

## RESEÑAS

**José Morales Saravia (ed.): *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*, Frankfurt am Main: Vervuert (Bibliotheca IberoAmericana, 74), 2000, 351 pp.**

La colección de quince estudios sobre la obra narrativa de Mario Vargas Llosa (su “obra literaria” incluye su obra teatral sin que ésta se mencionara) corresponde a un coloquio celebrado en el Instituto Iberoamericano de Berlín en 1998. La mayoría de los participantes fueron hispanistas de universidades alemanas. La publicación de los estudios en lengua alemana se explica por el interés del editor de hacer conocer las pautas hermenéuticas de la recepción del autor peruano en Alemania: José Morales Saravia señala las traducciones y reseñas que aparecieron en la prensa alemana y reconstruye los horizontes de expectativa por parte del público académico y de masas. La introducción termina con una bibliografía de estudios que salieron en lengua española y alemana entre 1967 y 1999.

Los estudios singulares se concentran en una o varias novelas, bajo enfoques multidiscursivos polifónicos, interculturales, etc.. Teorías tan actuales ya no se aplican a las primeras novelas de Vargas Llosa, unos experimentos narratológicos sofisticados y calificados por la mayoría de los expertos de “modernos”. Las novelas a partir de *La tía Julia y el escribidor*, en cambio, se clasifican de “posmodernas”. Sólo Kleinert advierte la omisión de Vargas Llosa en colecciones de autores posmodernos. No obstante, opina que esta discusión ha originado un cambio de perspectiva fructífero: en vez de continuar analizando el ideal de totalidad, los críticos enfocan actualmente aspectos metaficcionales, intertextuales, genéricos, etc. (185), lo que constituye a la vez una

*mise en abyme* de la presente colección de estudios. Consecuentemente, el único estudio que se concentra en un texto temprano de Vargas Llosa es un análisis narratológico. Rita Gnutzmann analiza el monólogo interior fragmentado de Boa en *La ciudad y los perros* y demuestra aquellos principios que le dan coherencia, pero que pasaron inadvertidos por la crítica. Concluye que el monólogo sirve para reforzar la suposición de que el Jaguar fue el asesino del Esclavo (79). Schulz-Buschhaus, por el contrario, opina que la identidad del asesino queda como enigma insoluble (61).

Casi todos los estudios enfocan el presunto *status* posmodernista de las novelas singulares y llegan a resultados distintos –revelando en el fondo la reducida operabilidad de esta concepción: Ulrich Schulz-Buschhaus reconstruye en las “novelas criminales” *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993) la producción de un *effet de réel* y de un *plot* que contradicen la poética posmoderna. Por otro lado, carecen del efecto tranquilizante conocido por los *happy endings* de novelas criminales.

Karsten Garscha reconstruye los hipotextos (orales, escritos, oficiales, privados...) en *Pantaleón y las visitadoras* (1973), novela que fue recibida negativamente por la crítica coetánea debido a su comicidad. Este cambio conceptual reside tanto en la revisión política del autor como en la extensión de la noción de literatura en una época de cultura de masas. Garscha demuestra que *Pantaleón* no es una novela trivial, sino experimental, que denuncia el pensamiento tópico y sus formas de expresión. José Morales Saravia detecta la función de lo cómico en la misma novela como salida de la negatividad estética. En vez de explicarlo como ruptura con la trilogía narrativa de Vargas Llosa, considera el humor como ruptura con el sistema literario vigente en aquel entonces –pero las novelas coetáneas de Manuel Puig, por ejemplo, demuestran lo contrario. Al igual que en el caso del autor argentino, la crítica ha detectado detalladamente los aspectos paródicos y Morales Saravia continúa esta lectura, constatando una función moralizadora que convierte la parodia en sátira social: Calificando el “elemento risueño” como elemento añadido que produjo lecturas erróneas, sitúa *Pantaleón* en la tradición de la teoría crítica que destierra la comicidad de la realidad.

Michael Rössner arguye en favor y en contra de dos tendencias de la investigación que califican *La tía Julia y el escribidor* (1977) o de obra posmoderna, que se abre hacia una cultura de masas, o al revés, de obra moderna, que demuestra el divorcio del autor de la cultura popular. Según esta última lectura, Camacho, el representante de la literatura trivial y del autor latinoamericano que dispone de una fantasía exorbitante, se ve al final vencido por la literatura “alta” de don Mario. Rössner encuentra argumentos convincentes en contra de esta hipótesis y demuestra en lo siguiente que la novela enriquece más bien los esquemas de la cultura popular. Trazando paralelos con Borges y Cortázar, concluye que la inserción de formas culturales populares produce efectos estéticos nuevos y cierta ironía sin carácter destructivo, que prohíbe reconstruir posiciones unívocas.

