

La cocina de las letras

Una conversación con Mario Vargas Llosa

Como todo gran escritor, Vargas Llosa ha reflexionado largamente sobre el proceso creativo y las circunstancias vitales e intelectuales en las que él lo ha llevado a cabo. En esta conversación con Alonso Cueto, desvela algunas de sus peripecias como escritor, intelectual y eventual político.

Puedes fijar una época en la que decidiste ser escritor?
 Quise ser escritor desde chico pero era una vocación que no encajaba en el esquema. Dedicarse sólo a escribir era inconcebible. Entonces en algún momento pensé en la abogacía. Siempre me habían puesto en la casa el ejemplo de mi bisabuelo Belisario Llosa que fue abogado. Yo acepté esa posibilidad. Pero cuando estuve en cuarto de media empezó a angustiarme mucho no saber qué iba a estudiar. Se me ocurrió el periodismo como carrera. El periodismo era una opción clara porque estaba cerca de la literatura. Se lo dije a mi padre. Como él era el representante de una agencia internacional de noticias, que se llamaba la INS, la International News Service, y que tenía servicio exclusivo al diario *La Crónica*, me dijo que me iba a hacer entrar a trabajar allí cuando terminara cuarto de media. Así entré a trabajar a *La Crónica*, lo que fue una experiencia

fundamental. Trabajé diciembre de 1951 y enero, febrero y marzo de 1952. Tenía quince años. Con ese trabajo vino el descubrimiento de la noche. Fue la única etapa de mi vida en la que hice bohemia. Después del trabajo en el periódico, salíamos a los burdeles, a los bares, todo eso que he contado en *Conversación en La Catedral*. Encontré ahí gente muy interesante como Carlitos Ney Barrionuevo, que era un gran lector de poesía. Carlitos me hizo conocer, por ejemplo, a Martín Adán. Era además un bohemio impenitente. Pero trabajando allí a mí se me pasó la fecha de la inscripción en el colegio. Cuando fui retrasado al Leoncio Prado (quizá fue una afloración del subconsciente), me dijeron que ya estaba cerrada la matrícula. Mi padre me dijo que no me iba a quedar sin colegio. Hice un recorrido por el Guadalupe, el Alfonso Ugarte. En todos estaba cerrada la matrícula. Entonces se me ocurrió, pero también quizá era el subconsciente para librarme de mi padre, llamar por teléfono a mi tío Lucho, que trabajaba en Piura. Mi tío Lucho había sido como mi papá

verdadero. Era realmente la persona a la que yo quería, a la que pedía consejo. Lo llamé a Piura y me dijo que él era amigo del director del colegio San Miguel de Piura, que estaba frente a su casa. Habló con el doctor Marroquín y no sé si ese mismo día o al día siguiente me dijo que podía ir a Piura para hacer el quinto de media. Así que renuncié a *La Crónica* con mucha pena. Yo quería saber si había algún periódico en Piura donde podría trabajar después del colegio y entonces Alfonso Delboy me dijo que había uno que se llamaba *La Industria* y que el dueño era don Miguel Cerro. Me dio una cartita para él muy cariñosa recomendándome. Me acuerdo de que me fui en un ómnibus de La Cruz de Chalpón, en el que viajé toda la noche con *La huída del Inca*¹ bajo el brazo. El año que pasé allí fue maravilloso porque estaba con mi tío Lucho, mi tía Olga, que me mimaban y además estimulaban mucho mis aficiones literarias. Durante la semana de Piura el colegio

¹ *La huída del Inca* fue una obra de teatro de juventud escrita por Vargas Llosa.

San Miguel ofrecía un espectáculo y le sugerí al profesor de literatura Carlos Robles Rázuri y al director del colegio que ofrecieran mi obra de teatro. El profesor Carlos Robles la leyó y aceptó hacerla y luego el director, el doctor Marroquín, también aceptó. Yo mismo dirigí los ensayos y la presentamos en el teatro Variedades de Piura, lo que resultó un éxito. Ese año, además de estudiar en el colegio, trabajé como periodista en *La Industria* dando vueltas a las noticias que venían de Lima. También publiqué poemas que a veces ocupaban una página entera de las cuatro que tenía el periódico. Eso me hacía sentir muy grande, ya me sentía un escritor.

Una de las lecturas que te encaminó, que decidió tu destino de escritor, fue la novela de Jan Valtin La noche quedó atrás.

