

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

**Vargas Llosa, los años sartrianos**

**Conversación en La Catedral entre la exis y la praxis**

Juan Martín Narváez Flores

Tutor: Leonardo Pedro Valencia Assogna

Quito, 2024

|   |                                       |   |
|---|---------------------------------------|---|
| Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional |                                       |   |
|                              | Reconocimiento de créditos de la obra |  |
|   | No comercial                          |   |
|   | Sin obras derivadas                   |   |
| Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia   |                                       |   |



## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Juan Martín Narváez Flores, autor de la tesis intitulada “Vargas Llosa, los años sartrianos: Conversación en La Catedral entre la exis y la praxis”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster de Investigación en Literatura, Mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

7 de agosto de 2024

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

El presente trabajo es un estudio de la influencia que ejerciera Sartre sobre Vargas Llosa. Dado el voluminoso aporte a la filosofía, la literatura y a la crítica literaria que hiciera Sartre, en el primer capítulo se hace un repaso de los mismos, pretendiendo responder la pregunta: ¿De qué manera influyeron las ideas filosóficas y literarias de Sartre en Vargas Llosa? Al no encontrar huella del pensamiento filosófico de Sartre en Vargas Llosa, se busca determinar la influencia de Sartre desde dos perspectivas diferentes, la técnico-literaria, para lo cual se utilizan las novelas *El aplazamiento* y *Conversación en La Catedral*, de Sartre y Vargas Llosa respectivamente, comparando el uso del tiempo, los contrapuntos y los distintos planos narrativos; y desde una segunda perspectiva, se busca entender dicha influencia desde los conceptos de “campo literario” y “capital simbólico” de Pierre Bourdieu. Se concluye que, si bien en Vargas Llosa no existió una lectura filosófica de Sartre, sí existió un atento estudio de sus técnicas literarias y una asimilación de algunas de las posturas públicas de Sartre.

Palabras clave: Sartre, existencialismo, praxis, campo literario, capital simbólico, Vargas Llosa



A Vianna y a Manuela.



## Tabla de contenidos

|   |    |
|---|----|
| Introducción.....   | 11 |
| Capítulo primero: Sentido y amplitud de la obra sartriana.....                                    | 15 |
| 1. Sartre, su filosofía, su literatura.....   | 15 |
| 1.1. El existencialismo sartriano en minuto y medio .....   | 16 |
| 1.2. El marxismo sartriano, o de cuando <i>Los Demonios</i> quieren hacer filosofía política..... | 18 |
| 1.3. ¿Qué es la literatura? (Para Sartre).....  | 21 |
| 1.3.1. La literatura de la exis, subgénero del rock.....  | 22 |
| 1.3.2. La literatura de la praxis, o cómo hacer del rockero adolescente un guerrillero .....      | 25 |
| 1.3.3. Saint-Exupéry o el insólito retorno a Kant.....  | 28 |
| 1.4 Problemas de técnica literaria en Sartre: Dos Passos o la novelística einsteiniana .....      | 32 |
| 1.5 Trascender los auditorios.....  | 40 |
| 1.6 Flaubert, una lectura a cuatro manos.....   | 42 |
| 1.6.1 El método regresivo-progresivo sartriano: Flaubert, el idiota de la familia.....            | 42 |
| 1.6.2 Vargas Llosa y Flaubert: la prosa caníbal .....   | 45 |
| Capítulo segundo: El sartrecillo valiente.....  | 47 |
| 1. Vargas Llosa, los años sartrianos .....  | 47 |
| 1.1. Entre Sartre y Camus.....  | 47 |
| 1.1.1. Revisión de Albert Camus (París, junio 1962).....  | 48 |
| 1.1.2. Los otros contra Sartre (París, junio 1964).....   | 50 |
| 1.1.3. Sartre y el Nobel, (París, octubre de 1964) .....  | 50 |
| 1.1.4. Memorias de una joven informal (26 de octubre del 64) .....                                | 51 |
| 1.1.5. Una muerte muy dulce, (París, noviembre 1964).....   | 52 |
| 1.1.6. Camus y la literatura (París, enero 1965) .....  | 52 |
| 1.1.7. Sartre y el marxismo (París, abril 1965).....  | 53 |
| 1.1.8. Los secuestrados de Sartre (París, noviembre de 1965).....                                 | 54 |
| 1.1.9. Las bellas imágenes de Simone de Beauvoir, (Londres, febrero de 1967) .....                | 56 |
| 1.1.10. Flaubert, Sartre y la nueva novela (Lima, octubre del 74).....                            | 57 |
| 1.1.11. Albert Camus y la moral de los límites (Lima, mayo 1975).....                             | 58 |

|  |    |
|--|----|
| 1.1.12. El homicida indelicado (Lima, septiembre del 78).....  | 59 |
| 1.1.13. Sartre, veinte años después (Lima, diciembre del 78) .....   | 60 |
| 1.1.14. El mandarín, (Washington, mayo-junio de 1980).....   | 61 |
| 1.2. Conversación en La Catedral: entre la exis y la praxis .....  | 67 |
| 1.2.1. <i>Conversación en La Catedral</i> , breve resumen .....  | 68 |
| 1.2.2. Las tribulaciones del joven Santiago Zavala: <i>Conversación en La Catedral</i> como<br>literatura de la exis ..... | 69 |
| 2.2.3. <i>Conversación en La Catedral</i> como literatura de la praxis.....  | 76 |
| Conclusiones.....  | 85 |
| Obras citadas.....   | 89 |

## Introducción

Dice un personaje de Flann O'Brien,<sup>1</sup> a propósito de Joyce: “esté donde esté y sienta lo que sienta, fue en su día un gran escritor”. El episodio de O'Brien es una broma hecha para desmitificar la figura de Joyce ante la nueva generación de escritores irlandeses. Joyce es mostrado como un devoto católico profesor de lenguas, que escribió un librito con cuentos costumbristas sobre la buena gente de Dublín, y que no tiene nada que ver con un libro obscuro que con maledicencia se le ha adjudicado. Quince años después de haberlo leído por primera vez, es la única opinión positiva que puedo tener sobre Vargas Llosa. Y, por supuesto, la única válida, conforme sigan pasando los años, y los exabruptos políticos de Vargas Llosa pasen a ser una simple anécdota, como quien recuerda a Borges galardonado por Pinochet.

La elección del tema en un estudio de literatura, será siempre subjetiva, y por ello me permito adoptar un lenguaje más personal en esta introducción. Tuve la suerte de leer a Vargas Llosa y a Sartre en mis años de bachillerato. En *La ciudad y los perros* y en *Conversación en La Catedral*, me familiaricé con las técnicas vanguardistas, de la misma forma que dice Vargas Llosa haberse familiarizado con las técnicas vanguardistas leyendo *Los caminos de la libertad* de Sartre. Pero principalmente fue la fascinación de Calibán al ver su rostro en el espejo. El Leoncio Prado, por increíble que parezca, guardaba similitudes con la escuela pública a la que asistí, más de medio siglo después; las taras de la sociedad limeña son prácticamente las mismas taras de la sociedad quiteña: la raza, la religión, las tensiones entre clases..., pero también los aspectos bildungromancescos que hay en las primeras novelas de Vargas Llosa, el conflicto de entrar a la adultez, el sexo, las relaciones de poder, aquella fuerza narrativa del joven Vargas Llosa, presente en sus primeras obras, me introducían al poder catártico de la literatura. Sartre, por su parte, cincuenta años después de la moda que significó en la metrópoli, en la periferia aún guardaba la imagen de filósofo bohemio, de pipa y de pensamientos profundos. *La náusea* me afectó de la misma manera que seguramente afectó al joven Vargas Llosa. Si es cierto lo que decía un personaje de Heinrich Böll<sup>2</sup>, que

---

<sup>1</sup> Flann O'Brien, en *Crónicas de Dalkey*.

<sup>2</sup> Heinrich Böll, en *Opiniones de un payaso*.

el existencialismo no es más que subjetividad hábilmente formulada que causa daño en las almas jóvenes, el daño fue casi irreparable, y me llevó a estudiar filosofía.

Pasa a menudo, que a los autores a los que se les debe mucho, se llega a mirarlos con desdén, buscándoles las costuras gratuitamente. Qué más puede dar que Vargas Llosa termine sus días en la limusina de un banquero presidenciable, si el veredicto del tiempo ya está dado. Qué más puede dar que Sartre hubiera terminado sus días vendiendo periódicos maoístas, si su “subjetividad hábilmente formulada” aún significa algo. Suerte parecida, la de ambos. Ambos polarizaron sus respectivos campos literarios, y ambos envejecieron desvariando con ideologías, la una más radical que la otra.

Este trabajo es una forma de volver a aquellos autores, aprovechando el vínculo que Vargas Llosa siempre se encargó de señalar, la influencia que Sartre ejerciera sobre él. En un primer vistazo, tal influencia no es visible. Sartre es un filósofo, y Vargas Llosa no. Vargas Llosa es un virtuoso de la técnica novelística, y Sartre no. Parecería que el punto de intersección es la faceta de polemistas que tuvieron Sartre y Vargas Llosa, aspecto que quizá no justifique considerar como una influencia. El objetivo principal de este trabajo, será pues, determinar -tomando en cuenta los aspectos filosóficos, estéticos y políticos en los que se desarrolló Sartre- la influencia que habría ejercido sobre Vargas Llosa. En otras palabras, trataremos de determinar cuál fue la lectura que Vargas Llosa tuvo de Sartre; cómo se acercó a su filosofía -y aquí tendremos que considerar las dos grandes etapas de la filosofía sartriana, existencialismo y marxismo-; cómo se acercó a su estética -tomaremos como referencia al ensayo *¿Qué es la literatura?* -: y, finalmente, cómo fue que Vargas Llosa leyó a la narrativa sartriana. Tomaremos como fuente principal la novela *Conversación en La Catedral*, por ser esta la más icónica de su etapa temprana. Rastreamos en ella elementos existencialistas, si es que los hubiere, y elementos del *engagé*, si es que existieren, según la misma terminología sartriana de literatura de la exis y literatura de la praxis.

De esta manera, en un primer capítulo tendremos un acercamiento a la obra sartriana, tanto a su filosofía como a su estética y a sus obras literarias. En un segundo capítulo, reseñas, artículos y ensayos escritos por Vargas Llosa a propósito de Sartre y la literatura existencialista serán utilizados para observar cómo Vargas Llosa se acercaba al pensamiento sartriano. La tesis culmina con el estudio de *Conversación en La Catedral*, donde nos centraremos en el aspecto existencial de sus personajes, enfocándonos en el principal de esta novela, Santiago Zavala. Se analizarán también ciertos aspectos técnico-literarios que poseerían en común tanto la narrativa sartriana en *El aplazamiento*, y la del

propio Vargas Llosa. Finalmente, analizaremos el aspecto político de la novela *Conversación en La Catedral*, concentrándonos en el retrato de la burguesía limeña dibujado por Vargas Llosa.



## Capítulo primero

### Sentido y amplitud de la obra sartriana

#### 1. Sartre, su filosofía, su literatura

Se habrá advertido el título grandilocuente del presente capítulo. No obstante, los fines para los cuales bosquejaremos el proyecto literario de Sartre serán el de definir puntualmente la influencia que Sartre podría haber ejercido sobre Vargas Llosa, por lo que haré referencia a sus dos grandes momentos filosóficos -el existencialista y el marxista-, así como a su rol como teórico de la literatura y a aspectos técnicos de su narrativa. En lo que refiere a su rol como crítico literario, dado su voluminoso aporte, únicamente me referiré a su reflexión que sobre la obra de Dos Passos hiciera en *Situations I* y *Situations II*, y lo postularé como posible modelo de la literatura de la praxis, tanto en su contenido como en su forma; así mismo me referiré al caso de Saint-Exupéry y Hemingway, ambos autores elogiados por Sartre En *Situations II*, (*¿Qué es la literatura?*). Me parece que en la acogida favorable que de Dos Passos hiciera Sartre pudiera haber influido sobre Vargas Llosa, al menos, esa será la hipótesis; de que en la digestión (buena o mala) que de las técnicas de John Dos Passos hiciera Sartre en, por ejemplo, *El aplazamiento*<sup>3</sup>, habría cierta similitud con la técnica usada por Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral*.

Debemos revisar las ideas generales de la filosofía sartriana, por una razón que se explicitará en la sección 1.3, que tiene que ver con el concebir la literatura, puntualmente la prosa, como instrumento de la ideología en pugna, “constituida” o “constituyente”, de cada época. Siempre expresión del movimiento dialéctico de la historia, ya fuere las ambiciones revolucionarias de la burguesía del XVIII, la reacción y defensa de la burguesía del XIX, y tendría que ser también, para Sartre, expresión del proletariado del XX, en cuanto clase social en ascenso. La literatura, por tanto, siempre será la auto-indagación, justificación o defensa de (como llamaría Hegel) el sujeto de la historia, el conocimiento reflexivo de sí mismo; jamás el oscuro juicio de una facultad del sujeto trascendental kantiano a lo Harold Bloom. Por lo que, para Sartre, primero y como fundamento, estará la filosofía, luego, y como ejemplificación pedagógica, la literatura,

---

<sup>3</sup> *El aplazamiento* (*Le sursis*), segunda novela de la trilogía *Los caminos de la libertad*, libro prácticamente olvidado por la crítica, no obstante, en 1945 supuso un hito.

siguiendo la estela de los enciclopedistas del XVIII. Una literatura de tesis, para decirlo puntualmente: En rigor no hay diferencia (para Sartre) entre la filosofía y la literatura, en cuanto ambas se ocupan de palabras e ideas.

Tomando en cuenta este aspecto de la obra sartriana, si esperamos encontrar la influencia de Sartre sobre Vargas Llosa, tendremos que cotejar los dos momentos filosóficos en Sartre y buscar la marca de este pensamiento filosófico y político en la obra temprana de Vargas Llosa. Si esto no es así, como trataré de demostrar en el capítulo dos, entonces tendremos que buscar la influencia sobre su narrativa, y en este punto las técnicas empleadas por *Dos Passos* y procesadas por Sartre y a su vez procesadas por Vargas Llosa, quizá puedan ser una extraña respuesta. Extraña, pues, lo que terminaría por influir a Vargas Llosa, no sería la filosofía Sartriana, a la cual, como veremos, parece no haber tenido acceso; sino cierta técnica desarrollada en *El aplazamiento*.

### 1.1. El existencialismo sartriano en minuto y medio

Kiríllov,<sup>4</sup> el nihilista de *Los demonios*, dice: “La libertad será completa cuando dé igual vivir que no vivir”. Luego añade:

“Todo el que desee la libertad suprema tiene que atreverse a matarse a sí mismo. El que se atreve a matarse a sí mismo ha descubierto el secreto del engaño. Más allá no hay libertad; ahí está todo, más allá no hay nada. El que se atreve a matarse a sí mismo es dios. Ahora cualquiera puede hacer que no haya Dios y que no haya nada. Pero nadie lo ha hecho todavía una sola vez” (Dostoievski, 2011, 99).

El posterior suicidio de Kiríllov es la afirmación radical de la libertad humana. Claro que Dostoievski concibe *Los demonios*, y particularmente al personaje de Kiríllov, como burla de los jóvenes nihilistas rusos. Setenta años más tarde, Sartre parecería haberse tomado en serio la broma de Dostoievski, pues al afiebrado razonamiento de Kiríllov, le inventaría un sistema fenomenológico y lo publicaría bajo el título de *El ser y la nada*, presentando así el existencialismo, filosofía aparentemente nueva que se pondría de moda en los años de la posguerra. Pero, ¿por qué equiparo aquí al razonamiento de Kiríllov con el de Sartre? Resumamos a lo bruto setecientas páginas de áspera prosa fenomenológico-existencialista, practicando así, una suerte de existencialismo en minuto y medio.

---

<sup>4</sup> He buscado en repositorios académicos razonamientos similares al mío y el que más se acerca es el de Lehan, R. (1959). *The Present Situation: The Demonic Quest. Texas Studies in Literature and Language, 1*, 181.

Hay dos ideas fundamentales en *El ser y la nada*, que están ya enunciadas en su introducción. Las páginas restantes no son más que su maximizado con consecuencias, contradicciones, ejemplos engorrosos y contraejemplos desconcertantes. La primera es la idea de la conciencia como contenedora de todas las apariciones del ser. Y el ser (ahí va la segunda idea original de Sartre), el ser es lo que aparece. Es decir, detrás de la apariencia no hay nada, no hay un nómeno kantiano (Nietzsche diría “transmundano”)<sup>5</sup> como verdadera naturaleza de la realidad, por ejemplo. Detrás de la apariencia hay otra apariencia, y detrás de esta otra apariencia, encontraremos otra más, y así hasta el infinito. Un laberinto kafkiano<sup>6</sup> donde detrás de cada puerta encontramos otras puertas más, sin nunca encontrar un sentido o una razón del mismo. Sea como fuere, la aparición por definición es aparición ante alguien; en este caso, las apariciones se aparecen a la conciencia, también llamada “sujeto transfenoménico”, también llamado “para-sí”, que no es más que el viejo cogito cartesiano reformulado por Husserl bajo el concepto de “intencionalidad”.

¿Y qué es la conciencia? Bueno, si quisiéramos una definición a secas de la conciencia, la conciencia es la nada, pues la conciencia, en últimas, siempre está vacía. La conciencia apunta a las apariciones, y las apariciones apuntan a la conciencia, nunca coincidiendo. Las apariciones son el ser, y la nada es la conciencia, de ahí el título *El ser y la nada*. Nos damos cuenta que nunca coincide la conciencia con el ser, por la angustia o la náusea. La angustia o la náusea son las formas directas de experimentar lo relativo del ser. O, lo que es lo mismo, nos angustiamos o tenemos náuseas, porque nos damos cuenta que no existe lo absoluto.

Pero, si detrás de las apariciones hay más apariciones, eso quiere decir que es la conciencia, la conciencia individual del “sujeto transfenoménico”, la que ordena todas las apariciones. ¿A partir de qué ordena?, esto es curioso, y es la tesis más fuerte de Sartre. A partir de su libertad. Ni Dios, ni una estructura histórica o sociológica o psicológica o geográfica o genética, etc., etc., puede condicionar la forma en que las apariciones se me aparecen, el único que las condiciona soy yo. A eso Sartre llama “proyecto”. Sartre sigue

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, en *Así habló Zaratustra*, parágrafo 47, sobre los trasmundanos: “En otro tiempo también Zaratustra proyectó su ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los trasmundanos. Obra de un dios sufriente y atormentado me parecía entonces el mundo.

Sueño me parecía entonces el mundo, e invención poética de un dios; humo coloreado ante los ojos de un ser divinamente insatisfecho ...”

<sup>6</sup> Sobre Kafka y Sartre, ver el artículo: Grangier, E. (1950). Abraham, oder Kierkegaard, wie Kafka und Sartre ihn sehen. Zeitschrift für philosophische Forschung, (H. 3), 412-21.

a Nietzsche en que “No hay hechos, sólo interpretaciones”,<sup>7</sup> aunque, como buen moralista francés, añada ciertos matices que me develarían otra existencia oscura e irreductible: la mirada del otro. Cuando siento la mirada del otro, siento que mi ser se me escapa, pues yo no soy consciente de la significación que da el otro a la aparición que soy yo mismo. “El infierno son los otros”. Yo quiero cosificar al otro al tiempo que el otro me quiere cosificar, yéndonos en esa lucha nuestros respectivos seres. Por lo que se podría corregir el aforismo de Nietzsche “No hay hechos, sólo interpretaciones”, con un “exceptuando al otro, él es un hecho”. Estas incómodas limitaciones a mi ilimitada libertad llegan a su punto máximo años después, en su acercamiento al marxismo. Pero aquí estoy haciendo la lectura más rabiosamente juvenil de Sartre, la lectura más parecida al razonamiento de Kirílov. Y cuando menciono que en Kirílov ya está Sartre, lo hago porque es la posibilidad última del suicidio, la que según Sartre permitiría escapar a todos los condicionamientos, si se diera el caso de que estos condicionamientos fueran tan coercitivos que solo dejaran dos opciones, o la coerción o el suicidio. En todo caso, tengo libertad en mi elección, diría Sartre:

La situación es mía, además, porque es la imagen de mi libre elección de mí mismo, y todo cuanto ella me presenta es mío porque me representa y simboliza. ¿No soy yo acaso quien decide sobre el coeficiente de adversidad de las cosas, y hasta sobre su imprevisibilidad, al decidir sobre mí mismo? Así, en una vida no hay accidentes: un acontecimiento social que de pronto irrumpe y me arrastra, no viene de afuera; si soy movilizado en una guerra, esta guerra es mía, está hecha a mi imagen y la merezco. La merezco, en primer lugar, porque siempre podía haberme sustraído a ella, por la desertión o el suicidio; estos posibles últimos son los que siempre hemos de tener presentes cuando se trata de considerar una situación. Al no haberme sustraído, la he elegido. (Sartre 2005a, 524)

Así, por poner un ejemplo bizarro (aunque qué otro tipo de ejemplos le caben al existencialismo) cuando Hermann Göring se suicida en su celda horas antes de ser ahorcado por el tribunal de Núremberg, habría afirmado su absoluta e irreductible libertad.

## **1.2. El marxismo sartriano, o de cuando *Los demonios* quieren hacer filosofía política**

Si en *El ser y la nada*, todo era interpretación (exceptuando al otro) en *la Crítica de la razón dialéctica*, obra donde pretendió sintetizar el existencialismo con el

---

<sup>7</sup> Nietzsche, *Fragmentos póstumos IV7* [60]. Madrid: Tecnos., 2008. Traducción Juan Luis Vermal – Joan. B. Llinares.

marxismo, Sartre añade al menos, un hecho: la escasez, “rareté”.<sup>8</sup> Pequeña apostilla a El ser y la nada. Mi visión del mundo está distorsionada por la escasez / “rareté”. Si a partir del sujeto individual y contingente, Sartre pretendía realizar una lectura materialista y necesaria de la historia, es evidente que la materia, concepto que en el existencialismo carecía de importancia, ahora, en el existencialismo marxista, para que la historia posea un “fatum”, debe, por principio, oponerse al hombre, en un primer término, por medio de la escasez / “rareté”. Y para combatir la “rareté” el hombre, (siempre hablando en términos ontológicos), imprime su praxis sobre la materia bruta y hostil, llamándole a este primer individuo, “organismo-práctico”, que sería el primer movimiento realizado por la humanidad para defenderse de la naturaleza y la “rareté”. Cuando menciono que esto es ontológico, quiero decir que, el hombre, en su ser, está atravesado por la “rareté”. Así, mi visión del mundo, mis relaciones con los otros, siempre estarán mediadas o distorsionadas por la “rareté”. Al ver a otra persona yo no veo a otra persona, sino veo a la “rareté” personificada, pues mi praxis y la praxis de mi vecino se disputan los recursos. En rigor, yo no soy una persona, soy una praxis hambrienta. Conforme el avance técnico y la complejización de las sociedades, surge el concepto de “interés”, que lo recrudece todo aún más, disponiendo a todos los “organismos prácticos” según las leyes del mercado, subyugando a la praxis de cada individuo. Aquí hay una cierta coincidencia con el concepto de “trabajo enajenado” de Marx.<sup>9</sup> A esta característica ontológica de las cosas y del mundo, del trabajo y del sistema económico, Sartre lo llamó “contra-finalidad”, que no es más que la materia trabajada (lo “práctico-inerte”) cobrando vida, y manejando a su antojo a cada individuo.

Producto de mi producto, engranaje de la maquinaria capitalista, soy como un pequeño y asustado mamífero que olfatea depredadores por doquier. El universo pynchoniano<sup>10</sup> y el del segundo Sartre se parecen bastante, en cuanto comparten la paranoia del mundo inerte que conspira para mi destrucción. Tanto Sartre como Pynchon<sup>11</sup> se llegan a preguntar si el hombre en realidad no es la creación de la máquina

---

<sup>8</sup> En francés, en el original. Por alguna extraña razón, el traductor de Losada prefirió el término “rareza”, antes que al de escasez. En lo sucesivo he preferido utilizar el vocablo francés.

<sup>9</sup> Marx, en los *manuscritos del 44*: “el objeto que el trabajo produce, su producto, se enfrenta a él como un *ser extraño*, como un *poder independiente* del productor. El producto del trabajo es el trabajo que se ha fijado en un objeto, que se ha hecho cosa; el producto es la objetivación del trabajo. La realización del trabajo es su objetivación”.

<sup>10</sup> Sólo por poner dos ejemplos, La pata mecánica y pensante del *Mason y Dixon* (1996) o la bombillita rebelde de *El arcoíris de gravedad*, (1973). En ambos ejemplos, la materia trabajada (lo “práctico-inerte”) toma conciencia propia y conspira contra los hombres.

<sup>11</sup> Que yo sepa, no hay lecturas de Pynchon desde la *Crítica de la razón dialéctica*, aunque podemos encontrar lecturas desde estructuralismos similares como: Olster, S. M. (1981). “*Subjective*

y no al revés. Es increíble que Sartre no haya podido intuir la potencia literaria de estos conceptos. Escribe, por ejemplo, en la *Crítica de la razón dialéctica*:

no hay materia que no condicione a la *praxis* humana a través de la unidad pasiva de significaciones prefabricadas; no hay objetos materiales que no se comuniquen entre ellos por la mediación de los hombres, no hay hombre que no surja en el interior de un mundo de materialidades humanizadas, de instituciones materializadas y que no se vea prescribir un porvenir general en el seno del movimiento histórico. Como consecuencia, la sociedad, en su movimiento más concreto, queda atravesada por la pasividad, no deja de totalizar sus multiplicidades inertes, ni de inscribir su totalización en la inercia, mientras que el objeto material, cuya unidad se rehace, se redescubre y se impone por eso mismo, se vuelve un ser extraño y vivo, con sus costumbres y su propio movimiento. (Sartre 2004, 216-7)

Una vez se impone lo “práctico-inerte” con sus leyes sobre los hombres, creando clases de hombres y “subhombres”, la “rareté”, experimentada como el hambre o el frío, termina por agrupar a los “subhombres”, / *praxis* hambrientas en una “*praxis* común”, que tendrá que afirmarse contra lo “práctico-inerte” personificado en colectivos humanos a los que Sartre llamó “series”. Y a este instante histórico de agrupamiento de *praxis* desesperadas y hambrientas, Sartre lo llamó “grupo en fusión”. El “grupo en fusión”, por tanto, es una violenta reacción a la “serie”. Las grandes revueltas de la historia, el 14 de julio o la entrada triunfante de los barbudos a La Habana son ejemplos del “grupo en fusión”. El grupo en enfriamiento viene después, con el terror revolucionario de Robespierre o el “fusilamos y seguiremos fusilando” del Che,<sup>12</sup> momento cuando el grupo rebelde, para defenderse de la “serialidad”, (el contraataque de lo “práctico-inerte”), instituye el “juramento”, y así da inicio a la “fraternidad-terror”, quizá el concepto más violento teorizado por Sartre. Verjovenski, otro nihilista de *Los demonios*, aunque no tan icónico como Kiríllov, fantaseando con la sociedad nihilista que nacería de las cenizas de la civilización, dice:

Cada miembro de la sociedad vigila a los demás y está obligado a informar. Cada uno pertenece a todos, y todos a cada uno. Todos son esclavos, e iguales en la esclavitud. En casos extremos, están la calumnia y el asesinato, pero lo más importante es la igualdad. De entrada, se rebaja el nivel de la educación, la ciencia y el talento. Un alto nivel de ciencia y de talento solo está al alcance de los más capaces, y ¡los más capaces no hacen ninguna falta! Los más capaces siempre se han hecho con el poder y han sido unos déspotas. (Dostoievski, 2011, 347)

---

*Historicism” in the Post-modern American Novel: A Study of Norman Mailer, Thomas Pynchon, and John Barth.* University of Michigan.

