

Hedy Habra. *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2012, 211 páginas

En su apretada “Introducción” (9-17), Heidy Habra insiste en la complejidad formal y la perfección estructural de la narrativa de Vargas Llosa, desde su trilogía fundadora de los años 60: *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). De los juegos espacio-temporales, la yuxtaposición de historias paralelas, la participación activa del lector, los rompecabezas fragmentarios, Heidy Habra rescata el carácter totalizador de estas novelas, a la par que se cuestiona la realidad ficcional de forma autorreflexiva y se convoca la vida interior de los personajes, ya que ellos apuestan por crear e inventar la realidad a través de su relación con imágenes visuales. Estas se articulan en tanto fotografías y pinturas proporcionando el trasvase semiótico y la descodificación que necesitan los personajes para articular sus fantasías y ensueños (11). Basándose en la categoría de Umberto Eco, de los mundos “posibles”, las actividades de lectura, escritura, ensueño y duermevela proyectan estos espacios ficcionales en tanto “submundos” que requieren de una participación activa por parte del lector y lo impulsan, de rebote, también a crear la ficción. No se trata de una mera utilización del tópico de *Ut Pictura Poiesis* en tanto descodificación efrástica, sino que los personajes vargallosianos, al ser intérpretes de arte y aficionados a la pintura, proyectan una realidad altamente visual y en movimiento que lo asemeja a una escena teatral o de película, “desdoblándose en las obras de arte de manera especular” (11).

Habra subraya que esta manera de aprehender el acto narrativo hacia la creación de “mundos posibles” desemboca en una “profusión imaginativa” (12) de unos personajes que poseen una rica vida interior y “fabrican mundos autónomos a la medida de sus deseos y obsesiones” (12) frente a los límites de lo cotidiano y de la realidad imperante. La fantasía y la imaginación están al servicio de “una creciente complejidad interior” (12), para que Habra establezca una relación estrecha entre esta capacidad de fabular con aspectos estilísticos y epistemológicos que ella pondera como cruciales en la Postmodernidad, a saber, “los modos y los problemas del conocimiento de la realidad y de su transmisión ficcional” (13), en lo que constituye el gran acierto de su libro, porque las pone a dialogar con esas preguntas que se hace el arte en general. Las primeras son de tipo epistemológico acerca del mundo (ejemplo, qué preguntas debe hacerse “para tratar de comprenderlo mejor y definir su propia naturaleza dentro mismo”); otras destacan un valor ontológico (“por indagar en qué mundo se encuentra el artista, qué se puede hacer en dicho mundo y cuál de sus identidades o seres se desempeñará en él”, se pregunta ella (16)). En estos planteamientos, Habra retoma a Brian McHale, para quien estas preguntas se interpenetran y su dominancia es la que establece que un texto se decante por una tendencia u otra, mientras que en el plano de la hermenéutica, ella se adhiere a la idea de que es necesario analizar “la dominante ontológica y develar el mecanismo de construcción de los submundos” (14) para luego definir su función.

Comienza Habra con *Conversación en La Catedral* (19-40) y subraya el rompecabezas narrativo que se recompone al final de la novela, mientras apunta a esa recreación, de invención y de imaginación, realizada por Vargas Llosa sobre el periodo de la dictadura del General Odría (1948-1956). A partir de una documentación real e histórica que se difumina y se reelabora, la novela se ubica espacialmente en un bar limeño de nombre “La Catedral”, en donde se desarrolla la conversación entre Santiago Zavala, joven burgués, y Ambrosio, el chofer de su padre. Esta conversación inicial sirve de marco para que se produzcan otros diálogos intercalados, denominados “telescópicos” (21), porque yuxtaponen en un mismo

párrafo “escenas que remiten a la misma historia en tiempos y lugares diferentes a modo de montaje escénico o *collage*” (21, la cursiva es de la autora). Aquí ubicamos la tendencia a la representación simultánea de diversas voces, porque a las dos anteriores deben incluirse también la del militar Cayo Bermúdez, cuyas fantasías voyeuristas se estructuran como una novela por entregas, y la de Amalia, sirvienta de los Zavala. Tanto Amalia como Cayo dan protocolo a las imágenes visuales y a la percepción de una realidad erotizada de violencia y de voyeurismo en la casa de San Miguel, el prostíbulo, para que se despliegue un mundo en que ver y mirar traducen, en cuanto verbos, la importancia de la vista, y la participación/cercanía del lector. La perversión y la lujuria del control sexual sirve como contrapunto y extensión a la corrupción social en el que el ejército y la burocracia estatal se relacionan con el hampa y la vida nocturna (27).