Yo leí a Jan Valtin en quinto año de media cuando estaba en Piura en casa de mi tío Lucho. Ese libro me impresionó tremendamente. Recuerdo el poema [de William Ernest Henley] al comienzo del libro: “La noche quedó atrás..., pero me envuelve/ negra como un abismo entre ambos polos;/ doy gracias a los dioses, cualesquiera que sean,/ por mi espíritu indómito.” La historia de este comunista, su vida clandestina en la Alemania de Hitler, me marcó mucho. Yo creo que esa lectura fue fundamental para que yo pensara que los comunistas iban a salvar al Perú, nos iban a liberar de la dictadura de Odría. Entré a San Marcos seguramente porque creía que los comunistas estaban allí y que yo debía hacer contacto con ellos.

En la época en que estudiaste en San Marcos era muy común la idea de que los libros o incluso un libro puede cambiar el mundo.

Claro, porque ésa era la idea de la literatura que estaba en el aire. Me acuerdo de que tenía grandes discusiones con Luis Loayza porque él no creía en ese poder transformador de la literatura. A él la política no le interesaba. Creo que le parecía más bien una cosa des-

preciable. La literatura era un mundo más bien puro para él, era un mundo de formas, un mundo fundamentalmente estético. Esa idea de la literatura estaba muy bien encarnada en Borges, a quien él admiraba y conocía de memoria. Él me hizo leer a Borges, a quien leí con mucha resistencia porque pensaba que contradecía totalmente mi idea de la literatura. Yo estaba influido por Sartre, por Malraux, los existencialistas, los escritores comprometidos de la época. Para mí la vocación literaria era inseparable de su relación con la realidad histórica. Teníamos estupendas discusiones, a veces de horas, con Lucho. Éramos tan apasionados que incluso después de una de las discusiones llegamos a quitarnos el saludo durante un tiempo. Yo defendía a Sartre y él a Borges. Abelardo [Oquendo] y Lucho me pusieron de apodo “el sarrecillo valiente”. “El borgiano de Petit Thouars” (calle en la que vivía) en cambio era Lucho. La amistad con ellos fue muy importante. Era también un refugio. Yo podía hablar de libros, podía hablar de mi vocación, podía mostrarles las cosas que escribía.

¿Piensas que hay hitos en tu vida, que hay ciertos episodios que han marcado tu vida como si fuera una novela y que hay algunos personajes...? ¿Cuáles serían?

Desde el punto de vista de mi vocación creo que lo decisivo fue la ida a Europa. Si no hubiera ido a Europa en 1958 yo me pregunto si hubiera podido ser un escritor. Hubiera escrito, pero a salto de mata. La vida hubiera podido irme empujando de una manera irresistible en otra dirección. Cuando yo llegué a Europa en 1958 vi muy claramente que si yo no trataba de organizar enteramente mi vida en función de mi vocación, nunca iba a llegar a ser un escritor. Yo descartaba que la literatura me significara ningún ingreso. Pensé que debía organizar mi vida para escribir y que debía buscar trabajos en función de mi vocación. De Madrid me fui a París y

tuve muchas dificultades el primer año allí para encontrar trabajo. Luego tuve horarios muy largos y no tenía mucho tiempo para escribir pero me sentía muy estimulado en el exilio y la soledad. El exilio es muy importante porque en el exilio uno descubre todas las dificultades de ser un verdadero escritor. En Lima era muy rápido alcanzar un estatus cultural. Yo había ganado un premio con un cuento y ya de alguna manera era considerado un escritor. Pero llegar a Europa y descubrir que uno no es nada, que no existe, que si realmente quiere ser un escritor tiene que escribir y tener cierta ambición y además una disciplina, creo que fue la experiencia fundamental. Yo en Europa me sentí enormemente estimulado. En el Perú en cambio me sentía tremendamente frustrado. Sentía como una especie de maquinaria montada a mi alrededor para disuadirme de ser un escritor. Yo creo que eso les ha pasado a muchísimos.

¿Hay algún otro hecho en tu vida, comparable con la ida a Europa, que tú recuerdes como un momento fundamental?

Bueno, cuando Carlos Barral se entusiasma con *La ciudad y los perros*. Cuando yo la terminé, mandé la novela a varias editoriales. Algunas ni me contestaron, otras me la rechazaron. Bueno, digamos que era lo que esperaba. Hasta que de pronto, en París, recibí un telegrama de Carlos Barral que estaba entusiasmado con la novela. Él se empeñó mucho en que yo la presentara al premio Biblioteca Breve y, cuando ganó, a la novela le fue desde el primer momento muy bien. Empezó a ser traducida. Fue un aliciente muy grande. Y quizá otro episodio decisivo ocurrió en el año 1970 cuando yo enseñaba en Londres y vino a verme Carmen Balcells. Yo había publicado hasta entonces *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y acababa de publicar *Conversación en La Catedral*. Carmen Balcells apareció en Londres y me dijo que renunciara a la universidad y me

Alonso Cueto

dedicara solamente a escribir. Yo no había pensado hacerlo pero ella me insistió mucho. Le dije que no me sentía seguro de lo que sería mi situación económica si dejaba la universidad pero ella me contestó que me garantizaba que tendría suficientes ingresos. Eso fue un cambio muy importante en mi vida porque aunque seguía haciendo otras cosas ya realmente empecé a vivir de mis libros desde 1970.