<sup>12</sup> Discurso de Ernesto Che Guevara ante la asamblea de la ONU, 1964: “Sí, hemos fusilado; fusilamos, y seguiremos fusilando mientras sea necesario”.

Transformación a secta del grupo revolucionario (antes en fusión), la “fraternidad-terror”, es el concepto que encierra todas las contradicciones del marxismo existencialista de Sartre, el paso del sujeto individual y contingente, a la totalidad material y necesaria de la historia. Verjovenski coincide con Sartre en que la libertad del individuo es anulada por el grupo en enfriamiento o “fraternidad-terror”. A esto es a lo que Sartre llamó “descalificación de la subjetividad”, ocurriendo esta, (no lo dice abiertamente, pero lo intuimos) en un Gulag, en un paredón de fusilamiento o en una humillación pública. Shigaliiov, otro nihilista más de *Los demonios*, coincide también con Sartre cuando dice...: “Mis propios datos me tienen desconcertado, y mi conclusión contradice abiertamente la idea inicial. Partiendo de la libertad ilimitada, he llegado al despotismo ilimitado” (Dostoievski, 2011, 336).

El consiguiente problema que Sartre trató de resolver fue el de evitar que el grupo en enfriamiento se institucionalice (se serialice) escapando así a la “fraternidad-terror”. Nunca lo consiguió.

### **1.3. ¿Qué es la literatura? (Para Sartre)**

Hemos mencionado ya en la primera sección de este capítulo que la literatura para Sartre es, ante todo, la expresión del sujeto de la historia, hablando en términos hegelianos. El escritor, para Sartre, devuelve a la clase dominante un conocimiento reflexivo de sí misma. Y cuando Sartre se refiere a un escritor, se refiere a un prosista. Y cuando Sartre se pregunta por la validez o invalidez del compromiso de un escritor (de un prosista) se responde que, dado que un prosista trabaja con signos, y que aquellos signos siempre son referidos a un sistema trascendente de valores, el prosista, quiera o no, estará siempre comprometido. El escritor presenta a la clase dominante / sujeto de la historia un reflejo de sí misma; luego, o bien la clase dominante se asumirá en su reflejo, o bien lo utilizará para efectuar(se) modificaciones. De esta manera, para Sartre el prosista es prácticamente un profeta. Un recorrido a paso acelerado del escritor como conciencia reflexiva del sujeto de la historia iría más o menos así:

Desde la consolidación del cristianismo hasta el siglo XVII, la literatura permanece enajenada, como simple técnica que permite reproducir la ideología dominante. Esto es entendible en tanto el mismo espíritu (Der Geist) permaneció enajenado u objetivado por el cristianismo. Si el escritor tenía un público, eran los demás escritores, en tanto replicadores del dogma. No es sino en el siglo XVIII que la literatura permitió al “Geist” hegeliano reflejarse, tomar conciencia, y operar(se) un cambio sobre

sí misma, cuando la burguesía consolidada como poder económico, se presenta, dice Sartre, como clase oprimida sedienta de mitos e ideologías. Antes, en el siglo XVII, el conocimiento reflexivo devuelto por el escritor a la clase dominante se presentaba como conocimiento psicológico, en últimas instancias, inofensivo; Pascal, De La Rochefoucauld, el mismísimo Descartes, etc., pero ahora, consolidada la burguesía como clase, y dadas las condiciones para la toma de su conciencia histórica, el escritor se encuentra en una situación privilegiada. Le leen los burgueses (la clase oprimida), pero le mantiene la aristocracia (la clase opresora). La literatura declara su independencia, al tiempo que se identifica con la negatividad. Que se identifique con la negatividad, quiere decir que se identifique con la “duda, la negativa, la crítica, la impugnación”, y, añade Sartre:

“por esto mismo, consigue plantear, frente a la espiritualidad osificada de la Iglesia, los derechos de una espiritualidad nueva, en movimiento, que no se confunde ya con ninguna ideología y se manifiesta como el poder de dejar perpetuamente atrás lo dado, sea lo que sea” (Sartre, 2012, 71-7).

Crea así Sartre el concepto que para una comprensión de la literatura se revela como el más potente que creó en toda su esclerotizada fase como teórico de la literatura: la literatura de la exis.

### **1.3.1. La literatura de la exis, subgénero del rock**

Pero fue una coincidencia que la literatura como “duda, como crítica, como negativa y como impugnación” constituyera, en aquel momento histórico, una abrupta toma de conciencia de clase, coincidencia que le convertía a la literatura, antes conocimiento reflexivo estéril, ahora conocimiento reflexivo capaz de empujar la historia. Escribe en *¿Qué es la literatura?*

Un adolescente opta por escribir para escapar a una opresión que padece y a una solidaridad que le da vergüenza; con las primeras palabras que escribe, cree escapar de su medio y de su clase, de todos los medios y todas las clases, y poner de manifiesto su situación histórica por el solo hecho de conocerla de un modo reflexivo y crítico; por encima de la lucha de esos burgueses y esos nobles, encerrados por sus prejuicios en una época determinada, se descubre; en cuanto toma la pluma, como una conciencia sin fecha ni lugar, es decir, como el hombre universal. Y la literatura que le libera, es una función abstracta y un poder a priori de la naturaleza humana; es el movimiento por el que, a cada instante, el hombre se libera de la historia: en resumen, es el ejercicio de la libertad. (Sartre 2012, 71).

Fue coincidencia porque en cuanto el escritor cumplió su papel de propagandista de la burguesía revolucionaria, la burguesía, una vez consolidada en el poder, y en un movimiento de reacción a las nuevas fuerzas del proletariado industrial del siglo XIX, relegará al escritor, a su duda, a su negativa, a su impugnación y ahora a su “conciencia sin fecha ni lugar” a un papel de niño-adulto; por seguir con los ejemplos sacados de Dostoyevski, al del príncipe Mishkin, en tanto inofensivo, o al del adolescente Dolgoruky, en tanto malsonante. Divierte, enternece, a veces escandaliza, pero su rebeldía, útil para la revolución burguesa del XVIII, en el XIX es la rebeldía patética de un adolescente. En líneas generales se le puede dar siempre la razón, pero en líneas prácticas, contantes y sonantes, será siempre un payaso, (un comediante y un mártir). A nuestro escritor, (adolescente rebelde), se le podrá dar la razón en su crítica del burgués, de lo burgués y de la existencia en general; pero jamás se irá con él hasta las últimas consecuencias de su crítica. Su crítica puede ser estética, una vez encontrado lo estético en cierta oscura facultad de un tal sujeto trascendental, institucionalizada ya la metafísica burguesa del XVIII (la metafísica kantiana); pero en cuanto su crítica es gratuita expectoración hacia el ciudadano burgués y respetable, no es política. Empieza el divorcio del escritor con las causas políticas. El burgués, que lo financia y que lo lee, pide al escritor conocimientos útiles y prácticos sobre el corazón del hombre. Cómo seducir, cómo dominar. Se podría decir que los best sellers de superación (la psicología popular estilo Jordan Peterson) nacen en el periodo histórico donde el burgués simplón consolidado como clase dominante, se consolida también como público. Es, pues, entendible, que, ante este requerimiento, ante este encargo de la burguesía hacia el escritor, el escritor y su negativa, respondan aislándose con furia de la sociedad:

Los mejores se han negado. Esta negativa salva a la literatura, pero fija sus rasgos durante cincuenta años. A partir de 1848, en efecto, y hasta la guerra de 1914, la unificación radical de su público induce al autor a escribir por principio contra todos sus lectores. Vende, sin embargo, sus producciones, pero desprecia a quienes las compran y se esfuerza por decepcionar sus deseos; se da por supuesto que vale más ser desconocido que célebre y que el triunfo, si llega por casualidad en vida, se explica por una equivocación. (Sartre 2012, 78)

Empieza la leyenda del escritor maldito; la negatividad hipostasiada termina en un culto a la destrucción, que hasta el apareamiento del surrealismo es auto-destrucción, derroche y consumo. Con el surrealismo será un llamado directo a la destrucción del mundo o más modestamente, al homicidio, tal y como en el cuento

*Eróstrato* del propio Sartre; esto no es coincidencia. El existencialismo es parte de este espíritu de (como diría Iggy Pop) “Search and destroy”.

Su obra encierra un desesperado llamamiento a la libertad de ese lector al que simulan despreciar. Ha llevado la impugnación al extremo, hasta hacer que se impugne a sí misma; nos ha hecho entrever un negro silencio por encima de la matanza de las palabras y el cielo vacío y desnudo de las equivalencias por encima del espíritu de seriedad; nos invita a salir al vacío por medio de la destrucción de todos los mitos y cuadros de valores; nos descubre en el hombre, en lugar de la relación íntima con la trascendencia divina, una relación estrecha y secreta con la Nada; es la literatura de la adolescencia, de esa edad en la que, todavía pensionado y alimentado por sus padres, el joven inútil e irresponsable, malgasta el dinero de su familia, juzga a su padre y presencia el hundimiento del universo serio que protegió su infancia. Si se recuerda que la fiesta es, como lo ha demostrado Caillois, uno de esos momentos negativos en los que la colectividad consume los bienes que ha amontonado, viola las leyes de la moral, gasta por el placer de gastar y destruye por el placer de destruir, se verá que la literatura del siglo XIX fue, al margen de una sociedad laboriosa que tenía la mística del ahorro, una gran fiesta suntuosa y fúnebre, una invitación a arder con inmoralidad espléndida en el fuego de las pasiones hasta morir. (Sartre 2012, 91)

Si el existencialismo es, como lo definimos en la sección 1.1, la conciencia que buscaba al ser y que siempre fracasaba en su búsqueda, “La historia de una vida, cualquiera que fuere, es la historia de un fracaso” (Sartre 2005a, 524); “El hombre es una pasión inútil”, (Sartre 2005a, 488); etc., entonces una vida vivida plenamente, dígame por ello, una angustia asumida, era como la de los escritores malditos del XIX. Una vida de mala fe, una angustia enmascarada, era como la de los burgueses respetables a los que los escritores malditos justamente ridiculizaban. El existencialismo es parte de la forma rebelde (pero burguesa) de vivir la literatura, forma que inicia en el siglo XIX. De ahí que cuando Sartre pretende disolver el existencialismo en el marxismo, lo haga reconociendo la condición de ideología del propio existencialismo. Escribe, por ejemplo, en *Cuestiones de método*, (1958 -el tratado que precede a la *Crítica de la razón dialéctica*-): “Y ya que tengo que hablar del existencialismo, habrá de comprenderse que para mí sea una ideología; es un sistema parásito que vive al margen del Saber, al que en un primer momento se opuso y con el que hoy trata de integrarse. Para comprender mejor sus ambiciones presentes y sus funciones, habrá que retroceder a los tiempos de Kierkegaard”; y sobre Kierkegaard añade: “A esta interioridad que pretende afirmarse contra toda filosofía en su estrechez y su profundidad infinita, a esta subjetividad encontrada más allá del lenguaje como la aventura personal de cada cual frente a los otros y frente a Dios, a eso es a lo que Kierkegaard llama la existencia”; para concluir luego: “El danés reaparecerá a principios del siglo XX, cuando piensen en combatir a la

dialéctica marxista oponiéndole pluralismos, ambigüedades, paradojas, es decir, a partir del momento en que el pensamiento burgués se ve por primera vez reducido a mantener la defensiva” (Sartre 2004, 12-5).

De esta manera, la literatura de la exis comprende al existencialismo, pero la literatura de la exis no se agota (el tiempo lo ha demostrado) en el existencialismo. La literatura de la exis, en rigor, es *la literatura*. Sartre cita a Paulhan cuando dice: “Todos saben que hay en nuestro tiempo dos literaturas: la mala, que es propiamente ilegible -es muy leída-; y la buena, que no se lee” (Sartre 2012, 94). Si definimos como literatura de la exis a aquella literatura donde el héroe se enfrenta a la sociedad burguesa, y cuyo enfrentamiento se da por la simple y llana desadaptación, podríamos englobar a autores tan contemporáneos como Houellebecq, Foster Wallace,<sup>13</sup> Bolaño o Knaussgård. Quizá Sartre no haya errado del todo al pensar que aquella impasibilidad de los escritores ante las revueltas del 48 condenó a la literatura y a su duda, a su negativa, su crítica y su impugnación, a ser una subjetividad vacía, reflejo negativo de la burguesía, luego de la Pequeña burguesía, luego de una ambigua clase media globalizada / americanizada, etc. como dispositivo conceptual, la literatura de la exis aún es válida para identificar ciertos patrones en la caracterización del personaje, de la trama o de la atmósfera. La equivocación de Sartre fue pensar que en la literatura de la exis había un error histórico, el no lograr salir de su exis, de su reflejo impugnador para asumir una conciencia histórica. La conciencia histórica, en el contexto sartriano, significaba fundirse en la praxis revolucionaria, pues Sartre creía que el sujeto de la historia era el proletariado revolucionario. Errores de cálculo. De alguna manera, en los cuatro autores contemporáneos que hemos mencionado antes, aún existe aquella rebeldía burguesa a la que Sartre llamó literatura de la exis. Algún hegeliano de derecha (es decir cualquier hegeliano) podría decir que aquello ocurre, porque el sujeto de la historia nunca fue el proletariado, sino la burguesía, y entonces nos encontraríamos con que la lectura hegeliana practicada por Sartre en *¿Qué es la literatura?* aún es coherente.

### **1.3.2. La literatura de la praxis, o cómo hacer del rockero adolescente un guerrillero**

Para fines metodológicos, identifiquemos al menos tres características de la literatura de la praxis. En primer lugar, Sartre propone una literatura comprometida con el lugar y el

---

<sup>13</sup> Curiosamente, Foster Wallace hace una pequeña referencia benévola a Sartre, En el texto *En cuerpo y en lo otro*, refiriéndose a *La náusea* como perteneciente a un club selecto de cinco novelas brillantes pero que sin embargo tienen el letrero de “interpreteme”.

momento histórico, siendo este compromiso de naturaleza, como lo veremos posteriormente, revolucionaria; Sartre apunta textualmente, ya no estar con aquellos que “requieren poseer el mundo, sino con quienes quieren cambiarlo,” (Sartre 2012, 125). Si bien esto tiene una traducción clara dentro de lo político, sostengo aquí, que, ante todo, es una construcción ética la que Sartre pretende elaborar mediante su literatura. Como una segunda característica de la literatura de la praxis, podemos nombrar a la técnica novelística norteamericana, que manifiesta en Faulkner, pero sobre todo en Dos Passos su ejemplo máximo. Una tercera y última característica, tiene que ver con el ampliar los auditorios, o, ampliar el concepto mismo de literatura, entendiendo al cine, a la radio, al reporterismo o a la editorial, como una suerte de géneros menores.

Más allá de lo dicho en el acápite anterior, cabe decir que donde nosotros encontramos un potente dispositivo conceptual para entender la literatura desde el siglo XIX hasta nuestros días, Sartre solo ve impotencia y oportunidades perdidas:

Y sin embargo, el siglo XIX ha sido para el escritor la época de la culpa y de la degeneración. Si hubiese aceptado descender de clase y dado un contenido a su arte, hubiera perseguido con otros medios y en otro nivel la empresa de sus predecesores. Hubiera contribuido a hacer pasar la literatura de la negatividad y la abstracción a la construcción concreta; al mismo tiempo que le hubiera conservado esa autonomía que le procuró el siglo XVIII y que ya nadie pensaba en quitársela, la hubiera integrado de nuevo en la sociedad; aclarando y apoyando las reivindicaciones del proletariado, hubiera profundizado el arte de escribir y comprendido que hay una coincidencia, no solamente entre la libertad formal de pensar y la democracia política, sino también entre la obligación material de elegir al hombre como tema perpetuo de meditación y la democracia social. (Sartre 2012, 91-2)

Ya vemos adonde quiere llegar Sartre: ahora (en 1947), una vez dispersado el espeso humo de la posguerra, el panorama nos ha dejado dos superpotencias. La una, brutalmente capitalista, y la otra, brutalmente colectivista. La sombra de una tercera guerra total se alza, y con ella, la situación de mediados del siglo XIX en la que el escritor tenía la opción de hablar a las masas explotadas por la burguesía, se repite. Vuelve a tener la posibilidad de pertenecer al sujeto histórico, o como lo llama Sartre, al agente histórico:

El agente histórico es casi siempre el hombre que, ante un dilema, hace que se manifieste repentinamente un tercer término, hasta entonces invisible. Es verdad que hay que elegir entre la U.R.S.S. y el bloque anglosajón. Pero no hay “que elegir” la Europa socialista, pues no existe; está por hacerse. No primeramente con la Inglaterra del señor Churchill, ni siquiera con la del señor Bevin: primeramente en el continente mediante la unión de todos esos países que tienen los mismos problemas. Se dirá que es demasiado tarde, pero ¿quién sabe? ¿Ha sido ensayada la cosa siquiera? Nuestras relaciones con nuestros vecinos inmediatos pasan siempre por Moscú, Londres o Nueva York: ¿no se sabe acaso que hay también caminos directos? Sea como sea y mientras las circunstancias no cambien, las posibilidades de la literatura están ligadas al advenimiento de una Europa socialista, es decir, de un grupo de Estados de estructura democrática y colectivista, cada uno de los cuales, a la espera de algo mejor, se desprendería de parte de su soberanía en beneficio del conjunto. Sólo en esta hipótesis queda una esperanza de evitar la guerra;

sólo en esta hipótesis la circulación de las ideas será libre en el continente y la literatura volverá a encontrar un objeto y un público. (Sartre 2012, 157)

La Guerra y la ocupación, dice Sartre, hizo darse cuenta a su generación y a él de su historicidad. Antes de ello, como ya queda dicho, su literatura era un “vano esteticismo”, “una rebelión sin efecto” (Sartre 2012, 86). Es con la proximidad de la muerte, de la tortura y la traición cotidiana de la Francia ocupada, que Sartre despierta de su sueño dogmático, y ve en la literatura de la ocupación una “literatura de las grandes circunstancias” (Sartre 2012, 123); esta literatura, consistiría en “reconciliar lo absoluto metafísico y la relatividad del hecho histórico”, respondiendo al menos cuatro preguntas: “¿cómo cabe hacerse hombre en, por y para la historia? ¿Cabe una síntesis de nuestra conciencia única e irreducible y nuestra relatividad, es decir, de un humanismo dogmático y de un perspectivismo? ¿Qué relación existe entre la moral y la política? ¿Cómo asumir, aparte nuestras intenciones profundas, las consecuencias objetivas de nuestros actos?” (Sartre 2012, 123).

Si bien se puede responder dichos problemas desde la reflexión filosófica, Sartre prefiere “sostener nuestras ideas con esas experiencias ficticias y concretas que son las novelas” (Sartre 2012, 124), que es lo mismo que decir que las novelas, en Sartre, son parte de su filosofía. En una nota al pie, a propósito de esta “literatura de las grandes circunstancias”, Sartre añade:

¿Qué hacen Camus, Malraux, Koestler, Rousset, etc., si no es una literatura de situaciones extremas? Sus personajes están en la cumbre del poder o en los calabozos, en vísperas de morir, de ser torturados, de matar. Guerras, golpes de Estado, acción revolucionaria, bombardeos y matanzas... Esto es lo cotidiano. En cada página, en cada línea, siempre se aborda el problema entero. (Sartre 2012, 172)

Es la literatura de la acción, pero la acción entendida como praxis revolucionaria: “Para nosotros, el hacer es revelador del ser [...] Nosotros ya no estamos con los que requieren poseer el mundo, sino con quienes quieren cambiarlo,<sup>14</sup> y es al propio proyecto de cambiarlo a lo que el mundo revela los secretos de su ser” (Sartre 2012, 125). Esta nueva literatura, sería una síntesis entre el ser individual contingente y el movimiento de la historia, totalizados en un sentido moral. De alguna forma, lo que Sartre no pudo hacer ni en *El ser y la nada* (un tratado de moral), ni en la *Crítica de la razón dialéctica* (una fusión coherente entre existencialismo y marxismo), no diremos que se cumple en sus

---

<sup>14</sup> Evidentemente, alusión a la décimo primera tesis sobre Feuerbach de Marx: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”.

ficciones, pero, en el proyecto de *Qué es la literatura* (1947) es, quizá, donde mayor coherencia logra, bajo el concepto mismo de praxis: “La praxis como acción en la historia y sobre la historia, es decir, como síntesis de la relatividad histórica y de lo absoluto moral y metafísico con ese mundo hostil y amigo, terrible y ridículo que la historia nos revela” (Sartre 2012, 116). En la *Crítica de la razón dialéctica*, la praxis era todo acto con el que el hombre trataba de imprimir su ser en el mundo, de “develarlo”, como diría Heidegger; primero como una defensa orgánica ante la “rarete”, luego, si ese movimiento de impresión estaba enajenado por otras praxis o por las leyes del mercado, entonces la praxis revolucionaria, la praxis en común, consistía en combatir, justamente, la inercia de las cosas. Sería en una literatura de estas características, donde se podría observar el movimiento y el sentido de la historia, observar esa nigromántica comunicación que las cosas trabajadas, los productos, guardan entre sí, la conspiración del mundo y las cosas contra el hombre, la alienación; la férrea oposición individual ante la maquinaria histórica, la contradicción entre la historia y el individuo..., pero también el desgarramiento existencial y la duda de la elección individual. Esta literatura bien podría cumplir con el concepto de lo que Hegel llamó “Aufhebung”,<sup>15</sup> solo que, al contrario de Hegel, esta “Aufhebung” no sería el fin, o su fin estaría en permanente cuestionamiento. Una totalización indefinida, y en cuyo movimiento totalizador estuviera el significado último de su totalización, por tautológico trabalenguas que parezca. Siendo esa “Aufhebung”, esa totalización, la praxis revolucionaria misma:

Hace falta que hundamos las cosas en la acción: su densidad de ser será medida por el lector en la multitud de relaciones prácticas que mantendrá con los personajes. Hagamos que la montaña sea escalada por el contrabandista, por el aduanero, por el guerrillero, o sobrevolada por el aviador y la montaña surgirá de pronto de esas acciones conexas, saltará fuera del libro, como un muñeco con resorte de su caja. De este modo, el mundo y el hombre se revelan por las empresas. Y todas las empresas de las que podemos hablar se reducen a una sola: la de hacer historia. Henos aquí llevados de la mano al momento en que hace falta abandonar la literatura de la exis para inaugurar la de la praxis. (Sartre 2012, 126)

### 1.3.3. Saint-Exupéry o el insólito retorno a Kant

Tanto en Hemingway como en Saint-Exupéry,<sup>16</sup> Sartre ve el ejemplo más cercano de la literatura de la acción:

---

<sup>15</sup> Palabra alemana prácticamente intraducible que guarda el sentido de la superación dialéctica que en su superación y negación conserva, no obstante, el elemento negado, sin eliminarlo. Hegel, *Ciencia de la Lógica*, Solar / Hachette, Buenos Aires 1968,

<sup>16</sup> Por ejemplo, en la novelita *Piloto de guerra* de Saint-Exupéry, podemos ver a lo que se refiere Sartre: “La respiración, la tomo de esta careta. Un tubo de caucho me liga al avión y es tan esencial como

Saint-Exupéry nos ha señalado el camino: ha mostrado que, para el piloto, un avión es un órgano de percepción; una cadena de montañas a 600 kilómetros por hora y en la perspectiva del vuelo es un nido de serpientes: los reptiles se amontonan, ennegrecen, levantan hacia el cielo sus cabezas duras y calcinadas, tratan de dañar, de golpear; la velocidad, con su poder astringente, recoge y aprieta a su alrededor los pliegues del vestido terrestre; Santiago salta hasta las vecindades de París y, a catorce mil pies de altura, las atracciones oscuras que tiran de San Antonio hacia Nueva York brillan como raíles. Después de Saint-Exupéry, después de Hemingway, ¿cómo podríamos soñar en describir? (Sartre 2012, 128)

En la *Crítica de la razón dialéctica*, el piloto de Tierra de hombres de Saint-Exupéry de 1939, es uno de los ejemplos que Sartre da para mostrar cómo “su praxis toma libremente las exigencias de su función”; (y agrega) “En este nivel, no hay ninguna diferencia entre derecho y deber” (Sartre 2004, 422). Desde estos ejemplos extremos -los de una división aérea de combate en la segunda guerra mundial- donde la acción de cada compañero define el éxito o el fracaso, la vida o la muerte de todos o de algunos miembros de la división, desde esta “literatura de las grandes circunstancias”, Sartre fundamenta su concepto de praxis:

sea un grupo en el que estoy integrado y otro individuo común M definido por una determinada función; exijo que M reciba del grupo las subsistencias, la enseñanza, etc., que le permitan ejercer su cometido perfectamente. Ahora bien, lo exijo para el grupo (es decir, según el punto de vista de la praxis común), pero también lo exijo del grupo porque es él el que distribuye las funciones); lo exijo para mi función, es decir, para garantía de que todos y cada uno deben darme su libre ejercicio, pero lo exijo también para cada uno en tanto que tercero particular, y para tal o cual (a la vez porque el miembro N o Z en tanto que tal exige que exija para él esta garantía: es él, por ejemplo, el que más tiene que perder en sus funciones por las faltas de M, y porque, por ejemplo, yo estoy amenazado más peligrosamente a través de N o Z por estas faltas); en fin, lo exijo porque M mismo, en nombre del juramento, exige en mí (como límite-poder) que yo lo exija de él. (Sartre 2004, 435)

El aspecto que da cierta superioridad a esta doctrina del deber sartriano sobre el deber kantiano (aunque más adelante veremos que es una aparente superioridad), es que se fundamenta en el acto mismo. El acto, en cuanto es cumplimiento de la función asignada por el grupo y en cuanto el acto también es una ampliación del organismo en defensa y en dominio de la “rareté” y después, de lo “práctico-inerte”, llega a ser por tanto este acto o praxis, la síntesis entre el individuo y el grupo: “el individuo común aprehende

---

el cordón umbilical. El avión entra en el circuito de la temperatura de mi sangre. El avión entra en el circuito de mis comunicaciones humanas. Me han añadido órganos que se interponen de algún modo entre mi corazón y yo. Por minutos voy siendo más pesado, más molesto, más difícil de manejar. Me doy vuelta todo de una pieza, y si me inclino para apretar mis correas o tirar de los cierres que se resisten, todas mis coyunturas se quejan. Mis coyunturas se quejan. Mis antiguas fracturas me duelen”.

la técnica y la herramienta como su soberanía en el campo práctico, es decir, como la amplificación de su praxis individual. En este sentido, herramienta y técnica (que, en realidad, no constituyen sino un solo y mismo objeto) son el grupo mismo en tanto que el individuo común le aprehende como su propia potencia social sobre la cosa”. Los pilotos de Saint-Exupéry -al menos como Sartre los utiliza- son la expresión de la praxis individual -no alienada- y la praxis común -no alienante-, sintetizadas:

me limito a remitir al primer agente técnico que aprehendió y fijó en su experiencia el momento social del descubrimiento por la praxis trabajada con herramientas: a Saint-Exupéry y a su libro *Terre des hommes* (Tierra de los hombres). Ese poder astringente del avión (como instrumento que reduce los tiempos de un recorrido) está indisolublemente producido por un técnico que utiliza un objeto ya trabajado por hombres y al mismo tiempo descubierto como nuevo movimiento real del estrechamiento del espacio. Pero este movimiento real está descubierto en él mismo como medio de control, no se trata nunca de una aprehensión contemplativa (salvo para el inerte pasajero que se transporta de una a otra ciudad). Además, define a la velocidad de las operaciones que se tienen que efectuar (es decir, también pensamientos, como conductas hipotéticas y como síntesis corregidas sin cesar desde el campo práctico). En lo práctico-inerte hemos visto a la materia trabajada producir su propia idea; aquí es lo contrario: *la actividad producida por la herramienta se define a través del instrumento social como potencia práctica y estructurada (por la herramienta que supera utilizándola) de pensar el curso del mundo.* (Sartre 2004, 441; énfasis añadido).

