia*. Como en muchos otros casos, las teorizaciones de un creador son consecuencia del modo como él configura su mundo imaginario: lo siguen, no lo preceden. Por otro, la idea de que algo le esté *prohibido* a un novelista es ingenua; el criterio en la literatura es la eficacia, la persuasión que el creador logra con sus medios. Lo que hay que discutir no es si la sagrada objetividad ha sido desconocida, sino si su sacrificio se justifica en este particular contexto, si le quita vida o verosimilitud.

Como ya se ha dicho, el tema de *Historia de Mayta* es doble: el cuestionamiento de la acción política y de la novela como testimonio de aquélla. La novela no está "hecha" ante el lector: está haciéndose y rehaciéndose en cada capítulo. Lo que vemos no es un producto, sino las operaciones intelectuales que lo estimulan, la suma de objetivos, razones, dificultades y fracasos que implica. El narrador interfiere todo el tiempo, claro, pero no interfiere con su diseño novelístico, sino que lo subraya: sus opiniones no violan ningún principio estructural. Algo más: esas opiniones no nos dan tampoco una visión unívoca del personaje ni de su aventura revolucionaria; no inducen una sola lectura posible, sino distintas; las explicaciones del narrador son numerosas pero no limitan la libertad del lector. Sus convicciones políticas son firmes en la base, pero no le bastan para entender el enigma de su personaje; cada una de sus tesis está sujeta a interpretación. Antes y después de leer esta novela, todo el mundo sabe que Vargas Llosa aborrece la intolerancia y el dogmatismo de cualquier signo ideológico, que prefiere la democracia a la dictadura, que su desencanto con el lenguaje de la izquierda es total; lo novedoso y cautivante en *Historia de Mayta* es que esos fundamentos ideológicos no hacen más preciso el significado de su asunto. Hay una ambigüedad final en la historia: no podemos juzgarla con certeza. Ni el rigor del ensayo ni la imaginación de la novela son suficientes, y el narrador

es el primero en admitirlo: sus límites son los de todo lenguaje como vehículo interpretativo de la realidad social.

## EL ACTO DE NOVELAR

El proceso de elaboración histórica está a la vista, como lo está en la conciencia del narrador; él mismo nos dice en un pasaje: “yo... en este caso soy la historia” (p. 281), homologando la historia referencial a la interna de la novela. Como, a la vez, hay una coincidencia perfecta entre el narrador y el autor real, tenemos una intensa interacción entre todos esos planos. Las primeras líneas de la novela no pueden ser más autobiográficas: “Correr en las mañanas por el Malecón de Barranco, cuando la humedad de la noche todavía impregna el aire y tiene a las veredas resbaladizas y brillosas, es una buena manera de comenzar el día” (p. 7). Estamos en el barrio del escritor, cerca de su casa, viéndolo iniciar su rutina diaria. La estructura de la novela está determinada por el método de investigación que sigue para escribirla: cada entrevista es simultáneamente un paso adelante y una decepción. Hay una cuestión moral que se le plantea continuamente: la historia real de Mayta dando vida a una ficción. El no conoce otro modo de hacerlo, pero ¿es eso suficiente? Las ideas adelantadas en sus prólogos a sus obras teatrales —la literatura como mentira, como un modo infiel de recuperar la realidad, de *inventar* una verdad inalcanzable— están invocadas en varias páginas para justificar su empeño.

Hay un juego sutil entre Historia e historia en el discurrir de su trabajo novelístico: como aquélla es inaccesible y además no puede depurarse de las excrecencias que el tiempo, los intereses creados y las deformaciones involuntarias han acumulado sobre ella, lo único viable quizá sea la historia tal como la cuenta una novela, que también deforma e inventa pero *conscientemente*. El narrador le explica a uno de sus personajes-testigos la razón de sus trabajos: “Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa... Es mi método de trabajo. Y creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas” (p. 77); y a otro: “Algo que se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es, justamente, que todas las historias son cuentos; que están hechas de verdades y mentiras” (p. 134). Pero el elemento documental nunca deja de estar presente, como recordándonos que esto ocurrió, que la Historia es su contexto:

“En *La Prensa* apareció una foto de él, irreconocible, detrás de los

barrotes de un calabozo. Pero prácticamente a la semana dejó de hablarse del tema. Más tarde, cuando, inspirados por la Revolución Cubana, hubo en 1963, 1964, 1965 y 1966, brotes guerrilleros en la sierra y en la selva, ningún periódico recordó que el primer antecedente de esos intentos de levantar en armas al pueblo para establecer el socialismo en el Perú había sido ese episodio ínfimo..." (pp. 306-307).