De los escritores amigos tuyos, ¿cuál es el que recuerdas hoy con más cariño?

Bueno, quizá Cortázar. En los comienzos de mi estancia en París, yo le tuve una gran admiración. Esa admiración era algo mítica porque él mantenía una gran distancia incluso con sus amigos. Era una persona algo secreta. Yo sentía una gran reverencia por la manera como él vivía en la literatura. Después él cambió mucho, pero el Cortázar que yo conocí en París en 1959 era una figura rodeada de un halo, dedicada totalmente a una literatura muy pura, que no debía contaminarse. Le gustaba lo excéntrico, lo que rompía la rutina y vivía en eso. Ir a la casa de Cortázar, por ejemplo, cuando él y su esposa Aurora Bernárdez nos invitaban a cenar alguna vez, era realmente una fiesta porque uno entraba a un mundo que parecía totalmente organizado en función de la belleza, de las ideas, de la poesía, de la música. Era un personaje muy tierno, generoso, sencillito, verdaderamente muy modesto. Ya era un escritor de mucho talento pero no era nada vanidoso. Además había elegido el exilio. Él tenía un rechazo a la Argentina. Algo había dejado él allí, lo que lo había liberado. En general, Julio era como un ejemplo por su integridad. Después cambió muchísimo, se convirtió en otra persona. Fue un caso extraordinario de metamorfosis de personalidad, pero en esa primera época sí fue un personaje muy cercano.

¿Qué has descubierto de ti leyendo tus libros?

Yo creo que muchas constantes, ciertas obsesiones recurrentes. Son cosas que hoy día veo claras pero que en un principio no veía en absoluto. Por ejemplo, la obsesión del realismo. Eso hoy para mí es muy evidente pero al principio no lo era. Cuando estaba en San Marcos y por la influencia de Lucho y de Abelardo y de la admiración que ellos tenían por la literatura fantástica, recuerdo haber intentado escribir historias fantásticas. No me salían nunca. Eso no funcionaba en absoluto porque he tenido una resistencia evidente, muy íntima, a una literatura que no fingiera la realidad.

Pero en tu obra también hay una pasión por los transgresores, los rebeldes que quieren por cualquier medio transformar la realidad.

Sí, es otra constante. Todos son transgresores en un sentido o en otro. No me interesan los personajes puramente conformistas.

Muchas de las aventuras de tus personajes están basadas en esa épica de los buscadores, los aventureros, los obsesos. ¿Puede venir eso de tus lecturas de los libros de caballerías?

Yo creo que el personaje que más me deslumbra es el que rompe los límites, el que va más allá de lo previsto, de lo sensato. Eso puede ser que me venga de los libros de caballerías. Lo que nunca sabes es si los libros que más te impresionan te dan ese apetito o si esos libros te impresionan tanto porque ese apetito ya lo tienes y lo identificas en esos libros.

Hay un escenario del Perú que siempre te ha apasionado: la selva...

Es la aventura, es el mundo sin domesticarse, es lo que más se parece a esa exuberancia de la gran literatura de aventuras. Desde la primera vez que

fui a la selva en 1958, nunca ha dejado de apasionarme. De ese primer viaje y de los sucesivos salieron *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, *El bablador*.

Tú has explicado alguna vez que al escribir las novelas trazas algunos lineamientos argumentales aunque luego a lo mejor no se cumplan.

Sí, hago unas trayectorias aunque sean muy generales y muy vagas. Trato de planear dónde comienza un personaje y dónde termina. También trato de ver si puedo establecer los cruces y descruces entre los personajes aunque sea de una manera muy general. A la larga, no respeto esos esquemas generales, por supuesto, pero me dan la seguridad mínima que necesito para empezar a redactar con cierta nitidez desde un principio. En otros casos la historia surge de una situación, una anécdota. Pocas veces tengo un personaje desde el comienzo. Claro que a veces lo tengo. En una novela como *El Paraíso en la otra esquina*, muy claramente el personaje es un punto de partida de la

A Borges lo leí con mucha resistencia porque pensaba que contradecía totalmente mi idea de la literatura

historia. Pero en historias donde el material no es histórico es distinto. Muchas veces el personaje es una sombra, una silueta completamente borrosa y entonces en el mismo trabajo va cobrando cuerpo. Trabajando sobre ese borrador que es muy caótico, muy convencional, muy repetitivo, el personaje va adquiriendo algunos perfiles. Generalmente me cuesta mucho trabajo sentir al personaje con una cierta confianza; es algo que ocurre cuando he trabajado mucho.