Mencionábamos que la superioridad de Sartre sobre Kant era aparente. En Kant, la acción va regida por la razón. En Sartre, la acción es la que crea la razón (léase la cursiva de la cita anterior). Esto último en un principio podría parecer una ventaja, en cuanto puede interpretarse como superación del idealismo. Todo empieza a torcerse cuando recordamos que la unión del individuo con el grupo, descansa en el terror, tal y como lo examinábamos en la sección 1.2. Sartre estuvo a casi nada de lograr una nueva ética de la acción.

Lo dicho sobre Saint-Exupéry es extendible a Hemingway, en, por ejemplo, *Por quién doblan las campanas*<sup>17</sup> o en la póstuma *Islas a la deriva* (*Islands in the Stream*).<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Cuando Jordan medita en volar el puente: “y sintió irritación por las órdenes de Golz y la necesidad de obedecerlas. Sintió irritación por las consecuencias que tendrían para él y las consecuencias que tendrían para el viejo. Era una tarea muy mala para todos los que tuvieran que participar en ella.

“Este no es un modo decente de pensar –se dijo a sí mismo–; pensar en lo que puede sucederte a tí y a los otros. Ni tú ni el viejo sois nada. Sois instrumentos de vuestro deber. Las órdenes no son cosa vuestra. Ahí tienes el puente, y el puente puede ser el lugar en donde el porvenir de la humanidad dé un giro. Cualquier cosa de las que sucedan en esta guerra puede cambiar el porvenir del género humano. Tú sólo tienes que pensar en una cosa, en lo que tienes que hacer”. (Hemingway, 2017, 502)

<sup>18</sup> Por ejemplo, cuando el pintor maldito Thomas Hudson, transformado en un cazanazis en el golfo de México, piensa: “Pero al menos sé lo que tengo que hacer, lo cual simplifica las cosas enormemente. El deber es maravilloso. No sé qué habría sido de mí sin un deber que cumplir, desde que murió el joven Tom. Hubiera podido pintarlo, claro. También podría hacer algo útil. Pero a pesar de todo, la cosa más sencilla es cumplir el deber” (Hemingway, 2020, 396).

En ambos autores, y en ambas literaturas de guerra o “de las grandes circunstancias”, encontramos una noción del deber, noción misma que escapa al constreñimiento del terror del grupo, y más bien, parece ser una noción cercana al constreñimiento interno, como lo teorizara Kant. Recordemos brevísimamente la tercera formulación del imperativo categórico kantiano,<sup>19</sup> donde se sostenía en un inicio, que la característica principal de la voluntad humana era la de auto-legislarse, lo que en otras palabras quiere decir que la voluntad humana no se somete a ninguna ley exterior; y por lo tanto está en la capacidad de darse a sí misma la ley moral; y por lo tanto, su voluntad es autónoma, y por lo tanto, no necesita de un interés ulterior que la lleve a actuar moralmente, y por lo tanto, (y como conclusión), es un fin en sí mismo, de manera que podemos llegar a “la idea de la voluntad de todo ser racional como una voluntad universalmente legisladora”, y a la idea misma de “reino de los fines”. Y así, la idea del deber, se presenta como la de la “necesidad de la acción”, o la de “constricción práctica”, pues “Si las máximas no son, por su propia naturaleza, necesariamente conformes con ese principio objetivo de los seres racionales universalmente legisladores, entonces la necesidad de la acción, según el mismo principio, se llama constricción práctica, es decir, deber. El deber no se refiere al jefe en el reino de los fines, pero sí a todo miembro y a todos en igual medida” (Kant 2006, 52-4).

Al establecer relaciones y analogías entre la praxis sartriana-marxista y el deber kantiano o “constricción práctica”, lo que pretendo es entender al concepto sartriano de literatura no únicamente como un proyecto político -entendiendo aquí la palabra político como partidista, aquella sería una lectura extremadamente pobre y limitada de Sartre-sino, como una instancia más de su filosofía, en cuanto es la expresión práctica (de ahí el nombre literatura de la praxis) de la convergencia del individuo y la historia en una totalización ética. Cuando mencionamos que la literatura para Sartre es la expresión del agente de la historia, evidentemente, la literatura adquirirá un sentido moral, aunque sólo fuere para entender el mundo, como los prelados del siglo XII, o, como en el caso de Sartre, para transformarlo:

Es preciso, pues, enseñar simultáneamente a unos que el reino de los fines no puede llegar sin la Revolución y a otros que la Revolución solamente es concebible si prepara el reino de los fines. Es esta tensión perpetua, si logramos soportarla, lo que realizará la unidad de nuestro público. En pocas palabras, debemos militar en nuestros escritos en favor de la libertad de la persona y de la revolución socialista. Se ha afirmado muchas veces que

---

<sup>19</sup> Tercera forma del imperativo categórico kantiano: “Obra de tal modo que tu voluntad pueda considerarse como legisladora universal” (2006, 56).

son dos cosas inconciliables: nuestra misión es mostrar de modo incansable que se suponen mutuamente. (Sartre 2012, 154)

#### **1.4 Problemas de técnica literaria en Sartre: Dos Passos o la novelística einsteiniana**

A la técnica literaria anquilosada del periodo de entreguerras francés, “Especialmente preparada para relatar los acontecimientos de una vida individual en el seno de una sociedad estabilizada” que, “permitía registrar, describir y explicar los doblegamientos, enderezamientos y arrollamientos, la lenta desorganización de un sistema particular en medio de un universo en reposo” (Sartre 2012, 115). Sartre la contrapone a la técnica de la Lost Generation, apropiándose: “embarcados en un sistema en plena evolución, sólo podíamos conocer movimientos relativos; [...] ¿Cómo podíamos contemplar el conjunto si estábamos dentro?” (Sartre 2012, 118). Planteando una analogía entre la física y la novela contemporánea, la física / novela newtoniana, rectilínea, vectorizada y uniforme, superada por la física / novela Einsteiniana,<sup>20</sup> relativa y dependiente de múltiples observadores:

si queríamos reseñar nuestra época, nos era necesario pasar de la técnica novelística de la mecánica newtoniana a la relatividad generalizada, poblar nuestros libros de conciencias medio lúcidas y medio en sombras, por algunas de las cuales mostraremos tal vez más simpatía que por otras, pero sin atribuir a ninguna, ni sobre el acontecimiento ni sobre ella misma, un punto de vista privilegiado; [...] seres que no podrán decidir jamás desde dentro si los cambios de sus destinos son consecuencia de sus esfuerzos, de sus faltas o del curso del universo. Nos era necesario, en fin, dejar por todas partes dudas, esperas, cosas sin acabar ... (Sartre 2012, 124)

Esto explicaría, según Sartre, la buena acogida dentro de su generación que tuviera Kafka, reconociendo en *El proceso* “la historia y a nosotros mismos en la historia”; y la técnica literaria norteamericana, cuya acogida “fue el reflejo defensivo de una literatura que, sintiéndose amenazada porque sus técnicas y sus mitos no le iban a permitir ya hacer frente a la situación histórica, se injertó métodos extranjeros para poder cumplir su misión en conjeturas nuevas”, de forma que las palabras, antes objetos asépticos, ahora “fuesen toboganes que lanzarán a los lectores en medio de un universo sin testigos” (Sartre 2012, 123). Sartre llega a una conclusión profética para el futuro del género novelístico: “Creo

---

<sup>20</sup> Curiosamente, Bajtin también plantea analogías literarias entre la novela polifónica y la física de Einstein, concretamente, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, (1986, 42-3): “Debido a su material *pluriuniversalista* la novela puede desarrollar su carácter singular y específico sin destruir la unidad del todo y sin mecanizarla. Parecería que los más diversos sistemas de cálculo se reuniesen aquí en la compleja unidad del universo einsteiniano (desde luego, la confrontación del mundo de Dostoievski con el de Einstein es sólo una comparación literaria y no una analogía científica)”.

que ya no definiremos la belleza por la forma ni siquiera por la materia, sino por la densidad del ser” (125).

En un artículo de 1938 titulado “*A propósito de John Dos Passos y 1919*”, recogido en *Situaciones I*, Sartre reflexiona sobre la técnica de Dos Passos:

No es un relato: es la devanadura balbuciente de una memoria bruta y llena de agujeros que resume en algunas palabras un período de muchos años, para extenderse lánguidamente con respecto a un hecho minúsculo. Exactamente como nuestros verdaderos recuerdos, mezcolanza de frescos y de miniaturas. No falta el relieve, pero está distribuido sabiamente al azar. Un paso más y volveríamos a encontrar el famoso monólogo del idiota en *El sonido y la furia*. Pero eso sería también intelectualizar, sugerir una explicación mediante lo irracional, hacer presentir, tras ese desorden, un orden freudiano. Dos Passos se detiene a tiempo, y gracias a ello los hechos pasados conservan un sabor de presente; siguen siendo en su destierro lo que fueron un día, un solo día: inexplicables tumultos de colores, de ruidos, de pasiones. Cada acontecimiento es una cosa rutilante y solitaria, que no emana de ninguna otra, surge de repente y se añade a otras cosas: un irreductible. Relatar, para Dos Passos, es sumar. De ahí ese aspecto poco cuidado de su estilo: Las grandes apariencias inquietantes, la guerra, el amor, un movimiento político, una huelga, se desvanecen, se desmoronan en una infinidad de pequeñas chucherías que se pueden alinear las unas junto a las otras. (Sartre 1960, 12)

¿Pero qué es lo que Sartre ve de inigualable en la obra de Dos Passos? Me parece que la siguiente afirmación del mismo artículo, es concluyente: “La presión que ejerce un gas en las paredes del recipiente que lo contiene no depende de la historia individual de las moléculas que lo componen” (Sartre 1960, 14). El hombre de Dos Passos, a juicio de Sartre, no está completamente dentro, (como el cogito cartesiano) ni completamente fuera (como el hombre del marxismo): “El hombre de Dos Passos es un ser híbrido, interno-externo, como el para-sí sartriano. Nosotros estamos con él, en él, vivimos con su vacilante conciencia individual y, de pronto, se raja, se debilita, se diluye en la conciencia colectiva” (Sartre 1960, 15). Tanto en Kafka como en Dos Passos Sartre encuentra al “ser de las apariencias”:<sup>21</sup>

Al mismo tiempo que el gesto se adelgaza hasta no ser ya sino una delgada película, advertimos de pronto que cuenta, es decir, que compromete también y que es sagrado. ¿Para quién? Para la conciencia innoble de “todo el mundo”, para lo que Heidegger llama “das man”.<sup>22</sup> ¿Pero quién hace nacer esta conciencia? ¿Quién la representa mientras leo? Pues bien, soy yo. Para comprender las palabras, para dar un sentido a los párrafos tengo que adoptar primeramente su punto de vista, tengo que convertirme en el coro complaciente. Esta conciencia sólo existe por mí; sin mí no habría sino manchas negras

---

<sup>21</sup> El concepto del ser del fenómeno o el ser del aparecer, lo encontramos en la escabrosa introducción de *El ser y la nada*, y no es más, como mencionábamos en 1.1, que la relatividad del fenómeno en relación al para-sí, o los laberintos kafkianos.

<sup>22</sup> “Das man”, literalmente en español “él se”, así, por ejemplo, man trinkt (se bebe). y Heidegger lo utiliza para señalar la modalidad inauténtica del Dasein, o el hombre perdido en él se dice, “man sagt”, se opina, “man meint”, etc., en lugar de asumir su existencia.

sobre hojas blancas. Pero en el momento mismo en que yo soy esta conciencia colectiva quiero librarme de ella, adoptar con respecto a ella el punto de vista del juez, es decir, librarme de mí, De ahí esa vergüenza y ese malestar que Dos Passos sabe tan bien comunicar a su lector [...] (Sartre 1960, 16)

Es mediante el bailoteo de los fenómenos o la acumulación de voces, pensamientos, slogans, fragmentos de noticiarios y canciones, etc., que Dos Passos logra -diría Sartre- presentarnos la naturaleza de la realidad. Pero veamos un poco más en detalle los aspectos técnico-literarios en Dos Passos que permiten esta asibilidad del “Das man” heideggeriano o el “Ser del fenómeno” sartriano.

En el artículo de G. Foster, (1987), “*John Dos Passos’ Use of Film Technique in Manhattan Transfer & The 42nd Parallel*”,<sup>23</sup> se plantea una analogía entre el trabajo de cineastas como Griffith o Eisenstein y el trabajo de Dos Passos, analogía que descansa en el concepto de montaje, tal y como lo concebían ambos cineastas y como reconoce el propio Dos Passos en una entrevista a David Sanders en 1968, publicada por *The Paris Review* en 1980. Roman Gubern, en su *Historia del cine* (1969), expone así los avances en la técnica del montaje dados por Griffith en *El nacimiento de una nación*, (1915):

Los planos generales se combinaban con los planos próximos: tres cuartos, medios y primeros planos. [...] Griffith no temía alternar un plano general con otro próximo, produciendo un choque óptico, ni desplazar la cámara para efectuar una toma de vistas en movimiento. En este sentido, la espléndida apertura de la batalla de Petersburg ha quedado como un fragmento antológico de su estilo. [...] Con una sola toma, gracias a un simple movimiento de cámara, Griffith demuestra que la pupila de cristal es capaz de alcanzar dos perspectivas visuales muy diversas, contrastando además el contenido del encuadre [...] Toda la batalla de Petersburg estaba mostrada alternando los grandes planos de conjunto con los planos próximos que detallan las incidencias particulares del combate. Y el montaje paralelo, recurso narrativo predilecto de Griffith, permite orquestar tres acciones alternadas por el montaje: la ciudad de Atlanta en llamas, las escenas de angustia en el interior de la mansión de los Cameron y el campo de batalla. (Gubern 2015, 94-5)

Esta multiplicidad de planos, yuxtaposición o tensión, así como el montaje paralelo son aspectos que encontramos en la sintaxis de Dos Passos. Bitencourt (2017) se ha referido a este aspecto en *Manhattan Transfer, como “a justaposição brusca de elementos heterogêneos – fragmentos encadeados que são distintos uns dos outros em seu conteúdo”*<sup>24</sup> (Bitencourt 2017, 45). Solo basta con tomar como ejemplo los primeros

---

<sup>23</sup> Foster, G. (1986). John Dos Passos' Use of Film Technique in” *Manhattan Transfer & The 42nd Parallel*”. *Literature/Film Quarterly*, 14 (3), 186-94.

<sup>24</sup> brusca yuxtaposición de elementos heterogéneos, fragmentos encadenados, distintos unos de otros en su contenido (traducción propia).

párrafos de *Manhattan Transfer*. Los estilos cambian bruscamente; el narrador se pierde en las voces, pensamientos e imágenes publicitarias; pasamos velozmente de la panorámica de un puerto, a la llegada de una barcaza (el Manhattan Transfer), a una enfermera recibiendo a un bebé en una maternidad, a un hombre buscando empleo, un individuo, tal vez el padre, caminando hacia la maternidad... Esta “brusca yuxtaposición” la encontramos en todo el libro, yuxtaposición presentada no solo por medio de imágenes, (como en los tres párrafos de apertura) sino con pensamientos, fragmentos de diálogos, fragmentos de canciones o noticiarios o publicidad..., El rol que cumplen estas yuxtaposiciones en el tono, atmósfera, ritmo y desarrollo de la trama, son análogas a las tensiones creadas por los diversos planos usados por Griffith en su montaje de *El nacimiento de una nación*. Foster, por ejemplo, escribe: “Dos Passos replaces traditional narrative links with montage. He sets images, characters, and events side by side, leaving the reader to fill in the spaces” (Foster 1986).<sup>25</sup>

Que Dos Passos admirase el trabajo, a fin de cuentas, revolucionario de Griffith es un hecho que lo reconoció el propio Dos Passos. Lo irónico es que este potente estilo, regurgitado y digerido de un film-apología del Ku Klux Klan, terminó por influir en Sartre, sobre todo en la segunda y la tercera novela de la trilogía *Los caminos de la libertad*, (*El aplazamiento* y *Con la muerte en el alma* respectivamente), aspecto poco - por no decir nada- estudiado por la crítica, la influencia de Dos Passos sobre la narrativa sartriana. En *El aplazamiento*, por ejemplo, Sartre pretende llevar más lejos la técnica de Dos Passos e inserta en una misma línea, a veces en una misma frase, voces y perspectivas diferentes, pertenecientes a personajes y a conciencias diferentes. Si logra el mismo efecto polifónico que Dos Passos logró en sus novelas, no está en discusión aquí. Lo importante, para la perspectiva de este trabajo, es el apuntar este aspecto poco estudiado de su narrativa, y relacionarlo con la obra temprana de Vargas Llosa.

Si analizamos algunos párrafos y líneas de *El aplazamiento* (podrían ser de cualquier parte de la obra), veremos a lo que me refiero. La acción inicial, por ejemplo, es un rápido salto de perspectivas desde 1) el diálogo tenso que protagonizan Neville Henderson y Horace Wilson, ambos diplomáticos británicos, que esperan a Neville Chamberlain (primer ministro británico), reunido con Hitler en el hotel Dresde, en Bad Godesberg a propósito de la crisis de los Sudetes (el 23 de septiembre del 38), hasta 2) un punto indeterminado en los mismos Sudetes, donde un checo, Milan Linka, acosado

---

<sup>25</sup> Dos Passos reemplaza los vínculos narrativos tradicionales por el montaje. Coloca imágenes, personajes y eventos, uno al lado del otro, dejando que el lector llene los espacios. (Traducción propia).

por los alemanes étnicos pronazis, discute sobre la situación con su esposa Ana, hasta 3) París, donde dos obreros comunistas conversan sobre las mismas tensiones diplomáticas, hasta 4) la playa de Marsella, donde está Mateo, (el alter ego de Sartre) conversando con su cuñada, Odette. Existe en esta novela un montaje paralelo como del que hablaba Gubern en Griffith. Si bien la mayor parte de cambio de focalizaciones ocurre, por decirlo de algún modo, ordenadamente, después de un punto a parte o de un punto seguido, hay ciertos cambios bruscos de focalizaciones que nos recuerdan a los procedimientos de Dos Passos, escritura que más tarde la utilizará Vargas Llosa. Por ejemplo, la focalización está con Milan Linka:

Bajó al aula, en la planta baja, abrió las ventanas y después tomó el teléfono.

- Deme con la Prefectura, en Prisečnice. ¿Hola?

Su oído derecho percibía un crepitar seco, en zigzag. Su oído izquierdo los oía. Odette emitió una risa confusa:

- Jamás he sabido muy bien dónde estaba Checoslovaquia -dijo, hundiendo sus dedos en la arena. Al cabo de un momento hubo un chasquido.

- ¿Eh? -dijo una voz.

Milán pensó: “¡Estoy pidiendo socorro!”. Apretaba el auricular con todas sus fuerzas.

- Aquí, Pravnitz -dijo-, yo soy el maestro. Somos veinte checos, hay tres demócratas alemanes escondidos en el fondo de una bodega, el resto está en Henlein- están con cincuenta tipos del Cuerpo franco que pasaron la frontera ayer por la noche y que los han amontonado en la plaza. El alcalde está con ellos. (Sartre 2013, 7)

La acción salta espacialmente entre Pravnitz y Marsella. Más adelante Vargas Llosa implementará este salto brusco no solo espacialmente, sino temporalmente, algo que ni Dos Passos ni Sartre (ambos empleadores de la misma técnica) lo habían hecho. Veamos otro ejemplo un poco más largo:

La señora Chabot\*1 dejó su labor en el costurero y acercó su sillón.

- Vamos a ver lo que ha dicho. A mí no me gusta esto -dijo ella-. Me produce como un vacío en el estómago. ¿A ti no?

- Sí -dijo Germain Chabot.

El aparato roncaba, emitió dos o tres gorgoteos y Chabot cogió el brazo de su mujer.

- Escucha -le dijo.

Se inclinaron un poco, tensó el oído, y alguien se puso a cantarla Cucaracha.

- ¿Estás seguro de que estás en Radio-París? -preguntó la señora Chabot.

- Seguro.

- Entonces, es para que esperemos con paciencia.

La voz cantó tres “couplés” y después el disco se detuvo.

- Ahora viene -dijo Chabot.

Hubo un ligero rechinar y una orquesta hawaiana se puso a tocar Honey Moon.

Habría\*2 que estar en todas partes. Contempló tristemente la punta de su cigarro; en todas

partes, sin lo cual no había caso. Yo estoy listo. Yo soy un soldado que parte para la guerra. Eso es lo que habría que ver; la guerra y el soldado. La punta de un cigarro, villas blancas al borde del mar, el deslizamiento monótono de los vagones sobre los rieles y ese viajero demasiado conocido. Fez, Marrakech, Madrid, Perugia, Siena, Roma, Praga, Londres, que fuma por milésima vez en el pasillo de un vagón de tercera clase. Nada de guerra, nada de soldado; habría que estar dondequiera, tendría que verme de todas partes, desde Berlín como un tresmillonésimo del ejército francés, con los ojos de Gómez, como uno de esos perros de franceses que empujan a puntapiés a la batalla, con los ojos de Odette. Habría que verme con los ojos de la guerra. ¿Pero dónde están los ojos de la guerra? Yo estoy aquí, delante de mis ojos se deslizan grandes superficies claras, yo soy clarividente, veo y sin embargo me oriento al tanteo, a ciegas, y cada uno de mis movimientos enciende una lamparilla o desencadena un campanilleo en un mundo que no veo. Zezette\*3 había cerrado los postigos, pero el día moribundo entraba todavía por sus ranuras, se sentía cansada y muerta, tiró -la combinación sobre una silla y se metió desnuda en la cama, duermo siempre tan bien cuando tengo alguna pena; pero cuando estuvo entre las sábanas, era en esa cama donde Momo la había acariciado la antevíspera, y en cuanto se adormilaba, él se echaba sobre ella, la aplastaba, y cuando ella volvía a abrir los ojos ya no estaba allí, dormía lejos, en su cuartel y además estaba esa condenada radio que bramaba en lengua extranjera, era el aparato de los Heinemann, los alemanes refugiados del primero, una voz ronca y viperina que le raspa a uno los nervios, no terminará nunca, ¡será posible que no termine nunca! Mateo\*4 envidió a Gómez y después se dijo: *Gómez no es mucho más que yo, se debate contra los invisibles, y dejó de envidiarlo. ¿Qué es lo que ve? Paredes, un teléfono sobre su escritorio, la cara de su oficial de órdenes. Él hace la guerra pero no la ve. Pero entonces, para eso, en cuanto a hacerla la hacemos todos; yo levanto la mano, muevo este cigarro y hago la guerra; Sarah maldice la locura de los hombres, estrecha a Pablo entre sus brazos; hace la guerra. Odette hace la guerra cuando envuelve en un papel unos sándwiches de jamón. La guerra se apodera de todo, lo recoge todo, no deja que se pierda nada, ni un pensamiento, ni un gesto, y nadie puede verla, ni siquiera Hitler. Nadie. Repitió: nadie, y de golpe la entrevió.*

“Aquí, \*5Radio-París, no dejen de escuchar; dentro de un instante les transmitiremos la traducción francesa de la primera parte del discurso del canciller Hitler”.

No se movieron. Se miraron de reojo y cuando Rina Ketty se puso a cantar J’attendrai, ambas sonrieron. Pero al final del primer couplet, la señora Chabot se echó a reír: -¡Yo esperaré! -dijo-. ¡Buena trampa! Nos están tomando el pelo.

Un cuerpo\*6 enorme, un planeta en un espacio de cien millones de dimensiones; los seres de tres dimensiones ni siquiera podían imaginarlo. Y, sin embargo, cada dimensión era una conciencia autónoma. Si tratáramos de mirar al planeta de frente, se desharía en migajas, no quedarían más que conciencias. Cien millones de conciencias libres, cada una de las cuales vería paredes, la punta rojiza de un cigarro, rostros familiares, y construiría su destino bajo su propia responsabilidad. Y sin embargo, si uno fuera una de esas conciencias, lo advertiría en imperceptibles rozamientos, en insensibles cambios, advertiría que era solidario de un gigantesco e invisible polípero. La guerra: cada una es libre y sin embargo las suertes están echadas. Ella está ahí, está dondequiera, es la totalidad de todos mis pensamientos, de todas las palabras de Hitler, de todos los actos de Gómez, pero no existe nadie que pueda constituir el total. No existe más que para Dios. Pero Dios no existe. Y sin embargo la guerra existe.

“Y\*7 no he dejado duda alguna sobre el hecho de que en adelante la paciencia alemana de todas maneras tendrá un límite. No he dejado duda alguna sobre el hecho de que, ciertamente, está en el carácter de nuestra mentalidad alemana el testimoniar una larga paciencia, pero que, cuando llega el momento, hay que acabar.”

- ¿Qué dice?\*8 ¿Qué dice? -preguntó Chomis.

Boris explicó:

- Dice que la paciencia alemana tiene un límite.
- La nuestra también -dijo Charlier.

Todo el mundo se puso a berrear en el aparato y Herrera entró en la pieza\*9.

- ¡Ah, salud! -dijo al ver a Gómez-, ¿Qué tal? ¿Buena licencia?

- Así, así -dijo Gómez. (Sartre 2013, 261-2, énfasis añadido, así como los números en cursiva)

Este estilo de Sartre es un intento por polifonizar a la novela, hacerla una experiencia urbano-moderna al estilo de Dos Passos o del mismísimo Joyce. Habría que decirlo, en ocasiones lo consigue, en otras no. Los números en cursiva indican los saltos de focalizaciones. La gran cantidad de saltos numerados muestran el intento experimental de Sartre.