El problema es todavía mayor porque el narrador está escribiendo bajo la presión inmediata de acontecimientos cataclísmicos; recordemos: el país está siendo invadido por tropas cubanas y americanas. ¿Qué sentido tiene escribir una novela en esas circunstancias? Se lo plantea a él, en tono de reproche, uno de sus propios personajes: "¿Cómo puede estar escribiendo novelas en medio de esta pesadilla?" (p. 151). Sus temores de no acabarla crecen porque la situación se deteriora rápidamente y puede estallar antes de que él logre descubrir la "verdad" a través de sus entrevistas: "Si las noticias son ciertas y la guerra se generaliza, apenas dispondré de tiempo para terminar mi novela; si la guerra llega a las calles de Lima y a la puerta de mi casa dudo que ello sea ya posible" (p. 167). Esta angustia alcanza en algún momento un punto crítico: "yo también me dejo ganar por la desesperación: no escribiré esta novela" (p. 91); pero inmediatamente se arrepiente y agrega: "Eso no habrá ayudado a nadie; por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada" (*ibíd.*). Pocas veces ha sintetizado mejor Vargas Llosa el drama íntimo de la creación literaria. Esta novela es épica por su asunto, pero es también un grave soliloquio de una conciencia artística fascinada por el acontecer histórico.

### LAPSOS EN EL NIVEL RETORICO

Ya quedó indicado que la estructura "plana" de la novela crea un efecto de previsibilidad; la riqueza de la invención de peripecias subsana buena parte de ese problema. Donde la narración encara dificultades mayores es en el nivel retórico. Esto es, sin duda, consecuencia de la textura ensayística y periodística de la novela. Vargas Llosa abusa de un lenguaje que es a veces demasiado explanatorio o analítico, más aparente para la discusión de ideas que para la creación de imágenes novelísticas; es un lenguaje que hace extrañar el lirismo y la alta temperatura emocional de *La casa verde*, por ejemplo. *Historia de Mayta* agudiza una tendencia expresiva que ya se dejaba notar en *La guerra* y que pertenece al estilo expositivo del Vargas Llosa periodista y crítico: se prodiga en series asindéticas (de simples palabras o

frases enteras) con una insistencia en las estructuras triádicas. Su reiteración contribuye a crear un efecto pleonástico general, de énfasis excesivo y de monotonía rítmica. En sólo media página encontramos: “un hombre, un grupo de hombres, un destacamento”; “selva espesa, frondosa, cerrada, jeroglífica”; “declives, quebradas, gargantas, pasos angostos, desfiladeros, accidentes ideales para golpear y escapar, cortar las vías de comunicación del enemigo, marearlo, confundirlo, enloquecerlo, caerle donde y cuando menos lo esperaba, obligarlo a dispersarse, a diluirse, a atomizarse”; “obreros, sirvientes, estudiantes, empleados pobres” (p. 149). Aunque es visible que, en este caso, el narrador quiere homologar la confusión de la batalla con la forma serpenteante del relato, la congestión enumerativa de ésta y muchas otras páginas (pp. 28, 128, etc.) bloquea el efecto y da un peso excesivo al conjunto: tanta acumulación no se justifica; y menos que varios personajes usen en sus diálogos el mismo tipo de estructuras, lo que puede crear una analogía enojosa entre sus respectivos discursos y el del narrador.

Es igualmente objetable que, en algunos pasajes, Vargas Llosa emplee frases hechas del lenguaje familiar o de divulgación popular. En boca de sus personajes crean una atmósfera; en boca de él introducen un elemento de pintoresquismo que es innecesario. Hablar de un optimismo “a prueba de balas” (p. 34) o de “unas vórices que lo hacen ver a Judas” (p. 136), decir que en un ataque con napalm “murieron hasta las hormigas” (p. 144) o que alguien es “confidente y paño de lágrimas” (p. 192), es dar a la novela un tono liviano y fácil que en absoluto le conviene. Espoleado por la urgencia de un proyecto literario como éste, Vargas Llosa parece haber realizado ocasionalmente su trabajo sobre el lenguaje (cuya tensión y rigor siempre han sido tan notables) con alguna prisa; descuidos o deslices como “eran ellos, los del POR, y no el POR(T), quien [*sic*] mantenía la línea del Partido” (p. 45), podrían haberse advertido.