En un artículo sumamente largo, Alfonso de Toro analiza “la historia como construcción en la época posmoderna” en la *Historia de Mayta* (1984). Después de una caracterización de la “nueva novela histórica” o “novela metahistórica”, de Toro expone las tesis principales de la nueva historiografía y de la metahistoria (142153) para reconstruir en *Historia de Mayta* el “fracaso de la historiografía o la imposibilidad de la realidad históricaempírica” (154). Ya no se trata, pues, de la imposibilidad de la representación o apropiación de la realidad fáctica, sino de cuestionar su existencia. Sin embargo, de Toro analiza las técnicas narrativas, en concreto la estructuración temporal y las distintas versiones diegéticas del narrador que convierten el discurso sobre la historia en un discurso sobre sí mismo. Peter Fröhlicher, por el contrario, reconstruye la “semántica de la realidad [ficcional]” y sus funciones en *Historia de Mayta*, concluyendo que la realidad es un *effet du texte*.

Susanne Kleinert vuelve en este estudio a “las verdades contradictorias” en *La guerra del fin del mundo* (1981) como problema intercultural. A base de los ensayos de Vargas Llosa, expone sus conocidas ideas filosóficas y políticas que no pueden reconstruirse tan nítidamente en la novela. *La guerra...* se caracteriza, por el contrario, por la ambivalencia, sin que las posturas representadas embocasen en un modelo global de la interculturalidad: la aventura amorosa del periodista miope con una sertaneja reduce el problema de la comunicación intercultural a un modelo histórico individual del contacto erótico con la alteridad. Kleinert refuerza esta lectura con una entrevista

reciente, en la cual Vargas Llosa asocia la pluricultura con la idea de la represión. La recepción coetánea latinoamericana criticó la falta de una solución totalizadora o de un impulso utópico colectivo. Kleinert concluye que se operaría hoy en día más adecuadamente con las categorías de la heterogeneidad y de la hibridización, así que *La guerra...* resulta ser un experimento literario que supera los límites interculturales por lo menos a nivel de la práctica textual.

Gerhard Penzkofer persigue asimismo una lectura intercultural en su análisis de *El hablador* (1987). Los mitos de los machiguengas, “transmitidos por un narrador de origen españoljudío” (212), le llevan a la pregunta acerca de la transmisibilidad del discurso del otro. La puesta en escena de lo propio en el/lo otro –la *marvellous transformation* de Stephen Greenblatt– caracteriza la retórica colonial que Penzkofer diferencia en tres tipos. El primero recurre al otro como *porteparole* de lo propio (Cortés, Ercilla, Colón) y se inscribe en la novela con las proyecciones culturales de Mascarita y del narrador. El segundo tipo de la etnografía o filantropía convierte los presuntos sujetos americanos en objetos sin habla (Las Casas), línea que Penzkofer reconstruye en el indianismo e indigenismo por la tematización de transgresiones culturales y la puesta en escena de habladores híbridos. Penzkofer reconstruye este “círculo indigenista” asimismo en *El hablador*: “El autor europeo [sic] Vargas Llosa transmite los mitos indígenas por medio de un hablante (originalmente) europeo [sic], es decir pseudoindígena, y le confiere una competencia narrativa que rehusa a los machiguengas” Schäffauer (245s.), en cambio, acierta en que el narrador no afirma unívocamente el papel de Mascarita como narrador. De hecho, podría arguirse que el narrador cuenta los dos “capítulos machiguengas”; los machiguengas constituyen una obsesión creciente del narrador, quien se documenta sobre su estilo de vida y sus historias, viaja a la selva y habla con los lingüistas que conviven con ellos. Además, el narrador no ha entrado jamás de nuevo en contacto con Mascarita, y tampoco se llega a saber si el hablador de la exposición fotográfica en Firenze es de veras Mascaritas como Penzkofer pretende (212). De todos modos, *El hablador* renuncia a un sujeto narrativo indígena y articula un tema de índole culturalcrítico.

Markus Klaus Schäffauer analiza “la paradoja del mito posmoderno y el género como problema topográfico en *El hablador*