Para entender cómo las novelas dos y tres de *Los caminos de la libertad* se engarzan dentro de la literatura de la praxis, hay que recordar lo que Sartre decía de la guerra en *Qué es la literatura*:

El destino de nuestras mismas obras estaba ligado al de Francia en peligro: nuestros mayores escribían para almas desocupadas, pero el público al que íbamos a dirigirnos había terminado sus vacaciones; estaba compuesto de hombres de nuestra especie, de hombres que, como nosotros, esperaban la guerra y la muerte. A esos lectores sin ocios, acosados sin tregua por una preocupación única, sólo podía convenir un tema: teníamos que escribir de su guerra, de su muerte. Reintegrados brutalmente a la historia, estábamos constreñidos a hacer una literatura de la historicidad. (Sartre 2012, 120)

Mateo, alter ego de Sartre, en la primera novela de la trilogía, *La edad de la razón*, se nos presenta como un profesor de filosofía cínico y obsesionado por la idea de afirmar a cada instante su libertad individual. Reúsa el compromiso de todo tipo, político, fraterno o amoroso-de hecho, el disparador de la novela es el embarazo de la más regular de sus amantes, Marcela, y la búsqueda de dinero suficiente para un aborto seguro-; la tesis central de la trilogía, es la lenta toma de conciencia de su “situación”, toma de conciencia estimulada por la guerra -en la segunda novela Mateo se ve movilizado por el ejército francés ante la amenaza de guerra con Alemania en el 38, enmarcada en la crisis de los Sudetes-; y finalmente, en la tercera novela Mateo asume su papel de francés derrotado, (o como dice Sartre) se ve “Reintegrado brutalmente a la historia” y se une a la resistencia. De esta forma, encontramos, por ejemplo, en *El aplazamiento*, pensamientos como el que he subrayado del anterior extracto citado de la misma novela, donde Mateo toma conciencia de la guerra, escuchando sin escuchar las palabras de Hitler en el tren con los demás soldados. Así, cuando Vargas Llosa escribe, en *Contra viento y marea*, que en Sartre:

Ni sus novelas de artificiosa construcción influida por Dos Passos, ni siquiera sus obras de teatro -parábolas filosóficas y morales, pastiches ideológicos- constituyen un ejemplo

de literatura que quiere romper el círculo de lectores de la burguesía y llegar a un auditorio obrero, ni hay nada en ellos que, por sus anécdotas, técnicas o símbolos, trascienda el ejemplo de los escritores del pasado remoto o reciente y funde lo que él llama la literatura de la praxis. (Vargas Llosa 1983, 281)

O Vargas Llosa lo escribe desde la mala fe o desde la ignorancia, pues, en lo referente a la anécdota, la técnica y el símbolo, *El aplazamiento*, como “literatura de las grandes circunstancias”, como obra que pretende “reconciliar lo absoluto metafísico y la relatividad del hecho histórico”, lo cumple. Desde el aspecto netamente novelístico, al utilizar algunas técnicas de Dos Passos, también lo cumple -que no se pueda comparar el virtuosismo de Dos Passos con el de Sartre es, evidentemente, algo distinto-. Desde lo simbólico, en *Los caminos de la libertad*, se progresa del burgués cínico, apático y descomprometido (en *La edad de la razón*), al intelectual burgués comprometido. O en otras palabras, el hombre que asume su situación. Tampoco se le podía pedir a Sartre, como intelectual burgués, que adopte la situación obrera; en el mejor de los casos se le podía pedir que sea solidario con el proletariado. Y sobre el diferenciarse de la literatura previa, o a lo que nos hemos referido bajo el nombre de literatura de la exis, solo con comparar los aspectos técnicos de *La náusea* y de *El aplazamiento*, ya no se diga de los aspectos filosóficos o ideológicos.

En su tesis doctoral, J. Iyekekpolor,<sup>26</sup> escribe: “Le héros Roquentin, sous l’apparence de vouloir tirer au clair ses intuitions à travers une narration homodiegétique intercalée, élabore toute une rhétorique destinée à se moquer de l’ordre social”<sup>27</sup> (Iyekekpolor, 2001, 125). Así, el narrador homodiegético de *La náusea*, se contrapone al narrador heterodiegético de *El aplazamiento*; la narración intercalada de *La náusea*, se contrapone a la narración simultánea del *Aplazamiento*; el acto narrativo de *La náusea*, (la crisis existencial o la lenta formación de la idea de la contingencia en un único personaje), se contrapone al acto narrativo de *El aplazamiento* (nada menos que, el discurrir de la historia en septiembre de 1938 durante el prelude de la segunda guerra mundial que constituyó la crisis de los Sudetes); el protagonista de *La náusea*, Roquentin, pese a que en líneas generales su psicología es la misma que la de Mateo en *El aplazamiento*, Mateo es uno más, de entre al menos cuatro historias bien definidas que

---

<sup>26</sup> Iyekekpolor, J. (2001). Procédés rhétoriques dans “le mur”, “L’enfance d’un chef”, La nausée et Les mots de Jean-Paul Sartre. (Doctoral dissertation, University of Alberta).

<sup>27</sup> El héroe Roquentin, bajo el pretexto de querer aclarar sus intuiciones a través de una narración homodiegética intercalada, elabora toda una retórica destinada a burlarse del orden social. (Traducción propia).

encontramos en *El aplazamiento*. Etc., sería fútil mencionar todas y cada una de las diferencias estructurales de la narrativa de ambas obras. Salta a la vista.

### 1.5 Trascender los auditorios

Ya hemos visto que, para Sartre, el escritor tiene la oportunidad de dirigirse a la clase ascendente. Sin embargo, acepta Sartre, el obrero no está en la capacidad de dialogar con el escritor burgués, por lo que tendrá que adoptar nuevas formas de expresión, y empezar la conquista de los mass media, del cine, de la radio y del periódico:

Hay, pues, que recurrir a medios nuevos. Existen ya: los norteamericanos lo han decorado con el nombre de “mass media”; son los verdaderos recursos con que contamos para conquistar al público virtual: el periódico, la radio, el cine. Naturalmente, es necesario que nuestros escrúpulos se callen: desde luego, el libro es la forma más noble y más antigua y, desde luego también, siempre habrá que volver a él, pero hay un arte literario de la radio, del cine, del editorial y del reporterismo. No hay necesidad ninguna de vulgarizar: el cine, por esencia, habla a las masas, les habla de las masas y su destino [...] hay que aprender a hablar en imágenes, a traducir las ideas de nuestros libros a esos nuevos lenguajes. Esto no quiere decir que tengamos que adaptar nuestras obras a la pantalla o las emisiones de Radio-France: hay que escribir directamente para el cine y para las ondas. (Sartre 2012, 142)

Sartre concede que es difícil llegar al núcleo duro de la militancia obrera, pues esta consume el contenido que el partido indica. Reconoce que al ser el cine y la radio esencialmente un negocio, se encuentran en las manos de grandes capitales, y sólo se dirigen al escritor, porque su firma añade valor al producto. Y, al ser una industria, se mantiene gracias a los “blockbusters”, o como llama delicadamente Sartre, “mal gusto”:

es aquí precisamente donde debemos librar la lucha. No hay que rebajarse para agradar, sino, por el contrario, revelar al público sus exigencias propias y educarle poco a poco hasta que tenga necesidad de leer. Es preciso que cedamos aparentemente, que nos hagamos indispensables, que consolidemos nuestras posiciones, si ello es posible, con algunos triunfos fáciles; luego nos aprovecharemos del desorden de los servicios oficiales y de la incompetencia de ciertos productores para volver nuestras armas contra ellos. Entonces, el escritor se lanzará a lo desconocido: hablará, en las sombras, a gentes que desconoce, a gentes a las que se ha hablado únicamente para engañarlas; prestará su voz a las cóleras e inquietudes del público; por medio del escritor, los hombres que no han sido jamás reflejados por un espejo y que- han aprendido a sonreír y llorar como los ciegos, se encontrarán bruscamente ante su propia imagen. ¿Quién puede afirmar que la literatura perderá con esto? Yo creo que, por el contrario, ganará: los números enteros y fraccionarios, que constituyeron antes toda la aritmética, sólo representan hoy una pequeña sección de la ciencia de los números. Así pasará con el libro: “la literatura total”, si llega a existir alguna vez, tendrá sus irracionales, su álgebra y sus cantidades imaginarias. No se diga que esas industrias no tienen nada que ver con el arte: al fin y al cabo, la imprenta también es una industria y los autores de antaño la conquistaron para

nosotros; no creo que tengamos nunca el uso completo de los “mass media”, pero sería buena cosa comenzar su conquista para nuestros sucesores. (Sartre 2012, 145)

En este sentido, se debe entender los cinco guiones (Fautrier señala que son ocho)<sup>28</sup> que Sartre escribió para la Paté Cinema entre 1943 y 1944. *Les Jeux sont faits*,<sup>29</sup> *L'Engrenage*, *Résistance*, *Typhuss* y *Les Faux- Nez*. Los dos primeros guiones mencionados, serían publicados en español en un mismo volumen por Losada en 1950, con los títulos de *La suerte está echada* y *El engranaje*, respectivamente; por lo que es imposible que Vargas Llosa no conociera de ellos.

De estos guiones escritos entre el 43 y el 44, solamente dos se llegaron a ser parte de un producto cinematográfico: *Les Jeux sont faits* (Jean Delannoy, 1947), proyectada en los países de habla hispana como *Cita en la muerte*; y *Tiphus*, que, después de que Sartre retirara su nombre de los créditos, se llevaría a cabo como *Les Orgueilleux* (Yves Allégret, 1953), con Michèle Morgan y Gérard Philipe. A todos los guiones se les puede englobar bajo el concepto de “literatura de las grandes circunstancias”. Pascale Fautrier escribe:

Les scénarii politiques de Sartre s'attachent constamment en effet à montrer l'incompatibilité ou la discordance entre aspiration au bonheur intime et engagement politique ou social. Dans tous ses scénarii, les héros doivent choisir entre ces deux parts de leur existence. Dans *Les Jeux sont faits* (1944), *Résistance* (1944) et *L'Engrenage* (1946), la contradiction entre amour/désir et engagement révolutionnaire est, comme dans le scénario *Le Bon*<sup>30</sup>, au centre du récit. *Les Jeux sont faits* raconte l'impossible amour entre un militant révolutionnaire et la femme du chef de la milice. *Résistance* retrace l'histoire d'un journaliste marié à la fille du directeur d'un journal collaborationniste, qui devient résistant. *L'Engrenage* raconte la fin tragique d'un révolutionnaire, Jean Aguerra, qui prend le pouvoir dans un petit pays riche en pétrole. Dépendant des puissances étrangères, le nouveau régime a sombré dans la dictature personnelle et une nouvelle révolte renverse bientôt le tyran.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Pascale Fautrier, en *Fabula-LhC2*, (2006), añade a los cinco guiones citados tres más: *L'Apprenti-sorcier*, *La Grande Peur* y *Histoire de nègre*, este último, se encontraría totalmente perdido, aunque sería transformado por Sartre en la obra teatral *La puta respetuosa* (1945). *L'Apprenti-sorcier* y *La Grande Peur* permanecen inéditas.

<sup>29</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Jeux sont faits*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 1996 (primera edición, Nagel, 1947). *L'Engrenage*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 1996 (primera edición, Nagel, 1948). *Résistance*, (Les Temps Modernes, n° 609, junio del 2000, 1-22). *Les Faux-Nez*, (La Revue du Cinéma, nouvelle série, n.° 6, 1947, 3-27). *Tiphus*, Paris, Gallimard, 2007), edición en español por Edhasa (2009).

<sup>30</sup> *Le Bon*, guion escrito para La Paté en 1955, y publicado en *Les Temps Modernes*, en octubre del 2005 y en el número 11 de la revista *Études sartriennes*, con comentarios de Fautrier.

<sup>31</sup> Los guiones políticos de Sartre se centran constantemente en mostrar la incompatibilidad o la discordancia entre la aspiración hacia la felicidad íntima y el compromiso político o social. En todos sus guiones, los héroes deben elegir entre estas dos partes de su existencia. En *Les Jeux sont faits* (1944), *Résistance* (1944) y *L'Engrenage* (1946), la contradicción entre amor/deseo y compromiso revolucionario está, al igual que en el guion de *Le Bon*, en el centro de la narrativa. *Les Jeux sont faits* cuenta la historia de un amor imposible entre un militante revolucionario y la esposa del jefe de la milicia. *Résistance* sigue la historia de un periodista casado con la hija del director de un periódico colaboracionista, quien se

Lo que se le podría criticar a Sartre es que no habría “librado la lucha” con las productoras, y en el caso de Tifus, por ejemplo, habría permitido que las productoras deformen la historia. Además de estos guiones, también nos encontramos con *Los secuestrados de Altona* (Vittorio De Sica, 1962), guion adaptado por Sartre de su pieza teatral del mismo nombre, y en cuyo reparto estaría nada más ni nada menos que Sophia Loren. Para la Paté Cinema, Sartre también adaptaría *Las brujas de Salem* (Raymond Rouleau, 1957), de la obra de teatro de Arthur Miller. Está también el abortado guion-monstro de *Freud*,<sup>32</sup> que le encargaría John Huston, y en cuyos créditos finales Sartre tampoco llegaría a constar, por discrepancias con Huston.

En todo caso, los aportes para el cine de Sartre existen en el intento de conquistar nuevos auditorios, tal y como mencionaba él mismo a propósito de la literatura de la praxis, y sin duda es un aspecto del que se ha indagado poco dentro de los estudios sartrianos.

## 1.6 Flaubert, una lectura a cuatro manos

En una suerte de lectura triangulada, utilicemos a Flaubert para establecer al menos otro punto de conexión entre Sartre y Vargas Llosa, y así también empezar a introducirnos en su concepción de la literatura. Evidentemente, no agotaremos ambas interpretaciones de Flaubert en este subcapítulo. Seguramente, una comparativa entre las dos lecturas de Flaubert merecería un estudio más amplio. El objetivo será, pues, muy específico: a partir de ambos acercamientos a Flaubert que hicieran Sartre y Vargas Llosa, (*El idiota de la familia* y *La orgía perpetua*), desmenuzar, en el caso de Vargas Llosa, el concepto de literatura; y en el caso de Sartre, acercarnos a su lectura dialéctica de la existencia, la infancia y la historia. De esta manera, delimitaremos aún más las similitudes y diferencias entre ambos proyectos literarios.

### 1.6.1 El método regresivo-progresivo sartriano: Flaubert, el idiota de la familia

---

convierte en un resistente. *L'Engrenage* relata el trágico final de un revolucionario, Jean Guerra, quien toma el poder en un pequeño país rico en petróleo. Dependiendo de las potencias extranjeras, el nuevo régimen cae en una dictadura personal y pronto una nueva revuelta derroca al tirano (traducción propia).

<sup>32</sup> Dos borradores de este guion serían publicados en una misma edición por Gallimard en el 84, y en español en el 85 por Alianza.

En la primera línea de su estudio sobre Flaubert, Sartre ya advierte: “*El idiota de la familia* es la continuación de *Problemas de método*. SU tema: ¿Qué podemos saber, hoy, acerca de un hombre?” (Sartre 1975, 9, vol. 1). Es decir, la monumental biografía, debe leerse no como crítica literaria, sino como un estudio de caso de lo que Sartre llamó en *Cuestiones de método*, el método progresivo-regresivo, formulado por Sartre para solucionar un pequeño problema del marxismo: la carencia de una antropología filosófica, que llevaba a los ideólogos soviéticos a pensar al hombre como un sofisticado perro de Pavlov, que, pese a su relativa sofisticación, guardaría los mismos reflejos y mecanismos de condicionamiento. Así, el hombre no sería -para la antropología soviética- más que una estadística -visto en conjunto-, o una mera fórmula -visto individualmente-. Esta falta de una antropología filosófica Sartre la pretenderá suplir mediante el existencialismo y el psicoanálisis. Mediante el existencialismo, en cuanto este estudia la “especificidad del acto humano, que atraviesa al medio social aun conservando las determinaciones, y que transforma al mundo sobre la base de condiciones dadas”. (Sartre 2004, 54), que es a lo que Sartre llamó “proyecto”, concepto al que nos hemos referido en 1.1. Mediante el estudio del proyecto existencial, podríamos entender, por ejemplo, por qué Valéry...: “es un intelectual pequeño-burgués, [...] Pero todo intelectual pequeño-burgués no es Valéry”. (Sartre 2004, 34). Valéry y Flaubert son hijos de sus circunstancias, evidentemente; pero quedarse con aquella afirmación sería exponer a dos organismos condicionados pavlovianamente de esta u otra forma: “el hombre se caracteriza ante todo por la superación de una situación, por lo que logra hacer con lo que han hecho de él, aunque no se reconozca nunca en su objetivación” (Sartre 2004, 54).

El psicoanálisis, por su cuenta, se integra en esta búsqueda del hombre concreto, en cuanto profundiza en la infancia, instancia en la que se “forma los prejuicios insuperables, la que en la violencia del adiestramiento y el extravío del animal adiestrado hace que se sienta la pertenencia a un medio como un acontecimiento singular”. (Sartre 2004, 36). Sólo el psicoanálisis, escribe Sartre, permitiría “estudiar a fondo cómo el niño, entre tinieblas, a tientas, trata de representar, sin comprenderlo, el personaje social que le imponen los adultos; sólo él nos puede mostrar si se ahoga en su papel, si trata de evadirse de él o si se asimila a él del todo. Sólo él permite que el hombre entero se encuentre en el adulto, es decir, no sólo sus determinaciones presentes, sino también el peso de su historia” (Sartre 2004, 36).

El método es, por tanto, regresivo, en cuanto desde los fragmentos de una vida se puede explicar un todo (las convulsiones de una determinada época), y progresivo, en

tanto el todo (las convulsiones de una determinada época) permite explicar los fragmentos de una vida. Pero, jamás se podría explicar una vida por sus fragmentos, (como haría el psicoanálisis ortodoxo), ni una vida desde sus condicionamientos históricos, (como haría el marxismo ortodoxo). El todo es inseparable de las partes, como en cualquier progresión dialéctica: la pasión subjetiva que significa cada vida, está en la época que vivió esa vida, pero también está en el fracaso individual que experimentó esa vida en relación a su proyecto, y está presente en la violencia original experimentada en la infancia por esa vida. Hay, por tanto, una arista irreductible -la infancia y el proyecto- y una arista necesaria -los condicionamientos histórico-económicos de la época-; y aquello es precisamente *El idiota de la familia*, un vaivén entre tres perspectivas disciplinarias y filosóficas. Desde el *psicoanálisis sartriano*:

A la familia le reprocha el engegucimiento y la crueldad, el conformismo imbécil de esos burgueses que le cortaron las alas; todo ocurre en efecto como si Gustave, al acusar a sus padres de haberle quitado su fuerza, viera en su vocación negada el símbolo de una castración muy antigua y recomenzada en 1832. Es lícito aquí utilizar el vocabulario del psicoanálisis y llamar castración a la constitución por los cuidados maternos de una actividad pasiva que impedirá para siempre al menor de los Flaubert mostrar, en cualquier dominio que sea, una agresividad “viril”: y la indiferencia familiar lo llevó a su pasividad constituida, aplastando en germen su primera tentativa para asumirse superándose. (Sartre 1975, 246, vol. 2).

*Al existencialismo sartriano:*

La respuesta de Gustave a su mal, en 1835-1839, es convertirlo en el medio de una empresa que tiende a producir ciertos objetos en el mundo; vale decir que Gustave se personaliza en empresa para integrar lo que de otro modo sería inintegrable: la empresa, en efecto, es reexteriorización de lo interiorizado, y esto será, en efecto, la persona de Gustave, mediación permanente entre lo subjetivo y lo objetivo. Más precisamente y de acuerdo a su propio testimonio, se retotaliza como el que debe alcanzar la gloria creando centros de desrealización para ciertas combinaciones de grafemas. Esta definición se aplica a Flaubert y no a todos los futuros escritores: es apropiada cuando él tiene quince años, no cuando tiene treinta y cinco. (Sartre 1975, 20, vol. 2).

*Al marxismo sartriano:*

Gustave se embarcó, desde sus primeros años, en la empresa familiar. Ello basta para darle fundamentalmente la estructura de un “hombre de lo necesario”. [...] Llamo al representante de las clases medias en formación un hombre de lo necesario por oposición a los hombres de necesidad. Estos son los esclavos del hambre; aquél, gracias a la acumulación creciente del capital, es puesto en posesión de los medios de satisfacer la suya. Este hombre tiene lo necesario, pero por esta misma razón está alienado en ello: para evitar las caídas y las recaídas, para apartar de sí esta coerción de cuerpo, la necesidad física, encuentra su necesidad en lo social. Su tarea, mejor dicho su imperativo categórico,

consiste en obtener confirmación del estatuto otorgado. Pero no se trata en modo alguno de una finalidad: se mejoran posiciones, se plantan jalones para una confirmación exterior y más solemne que no será más que un trampolín. [...] Es el hombre medio por excelencia: el hombre de los medios, el hombre de los términos medios. [...] Este auxiliar de los burgueses vive sobre una parte mínima de ganancia, que éstos le conceden a cambio de servicios definidos. En otros términos -ya sea abogado, médico o notario- es medio de medios: su fin propio consiste en restaurar los medios sociales o en regularizar sus relaciones. Esto quiere decir que no abandonará su función de administrador o comisionado y que estará constituido por la interiorización de su cargo. Los términos iniciales y, del mismo modo, los términos últimos de una serie práctica se le escapan: en razón misma de que su realidad social no está nunca en el comienzo ni en la conclusión de una empresa; él capta claramente, en cambio, los intermediarios-medios, medios de medios, apariencias de fines que se convierten en medios en cuanto se los alcanza, porque su condición misma es la de intermediario. Ni siquiera un soplo de libertad: está paralizado por todos los sistemas que ha construido para disolver la teleología sin perder la instrumentalidad; de aquí lo que se podría llamar su imperativo mayor: “Actúa en forma de tratar a la humanidad en tu persona y en la de otro como un medio y nunca como un fin”. (Sartre 1975, 436-7, vol. 2)

Psicoanálisis, existencialismo y marxismo que dan explicación de un movimiento dialéctico entre la contingencia (Flaubert), y la necesidad (la época), en un vaivén que se totaliza, se des totaliza, se retotaliza y se vuelve a destotalizar, en búsqueda de la verdad del hombre, que aquí significa también la verdad de la historia. En los cuatro tomos de *El idiota de la familia* no encontraremos un estudio de las primeras influencias de Flaubert, ni un estudio pormenorizado de la prosa flaubertiana, de su estética o de la psicología de sus personajes, etc. *El idiota de la familia* es la ejemplificación de que en Sartre, vida, literatura y filosofía son una misma cosa, un todo inseparable.

### 1.6.2 Vargas Llosa y Flaubert: la prosa caníbal

La principal preocupación en el Flaubert de Vargas Llosa es de orden estético y formal, al contrario que en el de Sartre. Si Vargas Llosa se interesa por los aspectos biográficos de Flaubert, será mientras permitan explicar la construcción psicológica de los personajes y el decorado. De su relación con la abogacía, por ejemplo, escribe Vargas Llosa: “Su obra estará llena de gentes que practiquen ese *oficio innoble*, y ésa será su represalia por los dos años de calvario: abogados, notarios y jueces representarán siempre en la realidad ficticia lo sórdido, lo rutinario, lo vil.” (Vargas Llosa, 1975, 70-1). Vargas Llosa parte de la anécdota de Flaubert donde dice a su amigo Ernest Chevalier que, para él, “las personas eran nada más que pretextos para libros y que esa curiosidad incidía por igual sobre *lo bueno y lo malo* pues la verdad estaba en *todo*”. Esta idea, pronunciada a los veintiún años, revelaría, a decir de Llosa, tres elementos de la futura teoría de la novela flaubertiana: “(1) que el escritor se sirve sin escrúpulos de toda la realidad; (2) la ambición

totalizadora y (3) la idea de que la novela debe mostrar, no juzgar” (Vargas Llosa, 1975, 58). Flaubert convertiría “en literatura todo lo que le va ocurriendo, su vida entera es canibalizada por la novela.” (Vargas Llosa, 1975, 58).

En el énfasis que Vargas Llosa hace en el comentario a Chevalier está la clave de la lectura vargas-llosiana de Flaubert: a Vargas Llosa le interesa Flaubert en cuanto su psicología explica sus libros, al contrario que a Sartre, donde son sus libros los que explican su psicología; en Sartre, la biografía de Flaubert explica la historia de la Francia industrial, mientras que en Vargas Llosa, menos importa la historia de la Francia industrial, y más lo hace la historia de la novela decimonónica; en Sartre, Flaubert y el puñado de escritos juveniles que llega a comentar, son un pretexto para estudiar al individuo en la historia y a la historia en el individuo..., mientras que -y aquí la clave no solo de *La orgía perpetua* sino de toda la novelística vargas-llosiana - para Vargas Llosa Flaubert es un “pretexto” con el cual estudiar a *Madame Bovary*, en un juego meta-literario donde Flaubert es analizado a la flaubertiana; en una palabra, Vargas Llosa es más flaubertiano que Sartre. Incluso se podría argumentar que el uno lo es, y el otro no. Así podemos, por ejemplo, llegar a la idea de que el Perú, en Vargas Llosa, es un pretexto para la ficción, no un pretexto para la historia o para la filosofía. Que Flaubert sea analizado a la flaubertiana por Vargas Llosa, implica que este preferirá quedarse con la forma, con la estética, con el texto. Querrá decir que los componentes biográficos e históricos de Flaubert serán reducidos a su unidad narrativa básica, la anécdota, pero, (aquí la limitación hermenéutica de la teoría de la canibalización),<sup>33</sup> una unidad narrativa básica que es procesada por Flaubert (Vargas Llosa utiliza la palabra canibalizada), y regurgitada en forma de personajes, situaciones, objetos, lugares, ideas, etc., es como si la anécdota o el objeto o las acciones, (insértese aquí cualquier unidad narratológica) proviniera de la vida de Flaubert completamente vacía, prácticamente sin significado, sólo rellenándose el cascarón por medio de la canibalización o el procesamiento de los mismos. Es, como le gusta repetir a Vargas Llosa, la vida como pretexto para los libros.

---

<sup>33</sup> Si verdaderamente es una canibalización, nos encontraríamos con una disyuntiva: o la vida es una forma de escritura/ficción que se devora así misma y se transforma en su proceso de devoramiento, o bien la ficción es una forma de vida, que, para existir, necesitaría primero ser devorada por la vida misma. Ideas potentes, que no obstante no han sido profundizadas. Claro que queda una tercera opción, probable, por supuesto, que a Vargas Llosa simplemente le guste GUSTARAN los derivados de la palabra canibal y los utilice UTILIZARA como mera imagen poética MERAS IMÁGENES POÉTICAS.

## Capítulo segundo

### El sartrecillo valiente

#### 1. Vargas Llosa, los años sartrianos

En este capítulo tendremos dos objetivos: en primer lugar, analizar las ideas contenidas en los artículos de Vargas Llosa a propósito de Sartre, Camus y Beauvoir; y en segundo lugar, analizar los aspectos técnicos de la novelística Vargas Llosiana, dentro de la novela *Conversación en La Catedral*, siguiendo la hipótesis planteada en el capítulo anterior, de encontrar los nexos estructurales entre la técnica novelística de Dos Passos, la novela *El aplazamiento* de Sartre y la técnica novelística adoptada por el peruano en *Conversación en La Catedral*. El propósito último será demostrar que hay una influencia de tipo técnico-estructural, más que de tipo filosófico.

##### 1.1. Entre Sartre y Camus

El libro *Contra viento y marea* contiene medio centenar de artículos periodísticos escritos por Vargas Llosa a lo largo de las décadas de 1960 y 1970. Originalmente, es una reedición del libro *Entre Sartre y Camus* (1981), al cual se le han añadido artículos y reflexiones publicadas en medios diversos, los cuales, como reconoce el mismo Vargas Llosa, son de carácter más bien coyuntural, y conciernen, podríamos decir, más a un deseo de polemizar. El libro original, *Entre Sartre y Camus*, recogía catorce artículos dedicados a Sartre, Beauvoir y Camus. La conclusión del mismo, en líneas generales, es la toma de distancia a finales de los ochenta, de Sartre en favor de Camus. A principios de los sesenta, como veremos, el favor de Vargas Llosa estaba con Sartre. Finalmente, en la segunda mitad de los setenta, concluirá que Camus es superior tanto en lo estético – Vargas Llosa afirma una superioridad de las construcciones ficcionales de Camus por sobre las de Sartre- como también en lo político -Vargas Llosa preferirá la híbrida democracia liberal propuesta por Camus, antes que al marxismo ecléctico sartriano-; no hay, por otro lado, referencias o lecturas profundas ni de la filosofía de Sartre ni de la de Camus.