Y ya en algún momento el personaje se hace cargo y va cobrando autonomía, va empujando la historia.

Sí, ésos son los grandes momentos, cuando ya tú más bien obedeces al personaje. Hay que seguirlo, respetándolo, por donde vaya. Ya tiene su propia autonomía.

Un escritor tiene relaciones muy íntimas con sus personajes. ¿Estás de acuerdo en que muchos de los personajes son fragmentos o partes o segmentos de ti?

Yo creo que un autor está diseminado en los personajes, incluso en los personajes que son muy antagónicos. Un personaje sale siempre de un autor. Si el autor no se ha volcado en él, entonces el personaje no llega nunca a vivir, nunca llega a fingir de veras la vida. Creo que también ése es un proceso mucho más inconsciente que consciente.

texto para el despliegue formal o para la creación de un lenguaje. A veces en relación con grandes escritores uno se pregunta hasta qué punto les interesa la historia. Me refiero, por ejemplo, a una novela como *Paradiso* de Lezama Lima. Hay una historia allí pero buena parte de ella está totalmente disuelta, pasa a un segundo plano y se convierte en algo muy borroso, en un mero pretexto para el lujo verbal, para la creación de una realidad fundamentalmente verbal. Desde luego no es mi caso. A mí

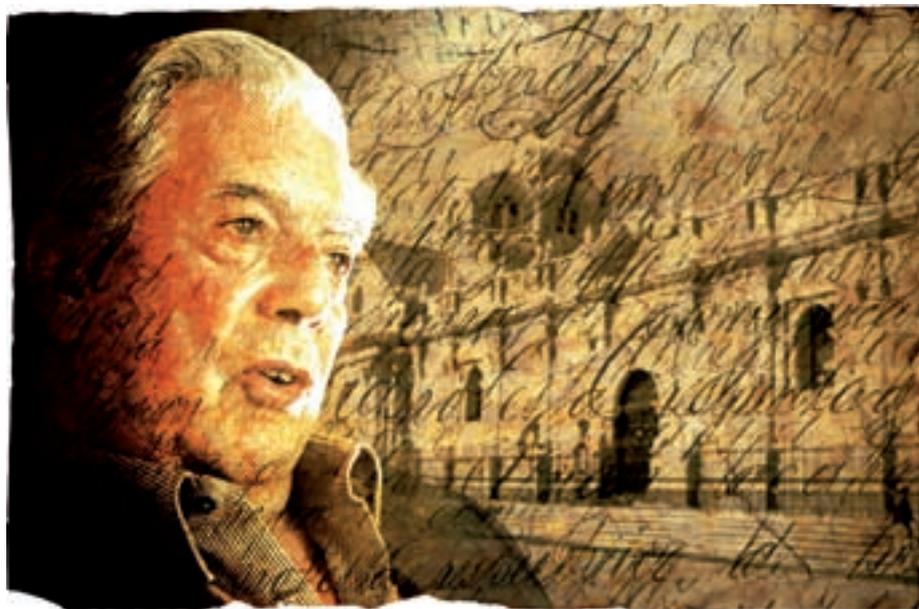
Claro, ése es el remoto ancestro de la novela.

En el origen, cuando las primeras historias se contaron, yo creo que una de las razones por las que prendieron en las comunidades, en los primeros oyentes, fue el asombro que provocaron. Yo creo que ningún escritor moderno, por más civilizado que sea, puede renunciar a ese don precioso del asombro.

Bueno, la estupefacción, el hechizo que provocan es fundamental. Yo creo que en eso hay una reminiscencia perdida que viene de tiempos lejanísimos, es decir, de tiempos cuando no estaba absolutamente nada clara la frontera entre la realidad y la ficción. La realidad y la ficción se confundían, andaban completamente mezcladas. La religión se expresaba a través de la literatura. La Biblia está llena de historias; tú les puedes dar a esas historias una lectura no religiosa. Son historias maravillosas y sorprendentes. Lo que pasa es que después la literatura se vuelve laica. Desde entonces su hechizo ya no es de tipo religioso pero es un hechizo también. En general, creer en lo que se cuenta, tanto en la literatura como en la religión, es fundamental. Un escritor laico tiene que conseguir esa convicción a través de unos efectos de lenguaje y ya no a través del poder de la revelación o de la conversión religiosa. Ésa es la gran diferencia.

De los muchos escritores que han sido importantes para ti, hay tres que son fundamentales. Uno es Flaubert, otro es Victor Hugo y el tercero es Faulkner. ¿Qué te ha dado cada uno de ellos?