## EL CAPITULO X

Las novelas de Vargas Llosa son siempre grandes síntesis que reiteran y renuevan las líneas maestras del corpus imaginario al que pertenecen; exactamente lo mismo pasa con *Historia de Mayta*: es una obra que tiene una identidad propia, pero también es un fragmento del friso total. Ciertas obsesiones, imágenes, símbolos y retrospectivas la vinculan con otras novelas suyas. La gran pasión épica (que tiene una admirable exposición en los capítulos VIII y IX, con su relato de la irrisoria campaña bélica de

Vallejos) no es la única señal reconocible. Hay una trilogía de asuntos claves que también ronda esta novela: el mundo militar, el sexo, la religión. A la galería de soldados rígidos (Gamboa) o antiheroicos (Lituma, Pantaleón), hay que agregar este alférez Vallejos, que es la contradicción misma de su clase: un revolucionario soñador, un oficial eficaz pero cuyos únicos aliados son un trotskista y una pandilla de muchachos de colegio. Es un hombre joven y decidido, pero le falta algo para ser un fanático y también para ser un héroe; su rápida muerte impide descifrar el enigma de su conflictiva identidad. Más problemático todavía es el mundo interior de Mayta, quien vive dominado por un inconfesado impulso homosexual. La homosexualidad de Mayta funciona en la novela como un contrapeso: superpone a la engorrosa ortodoxia ideológica de Mayta una nota de transgresión moral y de sensualidad. En Vargas Llosa el sexo es siempre culpable y secreto; es también un poder, un instrumento de supremacía que puede volverse contra el sujeto, como ocurre con don Fermín en *Conversación* y como ocurre con Mayta, víctima de un chantaje por ese motivo. El mundo militar y el del sexo son mundos cerrados, jerarquizados e implacables; también lo es el de la religión, que a veces se parece tanto al de la política por su intolerancia. Esa asociación es constante en esta novela, en la que tenemos, aparte de la ya citada aparición de Ernesto Cardenal, el antecedente católico en la formación de Mayta, la hermana monja de Vallejos (capítulo III) y otros fugaces personajes religiosos que han adoptado posiciones radicales en política. Como pudo verse en *La guerra*, Vargas Llosa comprende el impulso religioso pero rechaza el dogmatismo a que esa actitud puede llevar. Revolución y religión prometen el mismo espejismo tentador: "Gracias a ellos la guerrilla podía estar segura del triunfo. 'Al asalto del cielo', pensé. Bajaremos el cielo del cielo, lo plantaremos en la tierra y cielo y tierra se confundían en esta hora crepuscular" (pp. 223-224).

Mayta, criado por una pariente materna (p. 6) y, a la vez, temeroso de que tener un hijo le impida una "dedicación total" (p. 27) a su tarea, repite situaciones y motivos planteados en *La ciudad*, *La tía Julia* y *La guerra*. Igual que Zavalita, Mayta es acosado por "dudas" e interrogantes que lo paralizan en plena acción. Hasta en su sueño final de irse a trabajar a la selva (p. 344) parece duplicar el destino de Ambrosio, en *Conversación*. Y el Cabo Lituma, mencionado dos veces (pp. 279, 302), ¿será el mismo Sargento Lituma de *La casa verde*?

El lector que recorra estas páginas se verá inmediatamente arrastrado por la dinámica de su acción y se acostumbrará fácilmente a sus procedimientos técnicos, menos complejos que los de las tres primeras novelas. Los principales son el de las narraciones paralelas y los diálogos telescópicos (la

voz que responde desde el pasado una pregunta que se hace en el presente). Hay pocas variantes en estos recursos. Un par de veces, el narrador suelta directamente un plano a otro, una voz a la otra, sin siquiera cambiar la frase; el caso más interesante está al final del capítulo iv, sin duda uno de los momentos más intensos del libro. El narrador concluye su entrevista, sale a la calle y entra en el Museo de la Inquisición, que le provoca una honda reflexión sobre el fanatismo. Pero de pronto la narración en primera persona da un salto y, sin que el tono de la reflexión cambie, es Mayta el que hace la visita, creando un sugestivo efecto de focos superpuestos: "Aquí está, intacta, la Puerta del Secreto, y Mayta, con una sensación de zozobra, espío por la pequeña ranura, sintiéndose acusador..." (p. 121). Algo semejante pasa en una escena del capítulo siguiente (p. 135).