Podría parecer injusto examinar artículos periodísticos escritos por un veinteañero, exigirles rigurosidad intelectual y rasgar sus costuras. Tal objeción pueda ser

cierta, pero habría que aplicarla también, consecuentemente, a las grandes novelas escritas a la misma edad por Vargas Llosa, y, por tanto, deberíamos, o bien continuar el análisis sin importar la relativa joven edad de Vargas Llosa, o bien detener el análisis literario, dada la aparente precocidad. Ciertamente es que son escritos periodísticos, donde el joven Vargas Llosa comparte primero su opción por Sartre, y una década después su opción por Camus. Pero en rigor, si no podemos analizar estos artículos, donde Vargas Llosa está más cerca del análisis formal tanto de Sartre como de Camus, no podremos analizar ninguna fuente más. No existe ni un solo volumen escrito por Llosa dedicado a la filosofía o ideología de Sartre, ni ensayos a fondo sobre su novelística. Desde este punto de vista pueda parecer una limitación; no obstante, es necesario acceder a todas las fuentes en un estudio de la influencia de Sartre sobre Vargas Llosa.

### **1.1.1. Revisión de Albert Camus (París, junio 1962)**

Pequeño artículo escrito a la edad de veintiséis años, esta revisión de Camus contiene la idea central de que Camus valdría más como escritor que como filósofo o ideólogo: “Los Carnets diseñan la silueta de un escritor y no la de un pensador, la de un artista y no la de un filósofo. Algunos dirán: ¡Qué tontería! Justamente, en Camus coincidían el creador de ficciones y el riguroso ensayista. Pienso que a esta creencia errónea se debe en gran parte la ruina de Camus” (Vargas Llosa 1983, 17). A juicio del joven Vargas Llosa, Camus se habría erigido dentro del imaginario del lector común y corriente, como un filósofo legible, quien explicaba conceptos y sistemas complejos en un lenguaje accesible:

la gloria, la popularidad de Camus reposaban sobre un malentendido. Los lectores admiraban en él a un filósofo que, en vez de escribir secos tratados universitarios, divulgaba su pensamiento utilizando géneros accesibles: la novela, el teatro, el periodismo. Lo notable es que el propio Camus se precipitó en la trampa en que habían caído sus admiradores y en los últimos años de su vida se reconoció en esa falsa imagen que el público le había levantado. (Vargas Llosa 1983, 17-18)

Lo curioso es que Vargas Llosa no nos da argumentos de por qué Camus -quien, bien o mal, consta en los manuales de la historia de la filosofía- no sería un verdadero filósofo. Sólo apunta:

Basta leer el *Discurso de Suecia*, las *Cartas a un amigo alemán* e incluso *El hombre rebelde* para comprobar que su pensamiento es vago y superficial: los lugares comunes abundan tanto como las fórmulas vacías, los problemas que expone son siempre los

mismos callejones sin salida por donde transita incansablemente como un recluso en su minúscula celda. (Vargas Llosa 1983, 19)

¿No es injusto pedirle a Camus que en el discurso de Suecia o en *Carta a un amigo alemán* urda cuidadosos y acabados razonamientos filosóficos, e incluso, logre exponer más que opiniones ideologizadas sobre algo o alguien? Sea como fuere, Vargas Llosa elogia los pasajes de *La Mort heureuse* (*La muerte feliz*, novela póstuma de Camus), donde más que el motivo filosófico de su trama -la moralidad del asesinato y la posibilidad o imposibilidad de la felicidad- encuentra llamativa la vitalidad de sus descripciones: “Hay una comunicación tan intensa entre la sensibilidad del autor y el medio natural que lo inspira, que la poesía brota con frecuencia”, (Vargas Llosa 1983, 20). Hubiera sido interesante -tomando en cuenta que *La Mort heureuse* era totalmente desconocida en español, y permanecería inédita hasta 1990- que Vargas Llosa ejerciera una suerte de divulgación cultural para el público hispano. Por el contrario, Vargas Llosa añade, con el verbo propio de la juventud: “Jamás comprenderé que se haya conferido el papel de director de conciencia para cuestiones políticas a este delicado poeta puro capaz de considerar a los miserables habitantes de los pueblos kabilas como ingredientes del paisaje y ni siquiera los más interesantes” (Vargas Llosa 1983, 20); o, que: “Camus no tuvo la culpa de que se viera en él a otro y lo único deplorable es que, contaminado por ese asombroso equívoco colectivo que hizo de él un ideólogo, traicionara su sensibilidad ascendiendo a alturas especiosas para discurrir artificialmente sobre problemas teóricos” (Vargas Llosa 1983, 20).

Su opción, a esta altura de su vida, por Sartre, se ve cuando escribe frases como: “cuando Camus medita sobre *la existencia* y *la vida en general* se limita a exponer, con fórmulas apenas distintas, viejas concepciones de un pesimismo paralizante” (Vargas Llosa 1983, 21), algo que, alguien que haya estudiado a fondo *El ser y la nada*, podría decir también de aquel libro; o la frase categórica con la que concluye su revisión: “algún día resucitará el verdadero Camus, el prosista cuidadoso y cohibido ante el mundo que le tocó. Entonces se le leerá como se le debió leer siempre: como se lee a Flaubert o a Gide y no a Diderot o a Sartre” (Vargas Llosa 1983: 22), entendiendo que, a Diderot y a Sartre se los lee como a verdaderos filósofos, y que a Flaubert y a Gide como a verdaderos prosistas.

### 1.1.2. Los otros contra Sartre (París, junio 1964)

Aunque a sus veintiocho años Vargas Llosa aún guarda fidelidad a Sartre, el motivo de este segundo artículo es la discordancia que le generaría a Vargas Llosa las declaraciones hechas por Sartre a propósito del significado de la literatura en un mundo hambriento, concretamente, sobre el rol del escritor del tercer mundo dentro de la literatura comprometida: “¿Cómo, en un país que carece de cuadros técnicos, por ejemplo en África, un indígena educado en Europa podría rechazar ser profesor, aun cuando esto exija el sacrificio de su vocación de escritor? Si prefiere escribir novelas en Europa, su actitud tendría algo de traición” (Sartre, citado por Vargas Llosa, 1983, 38). Al margen de que las declaraciones hechas por Sartre mantengan un tufo colonial (por qué no exigir también al escritor europeo que sea profesor de industria en el tercer mundo), las declaraciones interpelaban directamente a Vargas Llosa, sartriano, letrado y escritor de novelas en Europa. Quizá sea una razón por la cual no llega a encarar directamente los argumentos de Sartre, sino solamente a expresar su desconcierto, diciendo, palabras más, palabras menos, que no porque las obras de Sartre hayan apenas influido en la política francesa se puede argumentar que estas son inútiles para un cambio social: “¿Y todos los jóvenes de Francia y del extranjero que, gracias a la lectura de Sartre, adquirieron el sentido de la responsabilidad y de la libertad? [...] La literatura cambia la vida, pero de una manera gradual, no inmediata, y nunca directamente, sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar” (Vargas Llosa 1983, 39). Se podría decir que en esta lenta y a veces imperceptible manera de transformar el mundo que tiene la literatura, radica el compromiso político del peruano, en afirmar unas vagas “raíces sociales de la creación literaria” (Vargas Llosa 1983, 39). El artículo concluye con una risueña afirmación: “Tranquiliémonos, pues; aunque niegue utilidad a la literatura, reniegue de ella y la abomine, Sartre, qué duda cabe, seguirá escribiendo” (Vargas Llosa 1983, 40).

### 1.1.3. Sartre y el Nobel, (París, octubre de 1964)

A propósito de las críticas *ad hominem* realizadas por los hoy ya (salvo dos o tres nombres) completamente desconocidos citados por Vargas Llosa: Gabriel Marcel, Quentin Ritzen, Mathieu Galey, Pierre de Boisdeffre, Kostas Axelos, Jean-François Revel, François Mauriac, Raymond Aron, críticas motivadas por el rechazo de Sartre al Nobel, Vargas Llosa escribe un pequeño artículo defendiendo la postura de su maestro.

No es que las críticas provengan de semanarios de derecha, escribirá Vargas Llosa, sino que parecen darse por la independencia de pensamiento; escribe:

La irritación que suele provocar Sartre a los críticos se debe en parte, sin duda, a la imposibilidad en que se hallan de integrarlo a una institución ideológica establecida, de asimilarlo a cualquier tipo de iglesia. Todo aquello que tiene una etiqueta, por más dañino que se le crea, ofrece una cierta garantía: sus reacciones son previsibles, pueden ser neutralizadas de antemano con el antídoto adecuado. Lo inquietante es aquello que escapa a la clasificación cómoda, que no se deja definir fácilmente. [...] Lo que no le perdonan es su condición de francotirador, su independencia de criterio, su actitud alerta, su imprevisibilidad, su inconformismo. (Vargas Llosa 1983, 52).

Lo cierto es que Vargas Llosa no escribe nada que justifique la consecución inicial del premio Nobel, sino que también llega a caer en un juego similar al de los críticos de Sartre, pues menciona la enormidad de su auditorio y la universalidad de su pensamiento como principal cualidad del francés.

#### **1.1.4. Memorias de una joven informal (26 de octubre del 64)**

Es una reseña de *La bastarda*, de Violette Leduc, autobiografía elogiada por de Beauvoir. Al margen de que la reseña nos permite visualizar el clima literario de la época, quizá lo más interesante en la reseña de Vargas Llosa sea su reflexión sobre los escritores malditos:

Violette Leduc pertenece a esa curiosa estirpe de escritores -los más altos ejemplos son Jean Genet y Henry Miller- que crean a costa de su inmólación. [...] en el caso de aquellos escritores que se ha llamado “malditos”, la literatura consiste en ofrecerse así mismo como espectáculo, en proyectarse por medio de palabras hacia ese mundo que, por una razón o por otra, los rechaza. (Vargas Llosa 1983, 59)

Más tarde, analizaremos el que quizá sea el único personaje vargas-llosiano que pueda categorizarse como maldito, Santiago Zavala, con quien quizá sea difícil empatizar, pero cuyas peripecias, expresadas novelísticamente, adquieren un sentido estético: “la literatura es la única forma de salud posible, el sustituto del masoquismo o del suicidio. Traducidas en arte, esas existencias encanalladas o simplemente mal gastadas, encuentran una justificación” (Vargas Llosa 1983, 59).

### 1.1.5. Una muerte muy dulce, (París, noviembre 1964)

*Una muerte muy dulce* (*Une mort très douce*, 1964) es lo que hoy llamaríamos una novela de autoficción escrita por Simone de Beauvoir, ambientada en la agonía de su anciana madre. Vargas Llosa reseña y elogia la novela:

todos los escritores sin excepción. Todos, realistas o fantásticos, ensayistas o dramaturgos, poetas o novelistas, construyen sus ficciones con la única materia prima de que disponen: su experiencia. En la mayoría de los casos, ésta se disimula tras complejas construcciones, en algunos se muestra casi desnuda. Simone de Beauvoir se ha limitado a prescindir de los disfraces por la sencilla razón de que, esta vez, ha preferido el testimonio a la novela. Quienes la acusan de exhibicionista no han comprendido que la literatura es, por antonomasia, un oficio impúdico. (Vargas Llosa 1983, 60).

La reseña es muy corta, y no posee ningún valor literario, más que mostrarnos cómo la obsesión de Vargas Llosa por convertir el material biográfico en literatura se puede fechar tempranamente. Y que, en el 64, aún se consideraba como libro de memorias a una novela autobiográfica, que, como hemos dicho, bien se la podría etiquetar hoy bajo el rótulo de autoficción. Una pequeña curiosidad de cómo evolucionan los rótulos.

### 1.1.6. Camus y la literatura (París, enero 1965)

Camus y la literatura es la reseña del segundo volumen de los *Carnets*, cuadernos donde Camus escribía generalmente pequeñas anécdotas y esbozos de futuras historias, así como reflexiones melancólicas cargadas de imágenes poéticas que rondaban el pensamiento de lo absurdo, por un lado, y el de la belleza, por el otro. En esta reseña Vargas Llosa es más benévolo, y, además de reconocer, otra vez, la fuerza impresionista de las descripciones de Camus, coquetea con el esteticismo de Camus, que, por una parte le permite ser un rebelde ante la vida y las convenciones sociales, pero, por otra parte, no le permiten alcanzar una identificación con los movimientos revolucionarios: “Lo más interesante de estas notas es la voluntad que en ellas muestra el propio Camus de situarse en una perspectiva literaria, no filosófica ni moral, para juzgarse a sí mismo y justificar su obra” (Vargas Llosa 1983, 65); “Pocos autores han establecido una oposición tan categórica entre razón y belleza como Camus” (Vargas Llosa 1983, 66); también se puede rastrear en el joven Vargas Llosa, una curiosidad por el proceso de creación, curiosidad que, si nos fijamos en la fecha, seguramente estaba ligada a la composición de sus primeras obras: “...más que las reflexiones y confesiones sobre la literatura, lo que delata una vocación artística preponderante en los *Carnets* son las páginas que constituyen

literatura en sí mismas. Al igual que en el primer volumen, en éste abundan las anécdotas recogidas en la calle y susceptibles de convertirse en relatos o novelas” (Vargas Llosa 1983, 67).

### **1.1.7. Sartre y el marxismo (París, abril 1965)**

Reseña de *Situations VI*, traducida al español como *Problemas del marxismo I*, libro que reúne artículos escritos en medio de lo que Sartre llamaría, justamente, “situación”, entre 1950 y 1954, es decir, compilados diez años después de la última publicación, y que comentan la coyuntura de eventos políticos acaecidos en la URSS o la Yugoslavia de Tito. El lenguaje utilizado por Vargas Llosa aún es de simpatía y cercanía a Sartre. Comenta delicadamente los errores de cálculo que Sartre hiciera a propósito de la Yugoslavia de Tito o el futuro de la Francia industrial: “el deshielo ideológico del mundo socialista y de los partidos comunistas occidentales en los últimos años, obedece a factores que tienen poco que ver con la experiencia yugoslava” (Vargas Llosa 1983, 69). “El colapso económico que Sartre profetizaba para Francia en 1952 no tuvo lugar y, contrariamente a lo previsto por él, las viejas estructuras de su industria se han modernizado” (Vargas Llosa 1983, 70). Salvando estos pequeños detalles, Vargas Llosa sigue bajo la sombra de Sartre: “todavía queda mucho por decir sobre este libro de ensayos donde a menudo encontramos al mejor Sartre” (Vargas Llosa 1983, 70). La política es quizá el punto donde Vargas Llosa es más sartriano -acaso el único- y donde sus diferencias, dos décadas después, serán abismales. Consideremos simplemente el siguiente fragmento escrito por Vargas Llosa y pensemos en su evolución de izquierda a derecha del espectro político:

La explicación de las falacias de la democracia liberal (“donde todo el mundo tiene los mismos derechos, pero no el mismo derecho de disfrutar de ellos”), de la mentira sutil que es la libertad en una sociedad donde la desigual distribución de la riqueza hace de los individuos privilegiados o desamparados desde que nacen, es convincente y, por desgracia, actual. También, el análisis de esa invisible alquimia mediante la cual el ejercicio del derecho de voto -aun en elecciones puras, con participación de todos los partidos y una previa campaña electoral irreprochable-, se convierte en una ceremonia vacía, en pura forma, si las bases sobre las que reposa la vida de una nación están viciadas. Asimismo, es extraordinariamente certero el análisis de Sartre del fenómeno de la violencia política, o mejor dicho de las formas en que ella se manifiesta, y de la ceguera con que suele juzgársela. (Vargas Llosa 1983, 70)

Este quizá sea el texto en el que Vargas Llosa se aventure más a comentar al Sartre ideólogo. Escribe más adelante:

En la primera parte de *Los comunistas y la paz*, Sartre esboza algunos temas que desarrollaría más tarde, extensamente, en la *Crítica de la razón dialéctica*. Entre ellos, por ejemplo, la diferenciación histórica y social de los conceptos de clase y de masa. La primera, dice, es esencialmente dinámica y se constituye mediante vínculos activos y concretos, en tanto que la segunda es estática, se establece por similitudes abstractas y se emparenta con la especie, “esa soledad sin esperanza y siempre repetida”. Una clase no es, se organiza mediante una praxis que une a los individuos y los moviliza para alcanzar ciertos objetivos. Si ese sistema en movimiento se detiene, los individuos vuelven a su inercia y a su soledad, en el interior de ese mar de aguas quietas, la masa. (Vargas Llosa 1983, 70)

Acotemos que lo expuesto en *Los comunistas y la paz* es reformulado notablemente en la *Crítica de la razón dialéctica*, a tal punto que la “masa” es rebautizada como “serie” o “colectivo”, y la “clase”, entendiéndolo por esta al agente histórico, es reformulada como “grupo”, siendo “la clase”, la gran mayoría de las veces, una “serie”. Podríamos decir que, en *Los comunistas y la paz*, encontramos unos protoconceptos de la *Crítica de la razón dialéctica*, refinados y reformulados ocho años más tarde. Gran parte del artículo *Los comunistas y la paz* (1952), es un comentario pormenorizado de la situación del obrero comunista y del partido comunista en 1952. Y, si bien hay tibios acercamientos al concepto marxista de “clase”, es difícil coincidir con Vargas Llosa en que este sea el “Mejor Sartre”, teniendo en cuenta las obras filosóficas de Sartre, su dramaturgia, sus novelas o las biografías de Genet y Baudelaire. Por otro lado, claramente, Vargas Llosa no habría leído más que superficialmente la *Crítica de la razón dialéctica*, libro publicado cuatro años antes, (1960), y del cual ha preferido no comentar.

### **1.1.8. Los secuestrados de Sartre (París, noviembre de 1965)**

El joven Vargas Llosa asiste a la reposición de *Los secuestrados de Altona* (1959), en París, seis años después de su primera puesta en escena, ahora en Théâtre de l’Athénée, (1965). Como escribe Vargas Llosa, *Los secuestrados* es una parábola del problema moral de la tortura, vigente en 1960, por la guerra de Argelia, pero en clave del colaboracionismo francés con los nazis. En esta reseña aún podemos ver al Vargas Llosa sartriano, quien poco a poco empieza a tomar distancia de la estética sartriana, supeditada a una tesis filosófica. Escribe:

El carácter avasalladoramente racional de las novelas y el teatro de Sartre, en donde todo da la impresión de haber sido premeditado, no disminuye en nada su mérito intelectual, pero les imprime una fisonomía de ensayos disfrazados, hace de ellos demostraciones, tesis, en los que una inteligencia prosigue, con fulgurante lucidez, el análisis de los problemas más urgentes del hombre contemporáneo. En *Los secuestrados de Altona*, en

cambio, como en *La infancia de un jefe* o en *Huis-clos*, el pensador parece haber sido burlado por ese “doble” que habita en el creador, y que vuelca en toda novela, cuento o drama auténticos, esos complementos indispensables de las ideas que son las visiones, las obsesiones, las pasiones, es decir, esa gama de materiales “espontáneos”, irracionales, que contribuyen más que nada a dar a la ficción una apariencia de vida. (Vargas Llosa 1983, 80)

Vargas Llosa se niega a ver ni en *Los secuestrados*, ni en *La infancia de un jefe* o en *A puerta cerrada*, la ejemplificación de los conceptos de “mala-fe”, “la mirada”, “el otro”, “responsabilidad”, “angustia”, etc., todos desarrollados en *El ser y la nada*. Vargas Llosa prefiere quedarse con la ficción en tanto ficción, desinfectándola de sus elementos intelectuales: “Locura, misterio, irrealidad: ¿alguna vez imaginó Sartre que su obra tendría, como materia, estos elementos tan ajenos a esa máquina de pensar que es él? La tragedia de Frantz Gerlach sumerge al espectador en un universo onírico que tiene que ver más con la poesía que con la razón” (Vargas Llosa 1983, 81). Comentario por otra parte desatinado, si toma en cuenta que el ensayo filosófico que terminó por generar las ideas de *El ser y la nada* se titula *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*, (1940), donde la tesis central sostiene (resumiéndola a grandes rasgos) que la imaginación es el modo en el que existe la conciencia (aquella que cree Vargas Llosa, es pura razón); y que la imaginación es la expresión mental del deseo, pues es este el que genera o anima las imágenes mentales que posteriormente le permiten al sujeto proyectarse en el mundo. Escribe Sartre sobre el deseo como fundamento de la conciencia imaginante:

el *deseo* es un esfuerzo ciego para poseer en el plano representativo lo que ya me ha sido dado en el plano afectivo; a través de la síntesis afectiva trata de alcanzar un *más allá* que presente sin poder conocerlo; se dirige al “algo” afectivo que le está dado ahora y lo aprende como *representante* de la forma deseada. La estructura de una conciencia afectiva de deseo es ya la de una conciencia imaginante, ya que como en la imagen, funciona una síntesis presente como sustituto de una síntesis representativa ausente. (Sartre 2005b, 103)

Es una ingenuidad de Vargas Llosa el considerar a Sartre como una “máquina de pensar” que desdeña los elementos imaginativos o poéticos, “Locura, misterio, irrealidad”, cuando tanto la locura, como el misterio o la irrealidad, están ya presentes en su filosofía: el existencialismo, una filosofía que arma su castillo de cristal desde una sensación corporal como la náusea.

### 1.1.9. *Las bellas imágenes de Simone de Beauvoir, (Londres, febrero de 1967)*

Es una reflexión sobre la novela existencialista, a propósito de *Las bellas imágenes* (1967), novela de Simone de Beauvoir. A decir de Vargas Llosa, este género habría tenido quince años de vida, desde la publicación de *La náusea* (1938), hasta la publicación de *Los mandarines* (1954). Probablemente, desde el análisis de la forma, esta sea la reseña más interesante escrita por Vargas Llosa. El autor peruano plantea la siguiente hipótesis: Beauvoir habría adaptado las técnicas del *Nouveau Roman*: “*Les belles images*, aunque fiel en su contenido a los postulados existencialistas del “compromiso”, es un libro que no debe nada a la técnica tradicional y que, más bien, está cerca, en su escritura y estructura, de la novela experimental” (Vargas Llosa 1983, 120). Los escritores de la generación de los cincuenta habrían sido, a juicio de Vargas Llosa, avanzados técnicamente, pero carentes de profundidad. Ahí el mérito de Beauvoir: “aprovechar, para dar mayor relieve a una materia narrativa de gran significación, ciertas formas y métodos expresivos que en otros autores resultaban artificiosos y cargantes por la pobreza de los asuntos que trataban” (Vargas Llosa 1983, 120). Beauvoir habría “escrito en el presente de indicativo como una novela de Robbe-Grillet”; tendría “austeridad descriptiva” como en los relatos de Marguerite Duras; y, como en los relatos de Nathalie Sarraute, “utiliza un diálogo de doble fondo” (Vargas Llosa 1983, 120-1).

De inmediato un lector atento podría pensar en el “diálogo de doble fondo”, utilizado con virtuosismo por Vargas Llosa, tanto en *La casa verde* como en *Conversación en La Catedral*; podría pensar, de igual forma, en cruciales pasajes escritos en el presente de indicativo: “Desde la puerta de La Crónica Santiago mira la avenida Tacna, sin amor [...] Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena” (Vargas Llosa 2013, 5); y en cierta “austeridad descriptiva” de ciertos pasajes de *La Catedral*. No sería descabellado pensar, por tanto, en que estos aspectos de la novela de Beauvoir serían apuntados por Vargas Llosa en un proyecto similar al de la misma de Beauvoir en *Las bellas imágenes*. Escribe Vargas Llosa:

El objetivo primordial de *Les belles images* es mostrar, a través de una ficción, la alienación de la mujer en una gran sociedad de consumo moderna; describir la despersonalización del ser humano, su sutil mudanza en robot, en el seno de una sociedad en la que los que Marx llamó *fetiches* -el dinero, la publicidad, la técnica- han pasado de ser instrumentos al servicio del hombre a instrumentos de esclavización de los hombres. (Vargas Llosa 1983, 121)

Podríamos reconocer ciertos aspectos de *Conversación en La Catedral*, como la despersonalización y la alienación en, por ejemplo, la figura del chofer Ambrosio; y si bien, la sociedad peruana de los años cincuenta no era necesariamente una sociedad de consumo, las dinámicas de la Miraflores de los años cincuenta se asemejan mucho a las dinámicas de una sociedad de consumo europea, en el sentido de que la sociedad parisina de los sesenta descrita por de Beauvoir presenta el mismo *habitus*<sup>34</sup> que la micro sociedad mirafloresina de los cincuenta, esto es, el ideal americanizante del consumo, el culto a la posición social, el dinero, el color de piel, etc. Y si tomamos en cuenta que, en 1967, Vargas Llosa se encontraba en la redacción de su opus magna, es aún más entendible que resalte los aspectos mencionados de la novela de Beauvoir. Tomemos, por ejemplo, el final de ambas novelas. En la de Beauvoir, su protagonista, Laurence, decide educar a sus hijas de una forma diferente, aunque no sabe bien en qué consistiría dicha forma diferente, únicamente sabe que se debe contraponer a los valores imperantes. Lo mismo ocurre con Zavalita, quien al final de su respectiva aventura, decide vivir de una forma diferente a la del pequeño burgués mirafloresino, aunque, él también, no sabe en qué consistiría dicha diferencia, siendo esta principalmente un rechazo a los valores pequeño burgueses.

#### **1.1.10. Flaubert, Sartre y la nueva novela (Lima, octubre del 74)**

En 1974, los años sartrianos empiezan a agotarse. Si bien aún no existe la abierta antipatía que manifestará luego, Vargas Llosa ya puede decir:

Sartre es uno de los autores a quien creo deber más, y en una época admiré sus escritos casi tanto como los de Flaubert. Al cabo de los años, sin embargo, su obra creativa ha ido decolorándose en mi recuerdo, y sus afirmaciones sobre la literatura y la función del escritor, que en un momento me parecieron artículos de fe, hoy me resultan inconvincentes;

“son los ensayos dedicados a Baudelaire, a Genet, sus polémicas y artículos lo que me parece más vivo de su obra. [...] Mi opinión sobre *L'idiote de la famille* no es excesivamente entusiasta; el libro interesa más al sartriano que al Flaubertiano; a los dos meses de lectura que exige el ensayo uno queda con la sensación de una gigantesca tarea que no llega jamás a cumplir el designio enunciado en el prólogo: explicar las raíces y la naturaleza de la vocación de Flaubert, mediante una investigación interdisciplinaria en la que todas las ciencias humanas de nuestro tiempo concurrirían para mostrar qué se puede saber, hoy, de un hombre. No importa que un ensayo literario -el de Sartre lo es sólo a medias- se aparte del objeto de su estudio para hablar de otros temas, siempre y cuando

---

<sup>34</sup> Bourdieu (2006c, 103), en razones prácticas, escribe definiendo el Habitus: “El habitus cumple una función que, en otra filosofía, se confía a la conciencia trascendente: es un cuerpo socializado, un cuerpo estructurado, un cuerpo que se ha incorporado a las estructuras inmanentes de un mundo o de un sector particular de este mundo, de un campo, y que estructura la percepción de este mundo y también la acción en este mundo”.

el resultado justifique el desplazamiento”. Pero en *L’idiot de la famille* no ocurre así: al final, la impresión es de atomización, de un archipiélago de ideas desconectadas, de una desproporción notoria entre los medios empleados y el fin alcanzado (Vargas Llosa 1983, 203-4).