El más antiguo es Victor Hugo. Yo leía a Victor Hugo cuando era muy joven, casi un niño. Lo leí en el colegio Leoncio Prado, en tercero de media. Desde entonces sentí el hechizo por el mundo ese tan complejo y diverso, de grandes aventuras. Es un escritor que crea personajes que van más allá de los límites, personajes que de alguna manera alcanzan la estatura de prototipos de la



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Bela Remata

Tú has hablado de la importancia que tiene la historia en una novela. ¿Crees que todo novelista debe contar una historia en sus libros o la historia debe subordinarse a las reflexiones, las digresiones, las descripciones de anécdotas sueltas?

Bueno, algunos de los escritores dentro de los que evidentemente estoy yo son contadores de historias. Es lo que trato de hacer cuando escribo, lo cual no quiere decir que desdeñe el aspecto puramente formal o técnico. Una buena historia depende en gran parte de la técnica, de la forma, de la manera como se organiza la estructura. Pero hay escritores en los que más bien la historia se convierte al final en un pre-

me apasiona la historia y lo que más me deslumbra de una novela es una historia que parece vivir por sí misma, que no tiene ningún tipo de servidumbre o dependencia. Pero eso se consigue, claro, a través de una eficacia técnica.

Las historias son esenciales para una comunidad. Se convierten en un patrimonio de la vida cultural y social, y en cierto modo fundan a las sociedades, ¿no crees?

Las historias siempre han sido un gran aglutinante social. Las sagas, por ejemplo, eran historias populares pero al mismo tiempo constituían una tradición, hacían referencia a un pasado mítico, a una continuidad histórica.

generosidad, de la crueldad, de la justicia, de las experiencias llevadas a los extremos. Todos los personajes de Victor Hugo tienen una grandeza en la bondad o en la maldad. La generosidad y la fortaleza de Jean Valjean o la inocencia, la picardía, la gracia de Gavroche, así como todos los otros personajes—Mario, Javert, Cosette—, son insuperables como modelos. Allí aparece la idea del personaje como alguien que rompe los límites, que crea una especie de prototipo humano. Leí mucho a Victor Hugo pero, de toda su obra, *Los miserables* fue la novela que me sacudió más. No asocio mi admiración por Victor Hugo a preocupaciones estrictamente literarias como en el caso de Faulkner. A Faulkner lo leí en la universidad y desde el principio sentí una gran fascinación por sus historias, por ese mundo tan compacto donde además los personajes pasaban de novela a novela y de historia a historia. Creo que mi experiencia fundamental con Faulkner fue un gran deslumbramiento por su técnica. Con Faulkner me di cuenta de la función de la técnica en la creación del hechizo novelesco. A veces había novelas tuyas muy difíciles de leer, que demandaban un gran esfuerzo, pero ese esfuerzo era una gran recompensa. Era como ir de expedición por una selva y encontrar poco a poco los tesoros.

En Faulkner, a pesar de tanto despliegue verbal, también hay imágenes visuales muy nítidas.

Sí, hay mucha materia visual. Digamos que la técnica de ninguna manera te ahoga al personaje. Al contrario, la técnica te crea en Faulkner unas atmósferas, te crea unas expectativas, te distrae de lo esencial para que cobre relieve.

Y la violencia del lenguaje refleja la violencia de la realidad de la que habla.

Por eso, para un latinoamericano, Faulkner es un autor muy cercano. Su mundo tiene afinidades con el nuestro. Nuestra tradición cultural y social tiene una herencia muy violenta, muy brutal, no asimilada por el presente. Está hecha de razas y tra-

diciones distintas. Todo ese mundo de Faulkner es muy latinoamericano. Recuerdo la escena en *Luz de agosto* cuando Percy Grimm pega el tajo y castra a Joe Christmas y entonces Faulkner dice que apareció un surtidor de sangre, un surtidor que caería sobre sus almas, y viene esa enorme metáfora. Bueno, yo creo que eso es lo que deslumbra a una persona que está empezando a escribir, esa técnica y esas imágenes que levantan la historia a unos niveles míticos. Se crean esas atmósferas tan sutiles, tan ricas, y a veces de una brutalidad y de una humanidad prodigiosas.

Y el caso de Flaubert ya es mucho más concreto. En él encontré un tipo de novela que yo quería escribir claramente, que fingiera la realidad, una técnica para fingir objetividad. Ésa es la gran diferencia entre Flaubert y

do la idea de Flora Tristán básicamente. Ya después eso se fue enriqueciendo con un contexto político, con paisajes, la historia del siglo XIX, los utopistas, el Perú. Pero al principio fue solamente el personaje. En otras novelas el punto de partida no ha sido el personaje. Por ejemplo, en *La ciudad y los perros* mi idea inicial era un ambiente, el mundo del Leoncio Prado que era un mundo autosuficiente, de mucha violencia, un mundo darwiniano donde los débiles son aplastados por el fuerte. Los personajes fueron surgiendo luego.