Por su parte, en *Elogio de la madrastra* (1988) se describe la relación incestuosa entre la madrastra y su hijastro dentro de fantasías de triángulo edípico (41-68). De signo pictórico, queda claro que la interiorización de los personajes produce profundidad a la recreación de sus fantasías en apego a las representaciones fotográficas que las pinturas incluidas suscitan (43) y en las cuales el lector está invitado a participar, “porque tiene el privilegio de observarlas al mismo tiempo que está descifrando el texto lingüístico” (43). Cada écfrasis insta, indica Habra, el espacio del deseo de los protagonistas, los cuales las comentan produciendo películas o cortos cinematográficos, de enorme plasticidad y contenido lacaniano. Casado en segundas nupcias con Lucrecia, don Rigoberto disfruta de avivar el juego sexual representando grabados y pinturas eróticas en el lecho y, en cuyo juego participa Foncito, hijo adolescente de don Rigoberto, quien forma parte de la seducción de la madrastra con textos epistolares que tensan la acción. En una estructuración compleja y altamente pensada, Heidi Habra describe los tres niveles estructurales de la novela: la narración principal, la secuencia de los cuadros y las narraciones ecfásticas, apuntado hacia la íntima conexión de los tres niveles por un lado, y por otro, lo que ella denomina con acierto la “superposición de tramas verbales y visuales” (44). Lo anterior refuerza la estructura fragmentaria y tripartita, a la vez que se manifiesta el carácter incompleto y elusivo del discurso lingüístico, que deja insatisfecho al lector y con ansias de completar cualquier explicación/narración del texto pictórico. Por ello, Habra plantea aquí el concepto de “iconotexto” (45) para las pinturas acompañadas de palabras, lo que en la tradición visual se llama un “pie” en esas combinaciones entre medio visual con lo textual. La indisoluble relación de este tipo de “intermedialidad” se imbrica a la trama erótica de la novela; pero revelan, asegura Habra, desde su conexión semiótica, una anamorfosis, pues el “lienzo funciona como ventana al deseo de los personajes” (48). El análisis de Habra es prolífico y convincente a este respecto.

En relación con *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y su carácter intratextual, pues no solo retoma a personajes del *Elogio de la madrastra*, Habra insiste en su unidad ontológica y la construcción en abismo (de *mise en abyme*) que se produce, pues debe atender además a las narraciones de cuadros/grabados y sus comentarios en una red intermedial (69-102). El tamaño de la biblioteca/pinacoteca se agranda como si fuera un museo imaginario, al tiempo que los tres personajes, y no solo Fonchito, escriben cartas. Don Rigoberto se desata a escribir en las horas nocturnas en un intento por hacer que su utopía privada, el erotismo sea norma de la creación ficcional, y se contagien tanto su esposa como su hijo. La exagerada exaltación personal la encuentra Habra como un contrapunto hacia las desilusiones socio-políticas, y ella la lee en clave biográfica (70), para que la generación ecfástica de don Rigoberto se amplíe a un amplio repertorio que incluye también fotografía, cine, música, televisión y revistas, pero que no se glosa o se comenta directamente a lo interno; entonces, “el lector es llevado

a hojear libros de arte y bucear en su propio museo imaginario, viendo las obras con ojos nuevos” (71). Ello deriva en un culto, y diríamos nosotros también fetichista, por el objeto de arte, como actividad solitaria y privada en su biblioteca, cuya perspectiva intimista y de protección se traduce en la forma de comunicación de un diario o cuadernos personales, en los que se intercalan narraciones o cuentos, otra vez de carácter voyeurista y de exhibicionismo glamoroso. Los ejemplos de estas fantasías las analiza Habra con gran pertinencia.

El capítulo dedicado a *La fiesta del chivo* (2000) vuelve explícitamente a esa relación entre el poder político y la sexualidad desenfadada y violenta, el rasgo más conspicuo de la novela de la dictadura en Vargas Llosa (103-126). Analizando el monólogo de Urania, la protagonista de la novela, quien reconstruye sus recuerdos del trauma de adolescencia, Habra quiere contrastar el poco peso de su desarrollo imaginativo frente al personaje femenino de Lucrecia en el *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. La presencia/ausencia del arte visual y del erotismo los analiza Habra para observar aquí la habilidad o la capacidad de los personajes a la hora de enfrentar su propia verdad y desarrollar una autorreflexividad liberadora. Para Habra este es el caso de Urania, cuya reconstrucción, dolorosa y vejatoria, denuncia los abusos y los atropellos de la dictadura de Trujillo y se impone desde la carga del dolor que no se puede superar, pues permanece “congelado desde su violación” (106) en un recuerdo fijo y abrasador. En contraste, la vida interior y teatral de Lucrecia se decanta por el escape y la empuja hacia “una creatividad interpretativa sin trabas” (106), por cuanto el nivel de la fantasía la sumerge en las fantasías “iconotextuales, en las cuales se reapropia de su[s] propios deseos y de su cuerpo” (109), frente a la incapacidad de Urania a rebelarse a causa de su inseguridad y sumisión. Se trata de un análisis explicativo sugerente y detallado el que realiza Habra sobre ambos personajes femeninos, para evidenciar el paso decisivo que se produce en Lucrecia al observarse a través de ese espejo liberador que la obliga a reconfigurar su cuerpo y su historia personal.