Efectivamente *El idiota de la familia* no es, ni siquiera, un ensayo literario “a medias”; en él, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, se pretendía fundar una nueva disciplina que, como apunta Vargas Llosa, utilizando el marxismo, el psicoanálisis y el existencialismo, logre captar la irreductibilidad del individuo en la historia. Es decir, era un proyecto contradictorio ya desde su inicio, y sostenía que, en dicha contradicción, radicaba su fuerza explicativa. Es entendible, las críticas de un Vargas Llosa que, justamente, ya no es sartriano, y que, seguramente, esperaba encontrar sucintos análisis literarios:

En vez de “explicar” a Flaubert y a su obra a partir de esa neurosis tan minuciosamente desmontada, Sartre parece utilizar la persona y los escritos de Flaubert para ilustrar los mecanismos de la personalidad neurótica. [...] es muy poco, en cambio, lo que todo esto aclara sobre la obra de Flaubert. La descripción de traumas genéricos, de situaciones típicas, disuelve por completo dentro de una abstracción la especificidad de Flaubert, y era ésta la que, según su propósito explícito, el ensayo debía cernir. (Vargas Llosa 1983, 205)

Son curiosos aquí los dos significados diferentes de la palabra “especificidad”. Por un lado, Sartre se refiere a la especificidad del hombre en la historia, a la pasión “inútil” insertada en el movimiento necesario de la historia, y por el otro, Vargas Llosa se refiere a la “especificidad” de la obra flaubertiana. Como hemos dicho en un acápite anterior, para Sartre, a la hora de analizar a Flaubert, lo que menos importa es la literatura; mientras que, para Vargas Llosa, lo que más importa en un análisis de Flaubert, es la obra flaubertiana.

### **1.1.11. Albert Camus y la moral de los límites (Lima, mayo 1975)**

Trece años después Vargas Llosa se retracta: “escribí un par de artículos en los que, ligereza que ahora me sonroja, afirmaba que la obra de Camus había sufrido eso que, con fórmula de Carlos Germán Belli, podríamos llamar *encanecimiento precoz*” (Vargas Llosa 1983, 214). Ahora acepta que hay un análisis filosófico en sus obras: “Ese análisis de las fuentes filosóficas del terror que caracteriza a la historia contemporánea me deslumbró por su lucidez y actualidad, por las respuestas que sus páginas dieron a muchas dudas y temores que la realidad de mi país provocaba en mí y por el aliento que fue descubrir que, en varias opciones difíciles de política, de historia y de cultura, había

llegado por mi cuenta, después de algunos tropezones, a coincidir enteramente con Camus” (Vargas Llosa 1983, 214). Nadie más, dice Vargas Llosa, “hubiera podido defender, como lo hizo Camus, en pleno apogeo de los sistemas, la tesis de que las ideologías conducen irremisiblemente a la esclavitud y al crimen, a sostener que la moral es una instancia superior a la que debe someterse la política y a romper lanzas por dos señoras tan desprestigiadas ya en ese momento que su solo nombre había pasado a ser objeto de irrisión: la libertad y la belleza” (Vargas Llosa 1983, 218). Vargas Llosa resume de esta manera la moral de Camus: “respeto último de dos mandamientos morales muy precisos: no cometer ni justificar, en ningún caso y en ninguna circunstancia, la mentira ni el crimen” (Vargas Llosa 1983, 221). Cita a Camus en la definición de moral de los límites, “En admitir que un adversario puede tener razón, en dejarlo que se exprese y en aceptar reflexionar sobre sus argumentos” (Vargas Llosa 1983, 224). Finalmente, concluye con la imagen ideal del intelectual: “función difícil pero imperiosa para todo aquel que pinta, escribe o compone, es decir aquel que, por su oficio mismo, sabe que la libertad es la condición primera de su existencia: conservar su independencia y recordar al poder a cada instante y por todos los medios a su alcance, la moral de los límites” (Vargas Llosa 1983, 230).

#### **1.1.12. El homicida indelicado (Lima, septiembre del 78)**

El texto es un pequeño ensayo sobre la violencia política, y cierto culto a la misma que tuviera la juventud, especialmente la latinoamericana. Aprovecha, al mismo tiempo, un par de párrafos para evaluar la figura pública de Sartre:

El caso de Jean-Paul Sartre, [...] es bien ilustrativo de la actitud del intelectual progresista de nuestro tiempo frente al terror. Lo más que se permite este intelectual es desaprobando las bombas, los asesinatos, los secuestros, los robos, como tácticas equivocadas y contraproducentes. Lo que equivale a decir que, desde el punto de vista moral, aquellas acciones son legítimas. Sartre da un ejemplo: ¿acaso la Resistencia no se valió de esos medios para combatir a los nazis? Esta argumentación, si va hasta sus últimas consecuencias, establece que los fines justifican los medios, y que la moralidad o inmoralidad de un acto puede ser determinada por su eficacia. De aquí a ver en la victoria militar la prueba de la verdad de una filosofía y admitir que, en cierto modo, la conducta ética de una persona puede medirse por su puntería, no hay mucha distancia. (Vargas Llosa 1983, 246)

En este pequeño ensayo, Vargas Llosa quiere erigirse dentro de lo que en la reseña anterior Camus llamaba “moral de los límites”, o lo que en ética llamaríamos máximas morales. El papel del escritor en la sociedad debería ser el de recordarnos a todos lo

abyecto del asesinato y de la tortura, la doble moral y la incoherencia política. Si bien critica a Sartre por su ceguera ante la violencia política de la izquierda, también critica, por ejemplo, a Borges, por no condenar a la junta militar argentina y al régimen de Pinochet:

Sucede que las ideas juegan malas pasadas a los hombres y que la inteligencia y el saber se cruzan más a menudo que coinciden con la moral. ¿No es injusto espantarse por el crimen de la Alemania hitleriana negándose al mismo tiempo a ver que, en nuestros días, hacia donde volvamos la cara, se registran en el mundo violaciones atroces de los derechos humanos? Y ellas ocurren sin que innumerables hombres de cultura digan una palabra de protesta, y más bien, con frecuencia, la digan para negarlas o justificarlas. (Vargas Llosa 1983, 310)

Sin embargo, al adoptar esta postura de guardián de las máximas morales, el escritor es, en la práctica, no un profeta como vimos que lo era en la concepción sartriana de la literatura, sino más bien un sacerdote. No es portador de la verdad revelada, (la verdad se nos ha sido revelada a todos), sino, únicamente, la del guardián de la verdad. El papel del intelectual honesto, en este punto del pensamiento político vargas-llosiano, se regiría según la deontología del periodismo occidental: defensa de la democracia liberal y de los derechos humanos. Más tarde, desde la segunda mitad de los ochenta para adelante, completará la triada con la defensa del libre mercado, y así finalmente podrá justificar la invasión a Irak en el 2003: “malas pasadas de las ideas”.

### **1.1.13. Sartre, veinte años después (Lima, diciembre del 78)**

Relectura de *Situations II*, traducido al español como *¿Qué es la literatura?*, libro que dice Vargas Llosa haberlo leído en sus años universitarios y que “me empujó a aprender francés y que fue el primero que leí en esta lengua” (Vargas Llosa 1983, 321); y que admite con honestidad que “Durante diez años, por lo menos, todo lo que escribí, creí y dije sobre la función de la literatura glosaba o plagiaba a este ensayo” (Vargas Llosa 1983, 321); ahora trata de mostrarse crítico. No le convence, por ejemplo, “la literatura medieval como quehacer de un cuerpo de especialistas, *los clérigos*, a quienes la sociedad de los barones encomendó *producir y conservar la espiritualidad*” (Vargas Llosa 1983, 322); aunque, como hemos visto, no es exactamente lo que argüía Sartre, pues la literatura, en todas las épocas funciona como replicadora o justificadora de la clase dominante. A Vargas Llosa le llama la atención el concepto ya expuesto anteriormente de literatura de la exis:

tal vez el análisis más atractivo sea el de los escritores que adoptan, con Flaubert y Baudelaire en el siglo xix, una posición marginal, antisociable, que se prolonga hasta las primeras décadas del siglo, en el gran tumulto surrealista. Sartre desarrolla con vivacidad y malicia de buen narrador su tesis de que el proceso que va de las teorías del *arte por el arte* hasta Tzara y Bretón es uno solo, un esfuerzo por hacer del arte la forma más elevada del consumo *puro* -es decir, de la gratuidad- que nace como respuesta al utilitarismo de la burguesía, la clase para la que nada es un fin en sí mismo. (Vargas Llosa 1983, 321)

Una vez más nos encontramos con la lectura vargas-llosiana donde Sartre sería un racionalista:

Tal vez, la mutilación más atrevida en esta definición de la literatura es la de la racionalidad, el prescindir por completo de todos aquellos elementos espontáneos -la intuición, el azar, el sueño, lo obsesivo- que acompañan y orientan a la inteligencia en la creación literaria. Hay un supuesto informulado que subyace todas estas páginas y que basta por sí solo para socavar la teoría sartreana del compromiso: que la literatura es un producto exclusivo y excluyente de la razón, que todo en ella es deliberado. (Vargas Llosa 1983, 321)

Como ya hemos visto en la reseña de *Los secuestrados*, tal afirmación es errada y no recoge el carácter profundamente subjetivo del existencialismo. Basta con recordar que el existencialismo nace, y se fundamenta, en la angustia, ni más ni menos, una emoción. Y, ante todo, dentro de sus ficciones como *La náusea*, *La edad de la razón*, o *A puerta cerrada*, por citar algunas, la emoción que prima y que bosqueja la atmósfera narrativa es la angustia.

#### **1.1.14. El mandarín (Washington, mayo-junio de 1980)**

Ajuste de cuentas final de Vargas Llosa con Sartre, en realidad es el escrito más largo que dedicara el peruano al francés, y, de hecho, el único que podría recibir el nombre de ensayo. Basta con leer las primeras afirmaciones para entender que la concepción de la obra y pensamiento sartriano ha cambiado radicalmente:

Entre los escritores de mi tiempo, dos son los que preferí sobre todos los otros y a los que mi juventud debe más. Uno de ellos -Faulkner- estaba bien elegido; [...] El otro -Sartre- lo estaba menos: es improbable que su obra creativa vaya a durar y, aunque tuvo una inteligencia prodigiosa y fue, hechas las sumas y las restas, un intelectual honesto, su pensamiento y sus tomas de posición erraron más veces que acertaron. De él se puede decir lo que dijo Josep Pía de Marcuse: que contribuyó, con más talento que nadie, a la confusión contemporánea. (Vargas Llosa 1983, 380)

Pueda que se encuentre, no obstante, dentro de estas categóricas afirmaciones, la clave de la atracción que experimentó el adolescente Vargas Llosa (Vargas Llosa lo habría

empezado a leer a los dieciséis años), por Sartre, el mandarín por aquellos días, de la literatura parisina:

la verdadera aventura comenzó uno de esos amaneceres tabernarios cuando mi amigo Carlos Ney Barrionuevo me prestó El muro. Estos cuentos, con *La náusea*, las piezas de teatro —*Las moscas*, *Huis-clos*, *La prostituta respetuosa*, *Las manos sucias*—, los primeros tomos de *Los caminos de la libertad* y los ensayos de Sartre nos descubrieron, a muchos, a comienzos de los años cincuenta, la literatura moderna. (Vargas Llosa 1983, 380)

De este modo, la atracción inicial de Vargas Llosa por Sartre, no habría sido más que la necesidad que tiene cualquier joven escritor de formar su biblioteca, de erigir referentes e incluso ídolos, de adoptar una postura disruptiva en relación a la literatura local, de aceptar o rechazar ciertos presupuestos por sobre otros..., en una palabra, y en términos bourdieanos, colocarse dentro del campo<sup>35</sup> literario. ¿Adónde más hubiera podido dirigir su mirada el joven Vargas Llosa para ubicarse dentro del campo literario? Evidentemente, a la figura que predominaba en él: Sartre, figura que mayor capital simbólico acumulaba dentro del campo. A propósito de aquello, escribe Bourdieu en *Las reglas del arte*:

La ambigüedad profunda del universo del arte es lo que provoca que, por un lado, los recién llegados carentes de capital puedan imponerse en el mercado reivindicando unos valores en nombre de los cuales los dominantes han acumulado su capital simbólico (más o menos reconvertido desde entonces en capital “económico”); y que, por el otro, tan sólo aquellos que saben contar y contemporizar con las imposiciones “económicas” inscritas en esta economía negada puedan cosechar plenamente los beneficios simbólicos e incluso “económicos” de sus inversiones simbólicas. (Bourdieu, 2006 a, 198)

(Entiéndase aquí al joven Vargas Llosa como un recién llegado “carente de capital”). Pero esto, si adoptamos la postura bourdieana, no es, evidentemente, ni bueno ni malo, simplemente, así es como cada escritor se concibe así mismo y ante los demás, definiéndose a partir de su relación con el leviatán / mandarín del *domaine de la lute*. Por una parte, esto ya indicaría las altas expectativas que el joven Vargas Llosa guardaba para sí y para su literatura, pues, en lugar de definirse a partir del leviatán regional, eligió bosquejar en su imaginación, un enorme campo literario conformado por toda la literatura

---

<sup>35</sup> Bourdieu, en *Sobre la televisión*, define didácticamente el concepto de “campo”: “En cada uno de los campos, en el universitario, en el de los historiadores, etcétera, hay dominadores y dominados según los valores internos del campo. Un “buen historiador” es alguien de quien los buenos historiadores dicen que es un buen historiador. La cosa funciona necesariamente de forma circular”. (Bourdieu, 2006 b, 42).

mundial, y a partir de ello, definió al leviatán / mandarín con sus consecuentes posturas estéticas y políticas. Vargas Llosa escribe:

¿Qué podían darle esas obras a un adolescente latinoamericano? Podían salvarlo de la provincia, inmunizarlo contra la visión folklórica, desencantarlo de esa literatura colorista, superficial, de esquema maniqueo y hechura simplona -Rómulo Gallegos, Eustasio Rivera, Jorge Icaza, [...] que repetía, sin saberlo, los temas y maneras del naturalismo europeo importado medio siglo atrás. Además de impulsarlo a uno a salir del marco literario regionalista, leyendo a Sartre uno se enteraba, aunque fuera de segunda mano, que la narrativa había sufrido una revolución, que su repertorio de asuntos se había diversificado en todas direcciones y que los modos de contar eran, a la vez, más complicados y más libres. Para entender lo que ocurría en *La edad de la razón*, *El aplazamiento* o *La muerte en el alma*, por ejemplo, no había otro remedio que darse cuenta de lo que era un monólogo interior, saber diferenciar los puntos de vista del narrador y de los personajes, y acostumbrarse a que una historia cambiara de lugar, de tiempo y de nivel de realidad (de la conciencia a los hechos, de la mentira a la verdad) con la velocidad con que cambiaban las imágenes en una película. (Vargas Llosa 1983, 388)

Si estamos leyendo bien lo que dice Vargas Llosa, la técnica literaria del monólogo interior, los múltiples planos, la importancia de -lo que llamaría Bajtín- el “crono-topos”, los desplazamientos de cámara, los saltos hacia atrás y hacia adelante (y un largo etc.), todos aquellos aspectos narratológicos que le permitirán en el futuro al joven Vargas Llosa convertirse en el gran escritor latinoamericano, todas aquellas formas literarias le vendrán introducidas (aunque fuere “de segunda mano”), pero introducidas, al fin de cuentas, por Sartre. Sin Sartre, si hacemos caso a lo que dice el peruano, Vargas Llosa no se habría dado cuenta de “que la narrativa había sufrido una revolución”; que a las viejas formas del naturalismo decimonónico se contraponían las de un Faulkner, novelista más que elogiado por Sartre. Es probable que, sin Sartre, por ejemplo, Vargas Llosa no hubiera visto a Faulkner con los mismos ojos con los que los leyó y estudió; quizá sin la figura de Sartre, Vargas Llosa no hubiera -como él mismo lo reconoce- aprendido francés, con el capital cultural que aquello representó en la futura carrera de Vargas Llosa. Vargas Llosa reconoce más adelante que fue gracias a *Les Temps Modernes* donde habría conocido la existencia de un tal Alejo Carpentier: es decir, la influencia de Sartre, habría incluso reconfigurado la misma visión de la literatura latinoamericana que poseería el joven Vargas Llosa. Sartre, en este sentido, fue un maestro de escuela para Vargas Llosa: alguien que le enseñó, primeramente, a leer. Luego Vargas Llosa podría encontrar maestros mucho más diestros, pero Sartre fue el primero. De allí que escriba, casi al final de este ensayo, que Sartre...

fue esa curiosa institución francesa: el mandarín intelectual. Es decir, alguien que ejerce un magisterio más allá de lo que sabe, de lo que escribe y aun de lo que dice, un hombre al que una vasta audiencia confiere el poder de legislar sobre asuntos que van desde las grandes cuestiones morales, culturales y políticas hasta las más triviales. Sabio, oráculo, sacerdote, mentor, caudillo, maestro, padre, el mandarín contamina su tiempo con ideas, gestos, actitudes, expresiones, que, aunque originalmente suyos, o a veces sólo percibidos como suyos, pasan luego a ser propiedad pública, a disolverse en la vida de los otros. [...] Será difícil, para los que conocen a Sartre sólo a través de sus libros, saber hasta qué punto las cosas que dijo, o dejó de decir, o se pensó que podía haber dicho, repercutían en miles de miles de personas y se tornaban, en ellas, formas de comportamiento, 'elección' vital. Pienso [...] en mi buhardilla atiborrada de propaganda del FLN argelino que escondí allí porque "había que comprometerse". (Vargas Llosa 1983, 398)

El ensayo señala muchas de las falencias que se podrían achacar a la narrativa sartriana. Son, a juicio de Vargas Llosa, tres:

enemistar al discípulo contra el humor, hacerle sentir que la risa estaba prohibida en una literatura que aspirase a ser profunda. [...] desinteresarlo de la poesía, que a Sartre nunca le gustó y que tampoco entendió. [...] tal vez lo más limitante, provenía de que la ficción de Sartre carece de misterio: todo en ella está sometido al gobierno -en este caso, dictadura- de la razón. [...] consiguió escribir, partiendo sólo de ideas, narraciones y dramas que, en un primer momento, resultaban atractivos por su poder razonante, por el vigor del intelecto que se movía en ellos. A la distancia, se diluían y la memoria no retenía gran cosa de esas ficciones, narrativas o teatrales, porque la literatura de creación que prevalece es aquella en la que las ideas encaman en las conductas y los sentimientos de los personajes, en tanto que, en su caso, sucedía al revés: las ideas devoraban la vida, desencarnaban a las personas, el mundo parecía un mero pretexto para formularlas. (Vargas Llosa 1983, 388-9)

Prestemos un poco de atención a las quejas de Vargas Llosa, y veremos que hay reflejos de esta lectura de Sartre en la propia narrativa vargas-llosiana: si como vimos el divorcio con Sartre ocurrió a inicios de los setenta, y son justamente las novelas de los años setenta, *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, a las que la crítica<sup>36</sup> suele tildarlas de humoristas, contraponiendo el humor de estas dos novelas con la falta o la poca presencia de humor en sus primeras tres novelas, podríamos soltar la hipótesis de que la falta de humor en sus primeras tres novelas se debe a que fueron escritas durante los años sartrianos; cuando estos hubieron de debilitarse y Vargas Llosa hubo de replantearse su concepción de la literatura, podría haber concluido que el humor dentro de la ficción era un dispositivo al que la gran literatura no podía renunciar. Por otro lado, la falta de humor en Sartre es una observación justa de Vargas Llosa y dentro de los estudios sartrianos ha sido, ciertamente, ausente. Lo más cercano al humor que encontramos en Sartre es una aséptica ironía.

---

<sup>36</sup> A propósito del humor en Llosa, ver José Miguel Oviedo.

En lo que refiere al segundo punto mencionado por Vargas Llosa, la no comprensión de la poesía, quizá sea injusta, si pensamos en Baudelaire, Valery o en la misma construcción de imágenes que realiza Sartre en, por ejemplo, *La náusea* o *Las palabras*, que como ha demostrado el paso del tiempo, son obras acaso ya canónicas, siendo tal vez la razón de su consagración el que haya una fuerza poética latente en ambas obras. Y aunque pudiera ser que, como señala Vargas Llosa, Sartre no hubiera dedicado sucintos análisis literarios sobre la forma de los poemas Baudelerianos (aunque poco más habría que añadir en este tipo de análisis), el hecho de que Sartre dé a Baudelaire el sitio que le da dentro de la literatura del XIX y en el de literatura de la época en general, habla de la importancia que la poesía tiene en Sartre.

El tercer punto señalado por Vargas Llosa, el de ser un novelista de tesis (por resumirlo de algún modo), es otra observación irreprochable. Pero el problema es que, tal era la concepción de la literatura de Sartre, como lo hemos señalado anteriormente. Su fuerza, en ocasiones corrosiva, y sus -en ocasiones- muchas limitaciones, radicaban en ser, justamente, una literatura de ideas. Si leemos atentamente *¿Qué es la literatura?*, no encontraremos una diferencia entre filosofía y literatura. Es algo que Vargas Llosa parece nunca haber caído en cuenta. Dentro de la concepción sartriana de la literatura, dos filósofos como Descartes y Hegel,<sup>37</sup> por mencionar dos nombres, tienen un papel central: a Sartre no le importa lo más mínimo el que si se abre cualquier manual de historia de la literatura no se encuentre ningún artículo con ambos nombres encabezándolos. Si por alguna casualidad los encontramos nombrados, sería tangencialmente, jamás en un estudio de autor, poniéndolos al mismo nivel que a Cervantes o Shakespeare. Por citar un ejemplo: en *La esperanza ahora*, libro-diálogo de Sartre con su joven colaborador Venny Leby, dice textualmente:

He dicho a menudo que era un fracaso en el plano metafísico. Quería decir con eso que no he hecho una obra sensacional, del tipo de la de Shakespeare o de Hegel y, por tanto, con relación a lo que yo hubiera querido, es un fracaso. [...] Naturalmente, yo no soy Shakespeare, y no soy Hegel, pero he hecho obras que he cuidado tanto como he podido; algunas de ellas han sido fracasos, seguramente, otras menos, y otras han sido logros. (Sartre 2006, 26)

---

<sup>37</sup> Cuando menciono que en los manuales de literatura no estarían filósofos como Descartes, Hume y Hegel, me refiero, evidentemente, a los manuales de historia de la literatura antes de la revolución romántica decimonónica. Terry Eagleton, por ejemplo, admite que “En la Inglaterra del siglo XVIII, el concepto de literatura no se reducía, como a veces sucede hoy, a los escritos de carácter “creativo” o “imaginativo”. Abarcaba todo el conjunto de los escritos apreciados en la sociedad: filosofía, historia, ensayos y cartas, junto con los poemas”. (Eagleton, 2007, 24). El concepto de literatura que tiene Sartre es, como lo advertíamos en el primer capítulo, propio del siglo XVIII, a lo Diderot o Voltaire.

La conclusión parece un Perogrullo, pero hay que formularla: para leer a fondo a Sartre, habría primero que adentrarse a fondo en sus ideas. Sartre no se puede leer con el mismo lente con el que se lee a Faulkner -esto, evidentemente, no lo hace ni superior ni inferior *per se*- pero el problema es que Vargas Llosa no parece haber adentrado a fondo en las ideas sartrianas, es decir, en su filosofía. Tampoco queremos decir que Sartre no pueda ser juzgado por la historia de la literatura únicamente por sus novelas y piezas teatrales. Se lo ha hecho, pero, dicho juicio es incompleto, si queremos juzgar no a Sartre, sino al sartriano. Lo correcto sería aquí utilizar un símil con el concepto de “incommensurabilidad” de la filosofía de la ciencia de Kuhn, y decir que ambos paradigmas literarios, el, por ejemplo, paradigma que tenía Sartre y el paradigma que tenía Faulkner, no son contradictorios, -o no lo son totalmente-, ni tampoco son complementarios -o no lo son totalmente- ni, peor aún, semejantes: son “incommensurables”. No se los puede comparar. Sería como comparar el paradigma cuántico con el de la relatividad general, y finalmente, juzgar que este o el otro es superior. Para que ambos paradigmas sean commensurables, debería producirse una *revolución científica* que nos ofreciera un nuevo paradigma, que superase tanto a la relatividad como a la cuántica, y de esta manera, desde esta nueva física, se pudiera sostener que este u el otro es superior. Análogamente, para juzgar si el paradigma sartriano o el faulkneriano es superior o inferior, habría que desarrollar un nuevo concepto de literatura en una “revolución” literaria que modificara los esquemas y la misma comprensión de literatura.

Vargas Llosa nunca se adentró en la filosofía sartriana. Esto no es un pecado, por supuesto, pero si con el tiempo se ha valorado más a la filosofía sartriana que a su literatura, tal hecho querría decir que Vargas Llosa leyó incompletamente a Sartre, aunque la influencia cultural y simbólica sobre su vida pueda ser, como hemos visto, decisiva. Cuando Vargas Llosa escribe sobre los ensayos sartrianos, los que menciona, exceptuando al *San Genet: comediante y mártir*, son pertenecientes a la serie *Situations*, volúmenes que recogen los ensayos que Sartre fuera escribiendo a lo largo de las décadas, algunos de literatura, otros de política, otros de filosofía, pero todos respondiendo a una coyuntura. He ahí quizá el aspecto más envejecido de su obra. Sólo bastaría con hacer un par de búsquedas por cualquier repositorio universitario y establecer qué porcentaje de la ingente cantidad de *papers* que se escriben anualmente en los idiomas occidentales sobre el pensamiento y obra de Jean-Paul Sartre, responden a la serie *Situations*.

Paradójicamente, es este aspecto de mandarín, de leviatán del campo literario francés, el que más influyó en el joven Vargas Llosa:

Leer sus ensayos era siempre una experiencia fuera de serie, [...] Si sus tesis eran ciertas, es otra cuestión; ahora sé que no eran tan originales como entonces nos parecían a tantos. Lo importante es que eran útiles: nos ayudaron a organizar nuestras vidas, fueron una guía valiosa en los laberintos de la cultura y la política y hasta en los asuntos más privados del trabajo y la familia. (Vargas Llosa 1983, 391)

Quizá por esta extrema autoridad que diera Vargas Llosa a Sartre de ser, prácticamente, un guía espiritual, es que, una última y cuarta crítica posea un carácter infantil:

Al cabo de los años, es este dilema lo que más trabajo cuesta perdonarle. Que, a quienes admirábamos tanto su poder intelectual, nos convenciera, con argumentos racionales que él sabía hacer irrefutables, de algo que era, pura y simplemente, un acto de fe. O, para usar su terminología, de “mala fe”. Que nos hiciera creer, a quienes en buena parte gracias a él nos habíamos librado de la Iglesia y de Roma y de las verdades únicas, que había otra verdad única, y otra Iglesia y otra Roma de las que era preciso ser críticos, y a ratos muy severos, pero a sabiendas que fuera de ellas no había salvación moral o política verdaderas y que no quedaba por lo tanto otro remedio, para seguir siendo un 'progresista', que vivir con la conciencia de un réprobo. (Vargas Llosa 1983, 397)

¿Se puede criticar esto último a Sartre? O es, en realidad, una crítica que el viejo Vargas Llosa debería dirigirla al joven Vargas Llosa. El de haber carecido de independencia de juicio suficiente como para no permitir que un mandarín le “haga creerse una verdad única”. En este último punto se puede parodiar a Gandhi, diciendo: el problema no fue Sartre, sino los sartrianos.