En el caso de *El hablador* era un discurso. Cuando conocí a los esposos Snell en el Instituto Lingüístico de Verano, la primera vez que fui en 1958, lo que me quedó en la memoria fue la historia que me contaron de un hombre que había llegado a la comunidad y que hablaba y hablaba toda la

En general, creer en lo que se cuenta, tanto en la literatura como en la religión, es fundamental

Faulkner. Faulkner es muy subjetivo pero en Flaubert todo pasa por esa precisión, exactitud y distancia que es la distancia de la realidad objetiva. A mí me deslumbró mucho eso. La idea del narrador invisible, la idea de la novela que se presenta como autosuficiente, son nociones que fundan la novela moderna y se cristalizan con Flaubert. También el caso de Flaubert es muy importante porque me dio el ejemplo de la fabricación del talento a través de la disciplina y de la perseverancia. Yo tenía mucha inseguridad y Flaubert me dio como un ejemplo un método de trabajo, una actitud frente a la literatura. Digamos que en los tres casos he tenido una gran admiración de lector por las obras pero también algo más.

¿Cuál es el punto de partida de una novela?

Cambia mucho. A veces es un personaje, a veces es una situación. En el caso de *El Paraíso en la otra esquina*, comenzó sien-

noche. Hablaba con un discurso absolutamente confuso y diverso donde se mezclaban anécdotas, historias, confesiones personales, comentarios, leyendas. Ésa fue la imagen que me quedó del hablador, ese hombre que habla y que va de pueblo en pueblo, de familia en familia, con ese discurso continuo en el que la gente se va reconociendo, que va como integrando a la comunidad. Pero al comienzo tenía sólo esa idea, no el personaje concreto. En *Los cachorros* la idea se originó en la noticia que leí en un periódico sobre la castración de un niño que había sido mordido por un perro. Lo que me interesaba era contar la historia de una herida que, a diferencia de otras heridas que se cierran con el tiempo, iba a abrirse. Yo tenía la idea de escribir una historia sobre el barrio y asocié la historia de la herida con la del barrio. Tenía el recuerdo de lo que había sido esa vida de pandilla de un grupo de

chicos y chicas que crecen juntos y que siguen unos ritos. La idea de Pichulita Cuéllar, el protagonista de *Los cachorros*, se asoció de pronto a la idea del barrio y encontró ahí un medio ambiente donde encajaba. Eso me ha pasado en otros libros. Por ejemplo, yo tenía la idea de una historia sobre un anarquista frenólogo desde que leí

introducirlos. Cuando escribí *La guerra del fin del mundo* pensé que allí sí cabían perfectamente, en un personaje como Galileo Gall. En la memoria hay como un gran desván de ideas diversas que con el tiempo se van asociando con otras y van encontrando su lugar en el proceso de escribir. A lo mejor son cosas que uno ni siquiera recuerda y que de pronto vuelven. Supongo que eso te pasa a ti también cuando escribes; tener una serie de ideas que almacenas y usas muchos años después...

También de pronto hay historias o fragmentos de historias que uno escucha o que lee al azar y que son interesantes como punto de partida.

Por eso es que yo creo que uno no elige con total libertad las historias. Las historias se te van imponiendo a partir de, justamente, ese desván secreto que ha almacenado imágenes, personajes, situaciones, recuerdos. Seguramente además han sido manipulados porque la memoria manipula mucho el recuerdo.