El cuestionamiento moral, el comentario político, el interés humano de la historia y de los testigos convocados, la problemática del narrador, van redondeando un mundo convincente, a pesar de los defectos señalados. Los nueve primeros capítulos contienen más o menos ese mismo nivel; pero cuando el lector llega al capítulo x y lo culmina (es imposible no hacerlo de un tirón), tiene la sensación de haber topado con uno de los momentos notables en la narrativa del autor: es el punto más alto de la novela, un brillante remate que, al centrifugar toda la historia, la ilumina y le da una fuerza excepcional. Al fin tenemos el encuentro del narrador con su protagonista. Primero lo busca, infructuosamente, en el penal de Lurigancho, verdadero descenso al infierno que el autor reconstruye (re-vive, sería más adecuado) como hurgando una llaga viva (pp. 309-318). Enfrentado con su personaje, el narrador descubre que tampoco él es un testigo fehaciente de su propia aventura; mejor: es indigno de ella. Es un hombre vencido y amargo, tal vez un vulgar delincuente o un ínfimo miserable más en el Perú de hoy. Se da cuenta de que su personaje no se parece en nada a la persona que buscaba; en realidad él sabe más de Mayta que Mayta mismo. El abismo entre lo hechos y la ficción se abre del todo ante "la deprimente comprobación de que es un hombre destruido por el sufrimiento y el rencor, que ha perdido incluso los recuerdos. Alguien, en suma, esencialmente distinto del Mayta de mi novela, ese optimista pertinaz, ese hombre de fe, que ama la vida a pesar del horror y las miserias que hay en ella" (pp. 337-338).

El narrador desmonta, delante del lector, todo el arsenal de recursos que ha usado para "inventar" un personaje. Nos recuerda que escribir una novela es una pugna desesperada e improbable contra las fuerzas que se oponen a su designio, entre ellas sus propias creaturas. Lo vemos rogar a su renuente personaje: "tengo muchos enigmas dándome vueltas en la cabeza. Además,

esta conversación es el último capítulo. No puede usted negármela, me dejaría la novela coja” (p. 322). Cervantes apreciaría mucho esta narración en la que los personajes se rebelan contra el autor y se habla de la novela como una construcción sólo virtual. Nos revela también que ha inventado el dato de que Mayta fue condiscípulo suyo (pp. 320, 321, 334); le dice al Mayta “real” (pero ¿cuál lo es?) que hizo del Mayta ficticio un homosexual “para acentuar su marginalidad, su condición de hombre lleno de contradicciones” (p. 336); y descubre su propia trampa especulativa: “Además, inventé un Perú de apocalipsis, devastado por la guerra, el terrorismo y las intervenciones extranjeras. Por supuesto que nadie reconocerá nada y que todos creerán que es pura fantasía” (p. 321). Como haciendo de este capítulo una gran síntesis y balance de su novelística, hay una breve ráfaga lírica que trae el recuerdo del Miraflores, ya desaparecido, que recorrió imaginariamente en *La ciudad y Los cachorros* (pp. 322-323), antes de volver a la realidad, al reino de la basura y la barbarie que parece caracterizar esta novela. Rizando el rizo, el narrador concluye: “Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú” (p. 346).

El capítulo x levanta espléndidamente la novela y la culmina con un movimiento envolvente en el que ficción, realidad, reflexión, pasión y juicio se ensamblan impecablemente. Sólo un escritor con plena conciencia de su propia experiencia artística ha podido escribirlo. Lo ha hecho movido (como él ha dicho) por “la indignación, el asombro y la tristeza”, pero además con el coraje que se requiere para atender las apremiantes demandas que le plantea su país y así ofrecer la única respuesta que él sabe darles: una nueva novela.