Al impacto de la fotografía Habra dedica el capítulo dedicado a *El hablador* (1987), novela situada en el espacio amazónico, cuyo propósito es la de recrear el universo de la selva mediante un narrador que se identifica con una tribu indígena; de ahí la significación del oficio del “hablador” y el origen melancólico de una fotografía de un indígena que suscita la captación y el desciframiento de una memoria con claroscuros, de zonas de recuerdos y de imaginación. El contraste entre dos voces que se alternan va modulando una estructura entre un narrador y un hablador indígena, para que el plano metadiscursivo aparezca en un diálogo que convoca tanto *La casa verde* (1965) como *Historia secreta de una novela* (1971), frente a la recreación de un “hablador machiguenga” del que había querido explorar en el pasado sin conseguirlo anteriormente. Habra ve en esta focalización de la figura autorial el elemento de enlace entre un reverso/anverso de la trama narrativa, como si fuera el negativo de la fotografía que el narrador mira en el museo florentino (129); la paradoja la expone así Habra: “mientras el narrador lamenta su incapacidad de recrear la figura y el discurso del hablador que lo obsesiona, logra darle vida y oralidad en un mundo alterno y paralelo” (129). Es claro que “la fotografía funciona como motor dual que revive la memoria e inspira la creatividad” (130), lo cual se refuerza con las fotos del recién fallecido Malfatti, que encuentran terreno fértil en la mente fabuladora del escritor mediante la identificación afectiva, al “punto de desarrollar una relación sinestésica con la fotografía” (132) y, por lo tanto, narrativa.

El siguiente capítulo lo dedica Habra al personaje recurrente de Lituma y a su evolución en tanto personaje “figurante” en las primeras, para ser protagonista productor de cortometrajes en las últimas (151-176); su presencia responde a la necesidad de captar la

evolución y las tensiones de la realidad sociopolítica peruana (153), mientras el tránsito de un texto a otro, asegura Habra, se perfila y se disemina en la imagen de un personaje con sus aristas y en su evolución. Del comienzo de Lituma en *La casa verde* (1966), en donde es el protagonista de dos de las cinco novelas intercaladas y se presenta como sargento que seduce a Bonifacia, una indígena prostituta a la que se lleva a Piura para seguir explotándola, Habra continúa con *La tía Julia y el escribidor* (1977), en donde Camacho inventa un radioteatro con el sargento Lituma, cincuentón, que no quiere cumplir con una misión asignada en El Callao. Su análisis es minucioso y detallado y pasa revista al personaje por el mundo novelesco de Vargas Llosa terminando con *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993), en donde el personaje tiene un papel de primera mano en ambas novelas de tipo detectivesco. Con la primera volvemos a los años de la dictadura del general Odría y la muerte/tortura de un joven guitarrista, mientras que con la segunda, el cabo Lituma está en el corazón de los Andes, en plena embestida del terrorismo de Sendero Luminoso y es el encargado de investigar la desaparición de tres personas en la construcción de una carretera de montaña. Excelente análisis de la evolución de un personaje y de una intratextualidad altamente provocadora, para que las pesquisas policíacas desencadenen y desarrollen el ojo avisor que transpone y difracta esta realidad compleja y contradictoria en cámara de cine, “de manera visual a modo de películas” (172), narrando así la experiencia y los intertextos de lo que se descubre en el camino sobre los extraños crímenes, frente a la visión aún inquietante de los mitos indígenas.

El último capítulo del libro se enfoca en *El Paraíso en la otra esquina* (2003); Habra destaca el trabajo de fuentes documentales realizado por Vargas Llosa, para dar vida a una novela que inventa una nueva realidad a dos personajes históricos: la escritora Flora Tristán y su nieto, el pintor Paul Gauguin (177-202). Tristán escribe *Pélerinages d'une paria* (1838), en donde relata su viaje a Perú para reclamar la herencia de su padre, y otros libros que retoman su faceta como activista a favor de la utopía socialista, mientras que Gauguin escribió cartas y un diario íntimo que acompaña de dibujos y grabados. Este contrapunteo entre dos voces le permite a Vargas Llosa crear una novela que, caracterizando su crítica en contra de las injusticias y los males sociales, en una doble vertiente pone en escena las discrepancias entre la visión utópica y los delirios visionarios y eróticos de Gauguin. La estructura yuxtaposicional de la novela que enlaza/contrasta dos puntos de focalización narrativa no es nuevo en Vargas Llosa, lo hace el escritor para desarrollar un mundo complejo y nada simple; plantea además esas contradicciones de proyectos de vida en la que la revolución pacífica o el arte intentan cambiar el mundo (179). Los submundos creados interrogan con sutiles hilos literarios y artísticos tanto las posibilidades de revolución socio-política pregonada en su juventud con la etapa final de la vida de Tristán, como también al pintor que huye de la civilización europea y se refugia en la Polinesia francesa; con esto último el lector vuelve a establecer relaciones intermediales que le obligan a buscar los textos que se comparan con el fin de analizar la relación efrástica (189).

En definitiva, se trata de un libro indispensable en la bibliografía sobre Vargas Llosa el que estamos reseñando aquí, con una línea interpretativa que sabe sostener Heidi Habra.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española