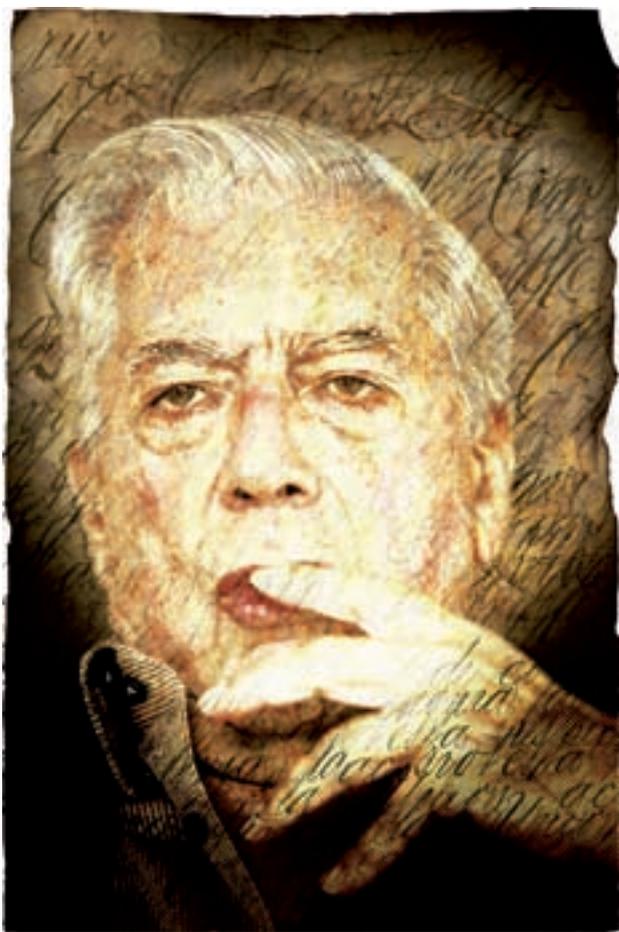
Recuerdo que has contado alguna vez de tu primer encuentro con la crítica literaria cuando le leíste un cuento a un grupo de personas que te ignoraron absolutamente.

Claro. Fue cuando estaba yo en la universidad, no recuerdo el año, quizá en el segundo o tercer año de universidad. Debe haber sido 1954. Carlos Aranibar se reunía con un grupo de críticos y escritores. Ese día la reunión fue en el local de El Patio, frente al teatro Segura. El Patio era un café de artistas, de bohemios. Aranibar me dijo que si yo escribía cuentos podía ir a leerlos a esa reunión.

Me acuerdo de que ahí estaban Salazar Bondy, Escobar, Abelardo Oquendo, a quien todavía no había conocido; estaba Julio Macera, el hermano de Pablo. Era un grupo grande. Entonces fui y leí un relato que se llamaba "La Parda", sobre una mujer extraña a quien se le veía siempre en los cafés y que contaba cuentos o que pedía que le contaran cuentos. No recuerdo el detalle. La lectura fue una experiencia muy deprimente porque en primer lugar yo ya me sentía muy intimidado con estas figuras de la vida intelectual en Perú. Les leí el relato y cuando terminé no hubo ningún comentario. Nadie dijo ni una frase. Se produjo un silencio y de pronto la conversación arrancó por otro lado. Yo me sentí en el más absoluto ridículo. Estaba seguro además de que mi cuento era espantoso cuando no había merecido ni una sola reacción. Así que fui a mi casa y rompí el cuento. Fue una situación muy peruana. Nadie me dio una opinión ni buena ni mala.

¿Y cómo son tus relaciones con la crítica literaria? ¿Alguna vez te has sentido reflejado en un texto sobre tu obra?

Bueno, digamos, hay críticas que te enseñan cosas sin ninguna duda. Recuerdo un libro de David Gallagher que fue uno de los primeros libros que se escribió sobre los autores del boom, cuando él era profesor en Oxford. Era un libro de ensayos sobre novelas. Allí hay un ensayo sobre *Conversación en La Catedral* que a mí me impresionó mucho. Decía más o menos lo siguiente: que en la novela se presenta al poder —al vértice del poder— como sucio. Cada vez que la historia se acerca a ese vértice, decía Gallagher, la historia se ensucia en el lenguaje, en las situaciones, en las ocurrencias. A medida que se distancia, en cambio, el lenguaje se va limpiando. Yo no lo había pensado jamás, pero él daba unos ejemplos muy convincentes. Me pareció que tal vez en la novela había una organización de la que yo no había



un libro sobre el anarquismo español y descubrí que un grupo anarquista en Barcelona se había fascinado por la frenología. La frenología, tal como la concebían ellos, desmitificaba a Dios. Era la ciencia del materialismo según la cual el alma está en los huesos o en la cabeza. Esos anarquistas frenólogos me atraían mucho como personajes de una historia pero yo no sabía dónde

sido consciente. Ésas son las críticas que a uno lo entusiasman más porque realmente enseñan muchas cosas sobre uno mismo, sobre el propio trabajo, cosas de las que uno no sabía nada o tenía una idea muy vaga. Hay otras críticas que más bien son muy desconcertantes porque van en contra totalmente de lo que uno cree pero que al final pueden sembrar una duda. A mí me pasó por ejemplo con *La ciudad y los perros* y Roger Caillois. En una conversación con él me dijo que la había leído y que le parecía muy interesante ese juego psicológico con el crimen del Jaguar. Según Caillois yo había hecho que el Jaguar se atribuyera un crimen que él no había cometido sólo para conseguir otra vez el liderazgo que había perdido, aun a costa de su honor. Yo le pregunté si estaba seguro de que el Jaguar no había matado al Esclavo. Me dijo que le parecía imposible porque el crimen no estaba dentro de la estructura ni psicológica ni moral del personaje. Según Caillois, en la novela él se atribuía ese crimen porque se sentía como un exiliado. Había perdido lo que para él era lo más importante, el liderazgo. Su interpretación me pareció muy forzada al principio pero después pensé que, si él lo había leído así y para él era tan clara esa conclusión, tal vez yo mismo lo había pensado así sin haberme dado cuenta.