## **1.2. Conversación en La Catedral: entre la exis y la praxis**

La revisión conceptual, bibliográfica e histórica elaborada hasta aquí nos permitirá abordar puntualmente un solo caso, el de la novela *Conversación en La Catedral, opus magna* de Vargas Llosa. Por una parte, parecerá quizá exagerada la revisión dada. Nada más lejos de la verdad. Los aspectos filosóficos, novelísticos y políticos de la obra sartriana, me parece, así lo requerían. Por otro lado, hemos visto en el último acápite, que existe un aspecto de orden sociológico de la influencia de Sartre en Vargas Llosa, aspecto único que por su cuenta, ya valdría para otra tesis, pero que, desde mi punto de vista, es quizá el aspecto más determinante en esta relación. Hemos preferido, no obstante, limitarnos ahora netamente a lo literario desde tres diferentes puntos de vista: en primer lugar, el desarrollo psicológico del personaje principal, con el cual podremos establecer puentes con el concepto de literatura de la exis, en segundo lugar, el aspecto narratológico, con el cual se podrá dialogar con el concepto de literatura de la praxis, y en tercer y último

lugar, el aspecto político de la trama de la novela *Conversación en La Catedral*, con el que igualmente, seguiremos dialogando con el concepto de literatura de la praxis.

### **1.2.1. *Conversación en La Catedral*, breve resumen**

Santiago Zavala, el hijo echado a perder de una familia pudiente de Miraflores, se desempeña como editorialista en un periódico de tercera, donde escribe mediocres editoriales. En la perrera municipal, donde ha llegado por azar, reconoce al zambo Ambrosio, ex chofer y ex amante de su padre, mientras mata a palos a un perro, presuntamente infectado con la rabia. Santiago le invita a tomar cerveza a Ambrosio en una taberna patibularia llamada La Catedral. Ahí se desarrolla una conversación de cuatro horas, en la que, por medio de flashbacks, se entrelazan cuatro grandes historias, la del propio Santiago y su problemática relación con su familia, la del chofer Ambrosio y la de su oscura relación con su jefe, el senador Fermín Zavala; la de la empleada doméstica de los Zavala y mujer de Ambrosio, Amalia; y la de Cayo Bermúdez, conocido de la infancia de Ambrosio, el tenebroso personaje que se encarga de la “inteligencia policial” y del espionaje y represión a la disidencia, durante el ochenio del dictador Manuel Odría. Si bien se pueden identificar al menos estos cuatro grandes planos, lo cierto es que en la novela se suceden varios pequeños episodios de personajes dispares, que van trazando un ácido retrato del Perú, por medio de lo que Vargas Llosa llamó “los vasos comunicantes”, historias que suceden en estratos sociales y en tiempos diferentes, pero que, no obstante, se influyen mutuamente. Llegar a resumir la novela en pocas páginas, por tanto, es tarea ardua.

Baste decir que Santiago, apodado con rencor por su hermano como el “supersabio”, en contra del deseo de sus padres, quienes querían que estudiase en la Universidad Católica, se inscribe en San Marcos, para estudiar leyes. Allí se vincula con una célula comunista, y es apresado por Bermúdez, quien, más que vigilar a Santiago, vigilaba a Fermín Zavala, padre de Santiago, aliado de Odría, pero de quien Bermúdez sospechaba una posible traición. Después de una fuerte discusión con su padre, Santiago se va de la casa, abandona los estudios universitarios, y trabaja en La Crónica, periódico sensacionalista. Un par de años después, en medio de la investigación del asesinato de una ex artista de variedades, antaño famosa, Santiago se da cuenta que todo el mundillo nocturno sospechaba de Fermín Zavala, (alias Bola de oro), y de su chofer y pareja sexual, Ambrosio: “No en el momento que lo supiste, Zavalita, sino ahí. Piensa: sino en el momento que supe que todo Lima sabía que era marica menos yo. Toda la redacción,

Zavalita, menos tú” (Vargas Llosa 2013, 248). Y, años después de este suceso, en la conversación en La Catedral con Ambrosio, la duda de saber si fue su padre o no quien mandó a matar a (alias la Musa) lo carcome. La novela en este punto no es explícita, y parecería, de un modo estrambótico, que Ambrosio, por su propia voluntad, al ver a su patrón, don Fermín, ser chantajeado por la Musa, quien amenazaba con divulgar el secreto de su homosexualidad, termina por matar a puñaladas a la Musa. A lo largo de la novela, en medio de las decenas de voces, se escucha la voz de don Fermín, reclamando a Ambrosio por lo que habría hecho: “- ¿Lo hiciste por mí? -dijo don Fermín-. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco.” (Vargas Llosa 2013, 27); o, más adelante, y de forma fragmentada en diferentes páginas:

- ¿Por mí, por mí? -dijo don Fermín-. ¿O lo hiciste por ti, para tenerme en tus manos, pobre infeliz? (P: 41)  
[...]  
-Está bien, no llores, no te arrodilles, te creo, lo hiciste por mí -dijo don Fermín-. ¿No pensaste que en vez de ayudarme podías hundirme para siempre? ¿Para qué te dio cabeza Dios, infeliz? (Vargas Llosa 2013, 53)

Santiago nunca llega a reintegrarse en la sociedad mirafloresina, y su historia parece ser un patético intento (lo veremos más adelante) por afirmar ciertos valores auténticos o “puros” (como los llama Santiago), ante los del frío cálculo político, el lucro y las apariencias sociales del pequeño burgués.

### **1.2.2. Las tribulaciones del joven Santiago Zavala: *Conversación en La Catedral* como literatura de la exis**

Lo que Sartre llamó literatura de la exis es lo que en René Girard recibe el nombre de literatura romántica o neo-romántica. Para Girard, la verdad novelesca es aquella literatura que explicita la “estructura mimética del deseo”, mientras que la mentira romántica era aquella literatura que pretendía concluir en los triunfos o fracasos de sus héroes, una libertad individual, ocultando la “estructura mimética del deseo”. Nada más mentiroso ni romántico para Girard que la libertad individual. Para Girard, tanto en Proust como en Dostoievski encontramos lo que él llamó “momento existencial o existencialista”,<sup>38</sup> que no sería más que aquel instante donde el héroe novelesco se percata

---

<sup>38</sup> Girard escribe, textualmente: “En la mayor parte de *A la recherche du temps perdu*, la revelación proustiana se pone un momento intermedio, el de la diversidad y de la intermitencia, de la heterogeneidad y del caos. La presencia de este momento suplementario revela la agravación de la enfermedad ontológica. Se trata del momento *moderno* por excelencia; también puede denominarse momento *existencialista*, debido a la importancia exclusiva que le concede la escuela literaria del mismo nombre” (Girard 2023, 150).

de la pantomima del orden burgués. No obstante, para Girard, tanto Proust como Dostoievski superan este “momento existencial o existencialista”, reconociendo no únicamente la autenticidad del héroe romántico por sobre la falsedad e hipocresía del burgués, sino, reconociendo también la falsedad del individualismo y acercándose a la “verdad novelesca”:

El neo-romántico está orgulloso de su revuelta contra esta hipocresía, pero sustenta sobre el misterio de su “inconsciente” o sobre su inefable “libertad” unas esperanzas comparables a las que el burgués de antaño sustentaba sobre la “fidelidad a los principios”. El individuo occidental no ha renunciado a su orgullo. Lejos de compartir su fe, el novelista genial se empeña en mostrarnos su vanidad. El neo-romántico contemporáneo se cree “liberado” porque percibe claramente el fracaso de la comedia burguesa. Pero no presiente el fracaso que le espera a él mismo, aún más repentino y más desastroso que el del burgués. (Girard 2007, 167)

Valga tomar a Girard en su concepto de “momento existencial o existencialista”, para elaborar la siguiente pregunta de investigación: ¿Existe el momento “existencial o existencialista” en las peripecias del héroe vargas-llosiano de *Conversación en La Catedral*? Y, ¿cómo se asemeja o se distingue el momento existencialista de Santiago Zavala de los de los héroes de Sartre?

Repasemos, pues, las peripecias de Zavalita: el malestar existencial de Santiago, se revela ya en las primeras líneas: “Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento” (Vargas Llosa 2013, 5). Se podría considerar, en cierta forma, la historia de Zavalita como una investigación existencial, (Sartre diría Psicoanálisis existencial) donde el objetivo final de Santiago es determinar el cómo y el porqué de su fracaso, (“cuándo se había jodido”). “...a lo mejor había sido ese día que el Director lo llamó, [...] él había estado en la Universidad y podría escribir editoriales ¿no, Zavalita?” (Vargas Llosa 2013, 7). Santiago se da cuenta de la “mala-fe” (para decirlo sartrianamente) de escribir editoriales, del ridículo juego pequeñoburgués que representa el aceptar un puesto de trabajo y una oficina, y escribir opiniones prefabricadas para un periódico que, como buen medio de masas, era consumido por sus truculentas noticias. Santiago medita a punto seguido de la anterior cita: “Piensa: ahí me jodí-. Vengo temprano, me da mi tema, me tapo la nariz y en dos o tres horas, listo, jalo la cadena y ya está” (Vargas Llosa 2013, 7). Norwin, su amigo de la sección de policiales, donde antes estuviera Santiago, le dice, confirmando las conclusiones de Santiago: “La página editorial es el fin, Zavalita. Te recibirás de abogado, dejarás el periodismo. Ya te estoy viendo hecho un burgués” (Vargas Llosa 2013, 7). La vida nocturna del periodista de crónica roja, entre alcohol y

prostíbulos de “mala muerte”, sería vista, tanto por Santiago Zavala como por el joven Vargas Llosa, como bohemia, vida que fuere consumida en la fiesta y en el instante, contrapuesta formalmente a la vida del burgués, consumida en la monotonía y en el juego social del poder: “-Yo es la primera vez que vengo al “Negro-Negro” -dijo Santiago-. Vienen muchos pintores y escritores ¿no?” (Vargas Llosa 2013, 223). Del gasto desenfrenado en la decadencia, por ejemplo:

En tu cumpleaños, la Teté y el Chispas y Popeye habían ido a despertarte a la pensión, y en la casa toda la familia te esperaba con paquetes. Dos ternos, Zavalita, camisas, zapatos, unos gemelos, en un sobrecito un cheque de mil soles que gastaste con Carlitos en el bulín. ¿Qué más que valiera la pena, Zavalita, qué más que sobreviviera? (Vargas Llosa 2013, 672)

Recordemos que Vargas Llosa en *La Catedral* “canibalizó” las experiencias del periodismo que habría hecho a los quince y dieciséis años. Vargas Llosa escribe textualmente:

Lo leí por primera vez en el verano de 1952, cuando trabajaba de redactor en un periódico. Es la única época en que he hecho eso que muchas gentes creen todavía que hacen los escritores: vida bohemia. Al cerrar la edición, tarde en la noche, la fauna periodística se precipitaba a las cantinas, las boîtes de mala muerte, los burdeles, y eso, para un muchacho de quince años, parecía una gran aventura. En realidad, la verdadera aventura comenzó uno de esos amaneceres tabernarios cuando mi amigo Carlos Ney Barrionuevo me prestó *El muro*. (Vargas Llosa 1983, 380)

No deja de ser llamativo las conexiones biográficas entre Vargas Llosa y Zavalita. Vargas Llosa, el escritor naciente de dieciséis años, quien es introducido a Sartre por un tal Carlitos, en un ambiente decadente y alcohólico; Zavalita, quien, en un ambiente decadente y alcohólico, le dice mentalmente a su amigo Carlitos, arruinado por la cirrosis: “La consolación por el alcohol; piensa, contra la muerte lenta los diablos azules. Estaba bien, Carlitos, uno se defendía del Perú como podía” (Vargas Llosa 2013, 11).

La preocupación de Santiago por escapar de la vida burguesa: “-Acabo de cumplir treinta años [...] Tarde para volverme un burgués” (Vargas Llosa 2013, 7), evidentemente, no es formulada a sus treinta años, edad que posee al inicio de la novela; sino, parecería empezar en la adolescencia, al igual que todas las rebeliones de la literatura de la exis, poco antes de graduarse del colegio y entrar a San Marcos: “-Sólo le doy la contra cuando se pone a defender a Odría y a los militares-” (Vargas Llosa 2013, 14), Dice Santiago a su amigo Popeye, refiriéndose a los problemas con su padre. La rebelión de Santiago contra su familia, terminaría por volverse una rebelión contra lo burgués, en

cuanto su familia pertenecía a la burguesía miraflorina. Los valores familiares y burgueses de Miraflores incluirían, por supuesto, los valores católicos: “Anoche lo trataste a Coco de una manera que no sé cómo aguantó”, (dice Popeye), “-Si a mí no me da la gana de ir a misa, no tengo por qué darle explicaciones al sacristán ése”, responde Santiago (Vargas Llosa 2013, 20). En esta altura de la vida de Santiago, si bien su rebeldía contra la familia alcanza por extensión a la iglesia y al gobierno de Odría (del cual su padre es colaborador), aún no llega a ser lo suficientemente fuerte como para que cuestione el mismo orden social.

El cuestionamiento al orden social, irónicamente, ocurre después del fallido intento de violación a la sirvienta de la familia, por parte de Santiago y su amigo Popeye. Santiago sufre remordimientos morales luego de que su madre despidiera a la sirvienta, al sospechar de escauceos sexuales entre ella y Santiago, por lo que va en persona a entregarle cinco libras, el ahorro de su mesada: “La botaron por mi culpa, dijo Santiago, ¿qué tenía de malo que le regalara un poco de plata?” (Vargas Llosa 2013, 21). Parecería existir en Santiago una fuerte constricción moral, con la cual sus acciones inevitablemente entran en conflicto. Si bien esta moral nunca es definida, y es idealizada tanto política como estéticamente bajo el sustantivo de pureza, siendo la pureza algo ubicuo, relativo a la política, a la literatura y a la revolución: “Antes de irme de la casa, cuando entré a San Marcos, yo era un tipo puro [...] Me cagaba en la plata y me creía capaz de grandes cosas [...] Un puro en ese sentido”, dice Santiago a Ambrosio, ya en La Catedral, (Vargas Llosa 2013, P: 42). A Ambrosio, también le dirá momentos después, refiriéndose a aquella idea de pureza: “Tenía un cuaderno de versos escritos a escondidas. Que nadie lo viera, que nadie supiera. ¿Ves? Era un puro” (Vargas Llosa 2013, 45). Y...: “La revolución, los libros, los museos [...] ¿Ves lo que es ser puro?” (Vargas Llosa 2013, 52).

En cuanto a la revolución, en San Marcos conocería a Aída, quien “Hablaban de libros y tenía faldas, sabía de política y no era hombre, la Mascota, la Pollo, la Ardilla se despintaban, Zavalita, las lindas idiotas de Miraflores se derretían, desaparecían. Descubrir que por lo menos una podía servir para algo más, piensa. No sólo para tirársela” (Vargas Llosa 2013, 45). Antes de Aída, Santiago sólo sería de “ideas avanzadas” (Vargas Llosa 2013, 44), y no entendería la diferencia entre un comunista y un aprista, “no soy bustamantista, no soy aprista, soy comunista. Pero ¿cuál era la diferencia? No podía preguntárselo, creerá que soy idiota, tenía que sonsacárselo” (Vargas Llosa 2013, 44). Completará el trío un tal Jacobo, similar a Santiago en su negatividad: “Otro puro de éstos, piensa, en rebelión contra su piel, contra su clase, contra sí mismo, contra el Perú. Piensa:

¿seguirá puro, será feliz?” (Vargas Llosa 2013, 48). El “momento existencial” se agudiza justo cuando Santiago entra a San Marcos: “Ese primer día comenzaste a matar a los viejos, a Popeye, a Miraflores, piensa. Estabas rompiendo, Zavalita, entrando a otro mundo: ¿fue ahí, se cerraron ahí? piensa: ¿rompiendo con qué, entrando a cuál mundo?” (Vargas Llosa 2013, 49). El trío de universitarios se volverá un pequeño círculo de estudio marxista: “A la sombra de paredes roídas por la humedad, entre telarañas y hollín, ellos consultaban los libros explosivos, discutían y tomaban notas, en noches como boca de lobo, a la luz de improvisados candeleros, hacían resúmenes, cambiaban ideas, leían, se instruían, rompían con la burguesía, se armaban con la ideología de la clase obrera” (Vargas Llosa 2013, 52). Aunque Santiago conservaría su gusto por la literatura maldita, “Los progresistas siempre te parecen malos y los decadentes siempre buenos. Eso es lo que te critico” (Vargas Llosa 2013, 64). Es fácil imaginarse a Santiago y a Vargas Llosa, en este punto de sus vidas, abriendo con fascinación *La náusea*. Los problemas metafísicos como la existencia o inexistencia de Dios ocupan la mente de Santiago: “A lo mejor te había jodido la falta de fe, Zavalita. ¿Falta de fe para creer en Dios, niño? Para creer en cualquier cosa, Ambrosio” (Vargas Llosa 2013, 70); “Lo que lo angustiaba era tener dudas, Aída, no poder estar seguro, Jacobo. Agnosticismo pequeño burgués, Zavalita, idealismo disimulado, Zavalita” (Vargas Llosa 2013, 71). Con todo y aquello, la novela no llega a ser metafísica, en el sentido de poner en discusión problemas metafísicos; lo que sí logra es poner en discusión, en primer lugar, el juego de las apariencias pequeñoburguesas, y, después, un conflicto psicológico del personaje dado al no concretar su rebelión hacia dicho juego y hacia la idea de familia: “En el colegio, en la casa, en el barrio, en el círculo, en la Fracción, en “La Crónica” -dice Santiago-. Toda la vida haciendo cosas sin creer, toda la vida disimulando. [...] -Y toda la vida queriendo creer en algo -dice Santiago-. Y toda la vida mentira, no creo” (Vargas Llosa 2013, 71).

En este sentido, la propia rebeldía de Santiago sería de (en vocabulario sartriano) “mala-fe”, por lo que no podríamos hablar de una novela existencialista (donde el héroe mantenga una radicalidad en su rebeldía), pero sí de una novela de la exis, pues el héroe bien o mal se revela contra los valores burgueses, pese a que esta rebelión no se llegue a concretar. De ello da prueba los diálogos que mantuviere Santiago con Carlitos, quien ejerce una suerte de juez de la autenticidad: “-No fue horror al dogma, fue un reflejo de niño anarquista que no quiere recibir órdenes- dijo Carlitos-. Fue que en el fondo tenías miedo de romper con la gente que come y se viste y huele bien” (Vargas Llosa 2013,

314), Dice Carlitos acerca de la indecisión final de Santiago a afiliarse al partido comunista, pese a su militancia en la célula comunista de Cahuide: “-Pero si yo detestaba esa gente, si la sigo detestando, [...] Si eso es de lo único que estoy seguro, Carlitos” (Vargas Llosa 2013, 314). Carlitos sentencia, irreprochablemente: “-Entonces fue espíritu de contradicción, afán de buscarle tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro -dijo Carlitos-. Debiste dedicarte a la literatura y no a la revolución, Zavalita” (Vargas Llosa 2013, 314). O, más adelante: “-El joven romántico no quería discusiones -dijo Carlitos-. Quería acciones epónimas, bombas, disparos, asaltos a cuarteles. Muchas novelas, Zavalita” (Vargas Llosa 2013, 455).

¿Ahora bien, a qué nos referimos con las expresiones “radicalidad en la rebeldía” y “rebelión no concretada”? Para aclarar la primera de ellas, analicemos brevemente ciertos aspectos de la novela *La edad de la razón*, de Sartre. Seguramente será una novela que carecerá de la vertiginosidad cinematográfica (la técnica de Dos Passos no se emplearía hasta la segunda de las novelas de la trilogía), vertiginosidad que sí la tiene *Conversación en La Catedral*, pero lo que importa aquí es el rechazo formal (y llega a ser de cierta manera absoluto en lo formal) hacia los valores pequeñoburgueses. Matéu no se compromete en política -cuando llega a verle un amigo para catequizarlo en el comunismo, Matéu ríe-, no se compromete ni en lo amoroso, -A Matéu no se le ocurre en ningún momento tener un hijo con su pareja por lo que, apenas se entera de su embarazo, busca un médico dispuesto a hacerla abortar-, Matéu no se ve en la necesidad de responder al juego de las apariencias pequeñoburguesas -juega, casi siempre, a oponerse a ellas mediante el escándalo-, la caída de las máscaras sociales no parece inmutarle -cuando se entera que su amigo Daniel, quien se hará cargo del hijo que Matéu no desea, es homosexual no se sorprende-... Mientras que Zavalita, por su cuenta, ve la necesidad de comprometerse políticamente, no rechaza la idea de un matrimonio pequeñoburgués, ni tampoco la idea metafísica de vida -Santiago termina por casarse con Ana por el remordimiento de este al hacerla abortar-, termina por jugar (a regañadientes) el juego de las apariencias pequeñoburguesas al aceptar el trabajo de editorialista, guarda cierto asco de puritano ante la caída de las máscaras sociales -el descubrimiento de la homosexualidad de su padre lo atormenta y se suma a la lista de razones para rechazarlo-. En fin, parecería que la distinción final entre una novela de la exis y una novela existencialista, es cuestión del límite desde el cual el rechazo por las convenciones sociales nos parezca radical o incoherente. Aunque años después de la publicación de *La náusea* o *La edad de la razón*, el rechazo formal de las convenciones sociales de Sartre

parecerá una broma de escolares ante, por ejemplo, el Molloy de Beckett o el realismo sucio de los norteamericanos.

Luego del fracaso de una huelga estudiantil, Santiago es apresado junto con los demás miembros de Cahuide. Gracias a los contactos políticos de su padre, es liberado rápidamente, y es entonces cuando se produce la ruptura final con la familia, aunque continuará manteniendo esporádicos contactos con sus hermanos: “-No soy brillante, no soy estudioso, no repitas a mi papá, tío -dijo Santiago-. La verdad es que estoy desorientado. Sé lo que no quiero ser, pero no lo que me gustaría ser. Y no quiero ser abogado, ni rico, ni importante, tío. No quiero ser a los cincuenta años lo que es mi papá, lo que son los amigos de mi papá. ¿Ves, tío?” (Vargas Llosa 2013, 543). O, Santiago a sus hermanos: “-El problema es que tampoco quiero tener plata -dijo Santiago-. [...] simplemente que yo no quiero ganar plata -” (Vargas Llosa 2013, 586). O, la renuncia final a su parte de la herencia: “-Estoy loco -dijo Santiago-. No me corresponde ninguna parte, y si me corresponde no me da la gana de recibir un centavo del viejo. ¿Okey, Chispas?” (Vargas Llosa 2013, 732).

Santiago Zavala, efectivamente, sería un héroe romántico o neo romántico (en el lenguaje de Girard), o un héroe de la exis, (en el de Sartre), en cuanto su rebelión contra la vida burguesa no deja de ser más que una rebelión del adolescente contra el padre. En cierto sentido es una actitud estética, en cuanto se relaciona a aquel concepto extraño de pureza; pero no obstante la negación del padre, Santiago termina por asimilar ciertos valores burgueses como el matrimonio y la profesionalización:

“-Me han llegado hasta el pescuezo, pero no me van a tapar ¿sabes por qué? -dice Santiago-. Porque voy a terminar abogacía de todas maneras, Ambrosio” (Vargas Llosa 2013, 503). Por otra parte, si Santiago es o no un héroe existencialista, es algo del que nos permitimos dudar.

Santiago no es un héroe existencialista, pues su cuestionamiento al orden burgués no parece ser más que una rebeldía contra los valores familiares. En la rebeldía de los héroes existencialistas, como Meursault en *El extranjero*, o el personaje del *Eróstrato* de Sartre, es una rebeldía contra la existencia en tanto existencia, derivando en la violencia y la misantropía. Zavala parece ser más un héroe de la literatura de la exis, en tanto este tipo de literatura grafica el lento aprendizaje e integración del adolescente rebelde en la vida adulta. En última instancia, la diferencia entre ambos tipos de héroes, recae en la sintaxis del personaje. Zavala no se integra a la sociedad miraflorentina, pero se integra a la sociedad. En el caso de los héroes existencialistas, no hay tal integración. Existe una

aquiescencia, una obsesión por no ser absorbido hacia cualquier sistema trascendental de valores. Entre ambos tipos de héroes, los de la exis y los del existencialismo, existe una pequeñísima diferencia, entre la integración, total o parcial, y el rechazo absoluto a cualquier tipo de valores. A quello nos referíamos cuando previamente mencionábamos que la literatura de la exis comprende al existencialismo, pero la literatura de la exiss no es, necesariamente, existencialista. La literatura existencialista vendría a ser un subconjunto de la literatura de la exis, que, como hemos dicho en 1.3, en rigor es LA LITERATURA. Aún hoy en día podemos encontrar literatura de la exis, en cuanto existen rasgos románticos en grandes escritores contemporáneos. Pero a dichos escritores contemporáneos, Houellebecq, Foster Wallace o Bolaño, no se les podría categorizar de existencialistas. Algo similar ocurre en el joven Vargas Llosa, al menos, en *Conversación en La Catedral*. Del joven Vargas Llosa de *Conversación en La Catedral* lo que podríamos decir, es que su literatura en efecto, pertenece a la exis, o a cierta sensibilidad neo romántica.

### **1.3. *Conversación en La Catedral* como literatura de la praxis**

#### **a) Problemas de técnica en *Conversación en La Catedral***

En esta sección, dada la enormidad de aspectos narratológicos que se podrían hallar en la monumental *Conversación en La Catedral*, únicamente quisiera referirme a lo que en el anterior capítulo, tomando un término del estudio de Bitencourt sobre la técnica de Dos Passos, llamamos “brusca yuxtaposición de elementos heterogéneos”. La idea central será la siguiente: Vargas Llosa habría realizado un avance en cuanto a la técnica el montaje cinematográfico dentro de la novela, en relación con Dos Passos y con Sartre. Es decir, por utilizar la expresión de Bitencourt, en Vargas Llosa la “brusquedad” de la “yuxtaposición de elementos heterogéneos” es mayor, incluyendo, en relación a Dos Passos, saltos en el tiempo y en el espacio, (cronotopo), y en relación a Sartre, construcción lograda de voces independientes (polifonía). Esto implicaría que existió, efectivamente, una influencia de tipo estructural de Sartre en Vargas Llosa. Vargas Llosa habría adoptado la técnica norteamericana, e incluso habría mostrado mayor virtuosismo. Entender en qué consiste este mayor virtuosismo, será el objetivo de esta sección. Hemos dado ya un adelanto de por dónde irá nuestra argumentación, al traer los conceptos bajtinianos de “cronotopo” y “polifonía”. Empecemos, pues, definiéndolos a grandes rasgos y encontrando su función en *Conversación en La Catedral*.

## Cronotopo

En *Teoría y estética de la novela*, Bajtin escribe sobre el concepto de “cronotopo”:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtin, 1989, 236-7)

Esto lo vemos claramente en la técnica más característica de la narrativa vargas-llosiana, presente en sus grandes obras -*La Casa Verde*, *Conversación en La Catedral* y *La fiesta del Chivo*, - donde dos o más diálogos, en lugares y tiempos diferentes, que tienen en común, o un mismo personaje, o un mismo acontecimiento o un mismo motivo, se funden en una sola y aparentemente caótica resonancia de voces, un collage de fragmentos de una vida, opiniones de personajes secundarios, trazos de diálogos insignificantes, que, dentro de su insignificancia adquieren trascendencia para la total comprensión de la obra. Escribe Naves (2005):<sup>39</sup>

Las escenas comunicadas, bien sea porque se superponen o porque una enmarca a otra, ponen en relación dos momentos, dos espacios, dos motivos, pero no mediante la conversación o el diálogo, sino por razón de sus temas, idénticos, contrapuestos o incluso diversos, pero relacionados causal o temáticamente entre sí (Naves 2005, 114).