y *Lituma en los Andes*". *Lituma* es un costeño en los Andes, pero *Lituma en los Andes* no es una novela campesina, lo que el propio Vargas Llosa explica por la falta de experiencia personal, Schäffauer con la sobresaliente persona de Arguedas, portaestandarte del indigenismo. Schäffauer interpreta también los mitos en *El hablador* como signos de distancia hacia Arguedas y el indigenismo, apoyándose en una revisión del supuesto *documentalismo* arguedasiano por parte de Vargas Llosa. Los mitos en *El hablador* son posmodernos en cuanto que su "literarización" y "tecnologización" –o brevemente "hibridización"– los distancia de sus orígenes y los desenmascara a la vez como modo discursivo que transforma las historias de los otros de manera cuestionable, constituyendo nuevos mitos sin pretensión de veracidad. Schäffauer subraya el hecho de que el narrador peruano se encuentre en el centro de la cultura occidental, reflexionando sobre la periferia de la periferia: una tribu de indígenas en la selva peruana, la importancia social de sus historias y la posibilidad de contarlas sin transformarlas en la utopía de un paraíso perdido. En *Lituma en los Andes*, la reflexión se concentra en las fuerzas irracionales que se reproducen eternamente en el mito, revelándolo como topos del otro. Después de la reconstrucción secuencial de los tres paradigmas crimen, amor y violencia/mito, Schäffauer califica la obra de *novela de la violencia*. Comparando los resultados deprimentes de una comisión que quiso detectar los responsables de una masacre de periodistas en los Andes, pero que reveló por el contrario la existencia violenta de dos Perús que se ignoran mutuamente (Vargas Llosa escribió el "Informe de Uchuraccay"), Schäffauer concluye que *Lituma...* carece de cualquier intento de aprovecharse socialmente de la detección del crimen. Al igual que en *La guerra...*, lo social/político/colectivo se reduce a la experiencia individual; como en *El hablador*, encontramos un híbrido europeoandino en vez de un mito autóctono que desvela el lado oscuro del mito posmoderno, híbrido y enigmático.

Susanne Klengel compara la novela "moderna" *Maíra* (1976) del antropólogo brasileño Darcy Ribeiro con la novela "posmoderna" *El hablador*, porque ambas tratan de la representatividad (literaria) de la alteridad indígena y se relacionan con la etnología. Aunque Ribeiro pretende representar el mundo indígena auténticamente, recurre intraficcionalmente a una tribu indígena ficticia. El autor real puede pretender lo que quiere –pero no puede enunciarse nunca dentro de la ficción como

afirma Klengel, atribuyendo el capítulo *Egosum* al ente extraficcional (p. 269s.). *El hablador*, en cambio, es una novela metadiscursiva que contiene el momento deconstructivista respecto a la etnología. No obstante, Klengel advierte los peligros de una lectura posmodernista sin que se aclare por qué sigue utilizando la noción de posmodernidad que ella misma caracteriza de confusa.

Claudia Öhlschläger analiza *El elogio de la madrastra* (1988) desde la perspectiva de los *gender studies* y del psicoanálisis: La madrastra se representa sólo a través del mundo pictural, su marido y el niño, por el contrario, a través de un orden que se legitima por la palabra escrita. Lucrecia, el objeto sexual deseado por todos, trata en vano de convertirse en sujeto. Estigmatizada por la carencia del significante (el falo), se refugia en fantasías exhibicionistas. El hecho de que salude jubilosamente el miembro genital de su marido revela una tendencia de trivialización de la problemática de los sexos –pero se puede dudar que el autor peruano quiso tematizar esta problemática en general o por lo menos de esta manera. ¿No quiso más bien parodiar el *habitus* sexual del ente masculino? En vez de considerar la composición de Alfonsito como “documento institucionalizado” de una “disciplina y norma indispensables” que “marca la entrada de lo simbólico en el orden de lo imaginario” (298), podría concebirse simplemente como acto edípico que descubre un tabá con el cual logra a la vez “matar al padre” y hacer ostentación de su propia potencia sexual. ÷hlschläger reconoce que la poética se basa en el *voyeurisme* que reconstruye en tres niveles narrativos, pero no se da cuenta de un famoso intertexto que *El elogio de la madrastra* reescribe: *L'histoire de l'oeil* (1928) de Bataille es un texto surrealista o documento clínico sobre las obsesiones de unos adolescentes infelices con unas fantasías sexuales pobres. Así lo caracterizó Vargas Llosa en su prólogo “El placer glacial” (1978) que antecede la versión española publicada en la serie “La sonrisa vertical” en la cual –valga la coincidencia– se publicó asimismo *El elogio de la madrastra*.

Brigitte König analiza el “imperativo erótico” como categoría lingüística en *La casa verde* (1965) y en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), recurriendo a la teoría de la “*scriptorialidad*” de Koch/Oesterreicher, conocida en Alemania por las investigaciones del *Sonderforschungsbereich* en Freiburg. Su análisis de *La casa verde* aclara dificultades de la atribución de ciertas secuencias y

revela las funciones y efectos del imperativo respecto a la diégesis de ésta y de la otra novela que propone leer como novela sobre la “huachafería”.

Después de un recuento divertido de textos inspirados en cuadros, Titus Heydenreich explica las funciones de los cuadros reproducidos en *El elogio de la madrastra* y su relación con la diégesis. Concluye que la originalidad y libertad del *Elogio...* no reside en lo erótico, sino en la recepción creativa del arte.

En su conjunto, la colección presenta análisis excelentes que constituyen una valiosa aportación al entendimiento (pos)moderno de la obra narrativa y ensayística de Mario Vargas Llosa.

*Sabine Schlickers*  
Universidad de Hamburgo