O en todo caso la autoría de ese crimen no es tan evidente en la novela.

Claro, no es tan evidente. Hay una ambigüedad ahí pero yo pensaba que esa ambigüedad de todas maneras dejaba claro en el fondo que el Jaguar había matado al Esclavo. Sin embargo, después ya me quedé yo en la duda. Yo creo que ésas son las críticas interesantes, las que te enseñan cosas sobre ti mismo.

Déjame cambiar de tema, virar hacia la política. ¿Por qué crees tú que el liberalismo como sistema político es más adecuado para el

desarrollo social y económico? ¿Las premisas del liberalismo interpretan de un modo más exacto la naturaleza humana, la vida social y la vida individual? ¿Le dan más valor a la idea de que el hombre es un ser creativo por naturaleza?

Yo creo que el liberalismo es realista pues parte de unos hechos muy concretos respecto al ser humano y a la naturaleza humana. A muchos de nosotros que estamos todavía muy impregnados de romanticismo nos cuesta trabajo aceptar, por ejemplo, que somos seres profundamente egoístas, profundamente centrados en el interés particular. Me parece que montar enteramente una organización de la sociedad partiendo del principio básico del altruismo generalmente nos lleva a la irrealidad, a una ficción. El liberalismo parte de una realidad mucho más pedestre y para muchos deprimente: que hay unos intereses personales muy relacionados con el egoísmo, no con el altruismo, que determinan, si no en todos los casos, en la mayoría de ellos, la conducta de los seres humanos. Entonces es preferible reconocer la sociedad partiendo de esa realidad en vez de partir de la irrealidad de creer que los seres humanos funcionan por idealismo, por altruismo o por generosidad. En la mayor parte de los casos, los seres humanos tienen intereses, defienden posesiones o derechos. Ésa es básicamente la idea liberal que provoca más rechazo. Por eso se dice que es un sistema egoísta e individualista. Pero si se crea un sistema en el cual una persona, defendiendo esos intereses, es creativa y se siente estimulada a producir y a crear riqueza, actuando bajo unas reglas de juego que sean equitativas, que no permitan a una persona abusar de las demás, al final se va creando un patrimonio, una prosperidad, un progreso que revierte sobre el conjunto de la sociedad. Ahora, yo creo que esas reglas de juego indispensables solamente pueden existir si existe una democracia, si existe una legalidad, si

existe una justicia independiente del poder político y del poder económico. Eso es fundamental. Pero la democracia en sí misma no crea prosperidad. La democracia defiende los derechos humanos. Crea un clima de libertades que permite que los gobiernos sean fiscalizados, que haya renovación de los poderes políticos, pero por sí misma no crea prosperidad. Sólo el mercado y la competencia la crean. Ésa es la lección de la historia. La prosperidad es consecuencia de un comercio en el cual se ofrecen ciertos servicios y ciertos productos a un mercado de consumidores. En esta competencia es donde va surgiendo la riqueza. Creo que éste es el principio fundamental del liberalismo en lo económico. Eso para mí es absolutamente inseparable de la libertad, la legalidad, el sistema de consensos y de contrapesos. En general lo que representa el liberalismo es algo que está muy alejado de los grandes prototipos sociales románticos, y por eso yo creo que provoca tanto rechazo.

Y el romanticismo crea las utopías. En cierto modo el marxismo es una prolongación del sueño romántico en el siglo XIX...

El romanticismo es la esencia de las utopías. El mesianismo es romántico. Lo que pasa es que el marxismo está totalmente enmascarado detrás de un aparente racionalismo científico. Sin embargo, cuando escarbas un poco ves que en el marxismo se habla de una historia que marcha absolutamente en una dirección hacia el progreso, hacia la felicidad humana, exactamente como en Victor Hugo la humanidad avanza hacia Dios. El sueño de Victor Hugo es una humanidad poseída por el mal que poco a poco lo va derrotando hasta llegar a Dios. Ése es un sueño romántico. De acuerdo a eso, tendríamos que pensar que algún día el mundo va a llegar al paraíso, va a producirse el juicio final y el premio y la condenación eterna. Eso va en contradicción con la historia. —