Aquí podemos dar una observación interesante. Al contrario que en Dos Passos, la yuxtaposición no sería dada por elementos heterogéneos. En Vargas Llosa, los elementos presentados, guardan, como hemos dicho, un motivo en común, al igual que en Sartre, donde los elementos presentados dentro de la serie (por llamarla de algún modo) tenían en común el acontecimiento que significaba la Segunda Guerra mundial. En Vargas Llosa, los elementos contrapuestos (ya no hablemos de yuxtaposición) eran, por lo general, referidos a la historia individual de un personaje. Veamos el siguiente ejemplo. Enumeraré los diferentes cronotopos entre corchetes, para graficar mi argumento:

-No quiere entrar a la Católica sino a San Marcos -dijo la señora Zoila-. Eso lo tiene hecho una noche a Fermín. [1]

---

<sup>39</sup> Naves, M. D. C. B. (2005). Algunos recursos narrativos de Mario Vargas Llosa. En *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras* (11-28). Gobierno del Principado de Asturias.

-Yo lo haré entrar en razón, Zoila, tú no te metas -dijo don Fermín-. Está en la edad del pato, hay que saber llevarlo. Riñéndolo, se enterará más. [2]

-Si en vez de consejos le dieras unos cocachos te haría caso -dijo la señora Zoila-. El que no sabe educarlo eres tú. [2]

-Se casó con ese muchacho que iba a la casa -dice Santiago-. Popeye Arévalo. El pecosó Arévalo. [3]

-El flaco no se lleva bien con su viejo porque no tienen las mismas ideas -dijo Popeye. [4]

- ¿Y qué ideas tiene ese mocoso recién salido del cascarón? -se rió el senador. [4]

-Estudia, recíbete de abogado y podrás meter tu cuchara en política -dijo don Fermín-. ¿De acuerdo, flaco? [5]

-Al flaco le da cólera que su viejo ayudara a Odría a hacerle la revolución a Bustamante -dijo Popeye-. Él está contra los militares. [4] (Vargas Llosa 2013, 16)

Es decir, en el transcurso de media página, y únicamente con el empleo de diálogos y el empleo del presente de indicativo (dice), y del pasado (dijo), Vargas Llosa salta entre cinco cronotopos. El primero de ellos ocurre un viernes de canasta en sociedad, donde Zoila se queja de su hijo Santiago con las demás señoras de Miraflores. El segundo es una discusión entre Zoila y Fermín, ambos padres de Santiago. El tercero ocurre doce años después, en la conversación que tuvieron Santiago y Ambrosio en La Catedral. El cuarto ocurre en la casa de los Arévalo, entre el padre de Popeye Arévalo y Popeye, amigo de Santiago. Y el quinto es una conversación que tuvieron Fermín Zavala, padre de Santiago y Santiago.

Hay que decir que esta suerte de contraplano entre elementos homogéneos es “brusco” en la medida que implica una lectura activa. Si el lector no formula hipótesis y conjeturas certeras, seguramente el puzzle quedará incompleto. Vargas Llosa toma de Sartre la brusquedad del contrapunto y el contraste entre escenas,<sup>40</sup> salto manifestado por el diálogo (véase nuestro análisis previo de *El aplazamiento*), pero, en lo que refiere a la distancia temporal del salto, parece ser un rasgo que Vargas Llosa toma de Faulkner, piénsese, por ejemplo, en *El ruido y la furia*, donde el salto temporal abarca alrededor de treinta años. Así pues, la velocidad o brusquedad del salto sería tomada de Sartre, y la

---

<sup>40</sup> Algunos críticos, entre los cuales se halla el propio José Miguel Oviedo, *Vargas Llosa, entre Sartre y Camus*, (1993), han señalado las coincidencias técnicas del conocido pasaje flaubertiano de los comicios agrícolas, lo cual indicaría, por supuesto, que la síntesis técnico-novelistica que Vargas Llosa llega a formar y que ya es un sello distinguible de su narrativa, es mucho más compleja, y cuya inspiración viene de varios autores, a los cuales, nos atrevemos a sumar a Sartre.

amplia diferencia temporal entre los cronotopos brincados sería tomada de Faulkner. Ambos escritores a los que Vargas Llosa confiesa deberles más.

Sea como fuere, si nos preguntamos sobre la importancia de estos contra-planos vargas-llosianos dentro del proyecto literario propuesto por Sartre de describir la época, sin duda, la técnica novelística de Vargas Llosa se engarza en dicho proyecto. Veámoslo más a fondo con el concepto de “polifonía”.

### **Polifonía**

En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtin define a la polifonía de la siguiente forma:

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento. (Bajtin 1986, 51)

El que las voces permanezcan independientes, insertándose en un todo aparentemente caótico, es la principal virtud de Vargas Llosa. Las piezas del puzzle están dispuestas de tal modo que el lector reconozca a qué parte de la historia pertenece, atendiendo únicamente a la voz del personaje. Veamos los siguientes ejemplos: “-Dame tu dedo; así, ahora pon una cruz -dijo don Melquíades-. Listo, Trifulcio, libre otra vez. ¿Te parecerá mentira, no?” (Vargas Llosa 2013, 85). Entendemos que están liberando a Trifulcio (el padre de Ambrosio), que además, es analfabeto, y que, si bien no cumple una función decisoria en la trama, su función es la de seguir sumando voces a una suerte de coro shakesperiano, que no hace más que dibujar la atmósfera cutre del Perú del ochenio. Trifulcio es un personaje lumpen, que se gana la vida ejerciendo de matón para las concentraciones de Odría. Estas voces que dibujan el ambiente de violencia política del Perú, las podemos ver también en las figuras de Ludovico e Hipólito, choferes de Bermúdez y torturadores ocasionales al servicio del gobierno: “-Ya viste, Hipólito se calentó y te dio -dijo Ludovico-. Quién, quiénes, dónde. Antes que Hipólito se caliente de nuevo, Trinidad.” (Líneas más tarde): “-Y ahora Hipólito se arrecho -dijo Ludovico-. Ay mamita, ahora sí que te llegó, Trinidad.” (Vargas Llosa 2013, 106). Traigo a colación este pasaje, pues además de mostrarnos la “independencia” de las voces, nos muestra sutilmente, algo tan perturbador como la violación como método de tortura, método

utilizado por los regímenes militares latinoamericanos, acto que se muestra únicamente por medio de la lectura activa, y demuestra que con la palabra justa se puede ambientar una escena.

Hemos traído estos dos ejemplos, pero lo cierto es que se podría hacer todo un estudio topográfico, señalando mediante el léxico desde qué parte de la historia y de la sociedad limeña habla cada personaje, estudio parecido (pero no tan totalizador) al hecho por el libretista boliviano en *La tía Julia y el escribidor*.<sup>41</sup>

Podríamos concluir que Vargas Llosa, dentro del mandato sartriano de “poblar nuestros libros de conciencias medio lúcidas y medio en sombras, por algunas de las cuales mostraremos tal vez más simpatía que por otras, pero sin atribuir a ninguna, ni sobre el acontecimiento ni sobre ella misma, un punto de vista privilegiado” (Sartre 2012, 106), lo consigue, en la medida que sólo con el empleo de diálogos y voces de los distintos personajes logra darnos la instantánea de la época.

#### **b) Ideología y política en *Conversación en La Catedral***

Habría que decir (si es que no ha quedado claro ya) que la novela de Vargas Llosa, de ninguna manera, es un documento de denuncia, aunque puede mostrar el desarrollo tras bambalinas del poder, la relación, siempre incestuosa en América Latina, entre el campo político y el campo económico, la injerencia de poderes extranjeros, y, como hemos mencionado ya, la brutalidad de los regímenes militares en Latinoamérica, aun cuando, la dictadura de Odría no llegue a compararse (si es que cabe comparaciones de brutalidad) con las del Cono Sur.

Veamos más a fondo la relación entre el campo económico y el campo político: es desempeñada fundamentalmente por la figura del senador Fermín Zavala, padre de Santiago. Fermín Zavala habría ayudado políticamente a Odría en su golpe de Estado contra Bustamante, recibiendo por ello contratos estatales: “-Con la plata que está ganando Fermín ahora que anda de cama y mesa con Cayo Bermúdez, el mocoso no va a necesitar relaciones -dijo el senador-” (Vargas Llosa 2013, 16) (entiéndase por senador a Arévalo, padre de Popeye). Cayo Bermúdez, el encargado de la inteligencia policial y la represión al APRA y al partido comunista, ayudaría a Zavala a conseguir los contratos, a cambio de dinero en efectivo: “-Acciones al portador, lo más seguro, lo más discreto del

---

<sup>41</sup> En esta novela el libretista de radionovelas segmenta un mapa de Lima estratificándola para mejor concreción de sus historias.

mundo -don Fermín le sonreía amistosamente-. Que se pueden vender al doble de su valor en poco tiempo, si no quiere conservarlas. Supongo que no piensa que aceptar esas acciones sería algo indebido” (Vargas Llosa 2013, 118). Bermúdez, hombre práctico, respondería: “Sólo acepto lo que suena y se cuenta. Mi padre era un usurero, don Fermín, y decía eso. Se lo he heredado” (118).

Vargas Llosa logra en *Conversación en La Catedral* retratar ácidamente a la élite limeña. Antes de Odría (con Bustamante), con Odría, y después de Odría (con Prado y Belaúnde), el círculo miraflorentino de los Zavala y los Arévalo se las arreglan para obtener contratos e influir en la política del gobierno. Este es un aspecto que –aunque, como hemos dicho, *Conversación en La Catedral* no sea una novela ni histórica ni política en el sentido estricto del término- ha sido poco señalado por la crítica, la denuncia a la aristocracia miraflorentina y sus vínculos con el poder político. La palabra justa, en realidad, debería ser oligarquía, por más que esta palabra esté manoseada en exceso. En el artículo “¿Clase social o categoría política? Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina”, Andsaldi (2005) caracteriza a las oligarquías latinoamericanas de la siguiente manera:

El concepto oligarquía designa una forma o un modo de ejercicio de la dominación política por un grupo minoritario perteneciente a clases sociales que detentan poder económico y social, modo cuyas características son:

- 1) base social angosta (burgueses, hacendados, plantadores, mineros, comerciantes);
- 2) reclutamiento cerrado de los designados para funciones de gobierno, basado en criterios de apellido o linaje, tradición, familia o parentesco (carnal, espiritual (compadrazgo), o de alianza por unión matrimonial), prestigio, amistad, dinero, a los que pueden añadirse, en algunos casos, ascensos por habilidad política, méritos militares y/o matrimonio (de un modo diferente al antes señalado casamiento de consortes pertenecientes ambos a familias tradicionales), núcleo reducido de integrantes (notables);
- 3) exclusión de los disidentes o de la oposición considerada -con razón o sin ella- radical o peligrosa y cooptación de los individuos (transformismo molecular) o grupos potables, moderados o asimilables (transformismo orgánico);
- 4) combinación de centralización y descentralización en el ejercicio del poder político, mediante clientelismo, burocracia y mecanismos de control intraoligárquico;
- 5) mecanismos de mediaciones y de lealtades familiares o grupales-personales, más que partidarios;
- 6) autoritarismo, paternalismo, verticalismo;
- 7) autopercepción positiva de la condición de naturalmente elegidos para ejercer el gobierno de los hombres y de la sociedad;
- 8) limitación efectiva (no siempre ni necesariamente en términos legales o jurídicos) del derecho de sufragio, de elegir y de ser elegido;
- 9) predominio de la dominación sobre la dirección en el plano político, no reducido a la coerción o violencia física, pues ésta va acompañada de una constante, cotidiana violencia simbólica;

- 10) frecuente organización del Estado como “Estado capturado”, lo que se traduce, entre otras consecuencias, en un Estado central, más que nacional, cuestión ésta que debe conectarse con
- 11) la definición de un pacto oligárquico que expresa ciertos tipos de relaciones interregionales, que a veces es un delicado equilibrio entre ellas. (Andsaldi, 2005, 424-3).

Los Zavala y los Arévalo calzan perfectamente en esta caracterización. En 1) la base social se limita al club (probablemente el Jockey Club), de Miraflores: “-Qué es de la vida del senador -dijo don Fermín-. Siglos que no se lo ve por el Club” (Vargas Llosa 2013, 26), Le dice Fermín Zavala a Popeye Arévalo; en 2) reclutamiento de los designados para funciones de gobierno, basado en relación de parentesco, familia..., cuando Fermín Zavala se enemista con Bermúdez, es en la propiedad de los Arévalo donde se oculta de la persecución:

-El viejo está escondido -dijo el Chispas, poniéndose serio-. El papá de Popeye se lo ha llevado a su hacienda. Vine a avisarte.

- ¿Escondido? -dijo Santiago-. ¿Por los líos de Arequipa?

-Hace un mes que el perro de Bermúdez nos tiene rodeada la casa -dijo el Chispas-. Los soplones lo siguen al viejo día y noche. Popeye lo tuvo que sacar a ocultas, en su auto. En fin; supongo que no se les ocurrirá ir a buscarlo a la hacienda de Arévalo. Quería que supieras eso, por si pasaba algo. (Vargas Llosa 2013, 206)

El Chispas piensa que no buscarán a Zavala en la hacienda del senador Arévalo, porque, en teoría, el senador Arévalo era aún aliado de Odría; pero tanto Zavala como Arévalo estaban conjurados contra Odría. Esto, por supuesto, también vale para 5) “mecanismos de mediaciones y de lealtades familiares o grupales-personales, más que partidarios”.

En 3) “exclusión de los disidentes o de la oposición considerada -con razón o sin ella- radical o peligrosa”, basta con señalar que para la sociedad Mirafloresina era lo mismo el APRA que el partido comunista, y ambos, efectivamente, estaban considerados como radicales o peligrosos. El mismo Santiago, antes de entrar a San Marcos, no conocía la diferencia entre un aprista y un comunista, como lo veíamos antes: “no soy bustamantista, no soy aprista, soy comunista. Pero ¿cuál era la diferencia? No podía preguntárselo, creerá que soy idiota, tenía que sonsacárselo” (Vargas Llosa 2013, 44).

Si bien se podrían seguir señalando las coincidencias, quisiera por último indicar 9) “predominio de la dominación sobre la dirección en el plano político, no reducido a la coerción o violencia física, pues ésta va acompañada de una constante, cotidiana violencia simbólica”; hecho que lo podemos ver en el mismo intento de violación de Santiago y

Popeye a la empleada doméstica de los Zavala, dándole una gaseosa con “Yohimbina”; o el hecho de que don Fermín utilice su poder y la misma “Yohimbina” para tener relaciones sexuales con Ambrosio. Violencia simbólica que la vemos también en epítetos racistas utilizados por los Zavala como: “cholo”, “indio”, “negro” ... Por ejemplo, cuando Fermín Zavala saca a Santiago de la cárcel, dice sobre Bermúdez: “El cholo de mierda éste no me va a humillar así. Yo voy a enseñarle cuál es su sitio. [...] Yo le voy a enseñar a tratar a sus señores” (Vargas Llosa 2013, 132), algo que se corresponde también con 7) autopercepción de naturalmente elegidos para el gobierno.

Podríamos decir, no obstante, que la principal diferencia con la “literatura de la praxis” de Sartre, sería que esta pretendía ser una “literatura de las grandes circunstancias”, ejemplificadas estas por Hemingway, Malraux, Saint Exupéry..., una literatura de guerra que buscaba la construcción de una ética materialista basada en la praxis trabajada y en la praxis revolucionaria, como hemos hablado ya a fondo en 1.3.3. En *Conversación en La Catedral* no encontramos la propuesta ética que sí la encontramos en, por ejemplo, Hemingway; y menos aún una literatura de “grandes circunstancias”, como una literatura de guerra. En el contexto latinoamericano quizá lo que hubiese cabido era una literatura de la guerra revolucionaria o de la guerra de guerrillas, que, es de hecho, ridiculizada por Vargas Llosa en *Historia de Mayta*, cuando toma la opción por el libre mercado, ya en los ochenta, o incluso, abiertamente denunciada en las dos novelas protagonizadas por el cabo Lituma (*Lituma en los Andes*, y *¿Quién mató a Palomino Molero?*), que denuncian los sangrientos crímenes cometidos por Sendero Luminoso. Pero tomando en cuenta que cada autor asimila las técnicas y las ideas a su modo, la novela *Conversación en La Catedral* llega a ser, en efecto, por diversas razones que las resumiremos a continuación, una asimilación de las técnicas novelísticas e ideas políticas desarrolladas por Sartre.



## Conclusiones

El motivo central de este trabajo era, como se apuntaba en la introducción, el determinar la exacta influencia que habría ejercido Sartre sobre Vargas Llosa, partiendo del hecho de que la filosofía de Sartre es el meollo de la obra sartriana. Tanto sus temáticas como su obra literaria, estuvieron siempre supeditadas a las ideas, en una primera etapa, existencialistas, y en una segunda etapa marxistas. Así pues, nos propusimos en una primera instancia, rastrear la huella de la filosofía existencialista y marxista de Sartre en la obra *Conversaciones en la Catedral* de Vargas Llosa, concretamente, en *Conversación en La Catedral*, y en una segunda instancia, comparar las diferentes técnicas literarias utilizadas por Sartre y por Vargas Llosa; pues, como advertíamos, Vargas Llosa no parece haber accedido a fondo a la filosofía sartriana. La prueba de esto último, es que, en sus reseñas, artículos o ensayos, no se acerca a una comprensión de los conceptos más básicos dentro de la filosofía sartriana, como la nada, el para-sí, la angustia, etc., no se diga ya el “ser del fenómeno”. Y lo mismo ocurría con el marxismo sartriano. En el mejor de los casos, Vargas Llosa se animaba a comentar un artículo (“*Los comunistas y la paz*”), que poco o nada tiene que ver con el complejo sistema desarrollado por Sartre en *Crítica de la razón dialéctica*. Conceptos como los de “rareté”, “lo práctico-inerte”, o el de “fraternidad-terror”, no son mencionados nunca por Vargas Llosa. Incluso podríamos decir, que cuando Vargas Llosa toma su opción ideológica por el libre mercado, y la figura de Sartre se le presentaba abiertamente antipática, sólo hubiera bastado con mencionar el contradictorio concepto de “fraternidad-terror”, para poner en apuros a la filosofía sartriana. Por el contrario, Vargas Llosa se detiene en polémicas, desde un punto de vista histórico-literario o histórico-filosófico completamente irrelevantes, para cuestionar, no la filosofía u obra de Sartre, sino la figura de Sartre, el intelectual. Veíamos, por ejemplo, la indignación de Vargas Llosa ante las tibias desaprobaciones de Sartre a las tácticas del terror utilizadas por grupos de extrema izquierda.

Pero, como hemos señalado, es, quizá esta figura icónica de Sartre “el mandarín” la que influyó en el joven Vargas Llosa. Como veíamos en el último escrito dedicado por Vargas Llosa a Sartre, fue mediante él que Vargas Llosa se familiarizó con la literatura contemporánea, así como con las ideas políticas del compromiso. Dice, por ejemplo, haber guardado propaganda del FLN argelino, influenciado por Sartre y su postura sobre Argelia. A este aspecto, en cierto sentido, extra literario, no hemos podido más que

interpretarlo mediante los conceptos de Bourdieu, “campo literario” y “capital simbólico”. Vargas Llosa se arrimaría a la figura de Sartre, en un principio como un férreo lector, pero también, buscando “cosechar plenamente los beneficios simbólicos e incluso económicos de sus inversiones simbólicas” (Bourdieu 2006a, 198). Y, ¿cuáles serían estos réditos simbólicos y económicos? El gravitar en las páginas de los diarios como corresponsal cultural para el Perú, por ejemplo. Esto, como ya lo apuntábamos, desde la perspectiva Bourdieana no es ni bueno ni malo, se puede y se hace sociología sobre cualquier actividad humana.

Ahora bien, como veíamos en 1.3, Sartre en rigor plantea dos tipos de temáticas literarias. La literatura de la exis y la literatura de la praxis, planteando una suerte de evolución desde la gratuidad de la obra literaria en, por ejemplo, *La náusea*, hasta el compromiso político en, por ejemplo, *El aplazamiento*. Suponer una influencia de Sartre sobre Vargas Llosa implicaría considerar, en este estudio, la novela *Conversación en La Catedral* como literatura de la exis, o como literatura de la praxis, o, lo que es más interesante, ambas. En lo que respecta a la primera, hemos visto que la literatura de la exis se puede equiparar a lo que René Girard llamó literatura romántica o neo romántica, en cuanto se desarrolla en su trama una rebelión contra los valores pequeño burgueses. En este sentido, podemos afirmar que, efectivamente la novela *Conversación en La Catedral* pertenecería a la literatura de la exis, algo que, como lo veíamos también a fondo, no necesariamente implicaba que *Conversación en La Catedral* fuera una novela existencialista. En la novela existencialista, apuntaba Girard, el “momento existencialista” donde se desmoronaban las máscaras sociales, se absolutizaba, siendo el leitmotiv de la novela. Por otro lado, dicho desmoronamiento implicaba un rechazo radical a los valores pequeño burgueses, y si bien en Zavala hay un rechazo, este no es lo suficientemente radical como para llamarla novela existencialista.

Otro tanto ocurre con el concepto de literatura de la praxis, o, como también la llamaba Sartre, “literatura de las grandes circunstancias”. En ella, veíamos, Sartre pretendía, ante nada, un proyecto ético, más que político. Existía un acercamiento a las nociones kantianas del deber, como ocurre en Hemingway, en De Saint-Exupéry o en Camus. Esa formulación ética no la encontramos en el joven Vargas Llosa. Vargas Llosa parecería haber confundido la esfera ética con la esfera política. Pero en lo que refiere a la esfera política, vemos que, en efecto, hay una coincidencia con la intención de Sartre de “poblar nuestros libros de conciencias medio lúcidas y medio en sombras, por algunas de las cuales mostraremos tal vez más simpatía que por otras, pero sin atribuir a ninguna,

ni sobre el acontecimiento ni sobre ella misma, un punto de vista privilegiado” (Sartre 2012, 124). En este sentido, *Conversación en La Catedral* es una instantánea del ochenio de Manuel Odría. La intención polifonizadora presente en el Sartre de *El aplazamiento*, pero, sobre todo, presente en Faulkner, es visible en *Conversación en La Catedral*. Como hemos visto, voces de todos los estratos se dan cita en la novela, siendo este aspecto quizá el más interesante de la influencia de Sartre sobre Vargas Llosa. Si es verdad lo que dice Vargas Llosa, de haberse introducido a la técnica literaria moderna gracias a Sartre, aquello lo podemos ver en cierta similitud en la forma de manejar los diálogos, en su cambio brusco de focalización de una escena a otra, siendo en Vargas Llosa este cambio más intenso, ya que, al igual que en Faulkner, implica grandes saltos en el tiempo, algo no presente ni en Sartre, ni en el Flaubert de los comicios agrícolas.

En lo que refiere al aspecto netamente político de la novela estudiada, hemos visto que cumple en ser un retrato ácido de la sociedad limeña, y de la incestuosa relación entre poder político y poder económico en Latinoamérica, así como muestra la brutalidad de la represión practicada por Odría contra los disidentes del APRA o del PC. Sin embargo, parece quedarse en una suerte de negatividad, negatividad que por otro lado es parte de la literatura y que solo es cuestionable desde el punto de vista sartriano-comprometido. Ya hemos dicho que no hay un acercamiento a nociones éticas como el deber, y si bien la ideología comunista cumple un rol importante dentro de la trama, al final de la novela es también descartada. Aquí podríamos pensar también que era justamente culminando los sesenta que Vargas Llosa empezaba a tomar distancia de los proyectos de izquierda, y el hecho de que Santiago Zavala se desencante del comunismo puede ser un reflejo de las dudas que empezaba a formular Vargas Llosa sobre dicha ideología.

En lo que respecta al aspecto de polemista de Sartre, podríamos añadir que, Vargas Llosa se habría inspirado en la imagen de Sartre para construir su propia imagen de escritor-polemista, actividad que, hasta el día de hoy, conserva Vargas Llosa, el de opinar y denunciar la actualidad política no solo del Perú, sino de América Latina.

Como sugerencias para futuras investigaciones sobre la obra y pensamiento de Vargas Llosa, podríamos soltar la siguiente hipótesis: La opción por el libre mercado tomada por Vargas Llosa en los ochenta influyó en la trama de sus novelas y en la construcción de sus personajes. Por supuesto, no creo estar señalando nada nuevo, aquello ocurre en cada autor..., únicamente quiero decir, que en los años tatcherianos de Vargas Llosa, en obras como *La guerra del fin del mundo*, en la mencionada *Historia de Mayta* o en las diferentes aventuras de Lituma, existe una suerte de literatura de tesis, donde la

intención es mostrar la futilidad de los proyectos de izquierda, existiendo también una revisión del telos de la historia, (sobre todo en *La guerra del fin del mundo*), coincidiendo con autores como Fukuyama, por ejemplo. En fin, aún queda mucha tela por cortar en el estudio de la obra vargas-llosiana.

## Obras citadas

- Andsaldi, W. 2005. ¿Clase social o categoría política?: Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina. *Anales 7*. Instituto Iberoamericano.
- Bajtín, M. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1989. *Teoría y estética de la novela*. Trad Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Alfaguara.
- Bitencourt, G. S. 2017. “Modernização urbana e experimentação formal em Manhattan Transfer, de John dos Passos”. Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo.
- Bordieu, Pierre. 2006a. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- . 2006b. *Sobre la televisión*. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- . 2006 c. *Razones prácticas (Sobre la teoría de la acción)*. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Bobes Naves, María del Carmen. 2005. “Algunos recursos narrativos de Mario Vargas Llosa. (*Conversación en La Catedral, La fiesta del Chivo*)”. En *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras*. Gobierno del Principado de Asturias.
- De Saint-Exupery, Antoine. 1973. *Piloto de guerra*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Dostoyevski, Fiódor. 2011. *Los demonios*, traducido por Juan López-Morillas. Madrid: Alianza.
- Eagleton, Terry. 2007. *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura de México.
- Fautrier, P. 2006. *Le cinéma de Sartre*. Fabula-LhT, 2.
- Foster, G. 1986. John Dos Passos’: Use of Film Technique in Manhattan Transfer & The 42nd Parallel. *Literature/Film Quarterly*, 14.
- Girard, René. 2023. *Mentira romántica y verdad novelesca*, traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, Román. 2015. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hemingway, Ernest. 2017. *Por quién doblan las campanas*. Madrid: De Bolsillo.
- . 2020. *Islas a la deriva*. Madrid: De bolsillo.

- Iyekekpor, J. 2001. "Procédés rhétoriques dans *Le mur*, *L'enfance d'un chef*, *La nausée* et *Les mots de Jean-Paul Sartre*". Doctoral dissertation, University of Alberta.
- Kant, Immanuel. 2006. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Tecnos.
- Sartre, Jean-Paul. 1960. *Situations I: El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada.
- . 1975. *El idiota de la familia: Gustave Flaubert de 1821 a 1857*, vols. 1 y 2. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- . 2004. *Crítica de la razón dialéctica*, vol. 1. Buenos Aires: Losada.
- . 2005a. *El ser y la nada*. Buenos Aires; Losada.
- . 2005b. *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada.
- . 2006. *La esperanza ahora*. Madrid: Arena Libros.
- . 2012. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- . 2013. *Los caminos de la libertad II: El Aplazamiento*. Buenos Aires: Losada.
- Vargas Llosa, Mario. 1975. *La orgía perpetua - Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral.
- . 1983. *Contra viento y marea*. Barcelona: Seix Barral.
- . 2013. *Conversación en La Catedral*. Madrid: Alfaguara.