

ARTHUR RIMBAUD, UN *TRASTEXTO* DE MARIO VARGAS LLOSA

ARTHUR RIMBAUD, AN INTERTEXT OF MARIO VARGAS LLOSA

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Universidad de Reims, Francia

CIRLEP – EA 4299

RESUMEN

Cuando algunos detalles en la traducción del texto de Rimbaud *Un cœur sous une soutane* difieren del original, y el traductor es un narrador joven en busca de un estilo original, se puede sospechar que el narrador propone su propia percepción de los elementos del texto por traducir. Éstos van formando un *podtext* o *trastexto* de su obra en pleno proceso de elaboración, y revelan algunos “demonios” del artista.

PALABRAS CLAVE: Arthur Rimbaud, Mario Vargas Llosa, transtexto y trastexto, influencia literaria.

ABSTRACT

When some details in the translation of Rimbaud's text *Un cœur sous une soutane* are different from the original, and the translator is a young novelist in search of original style, we can suspect this writer is showing how he perceives the textual elements he is translating. These are parts of a *podtext* or *backtext* of his own novel in progress, and they testify to his own “demons”.

KEYWORDS: Arthur Rimbaud, Mario Vargas Llosa, text in permeability, backtext, literary influence.

Recibido: 03/08/15 Aceptado: 11/09/15

Organizar una reflexión acerca de nociones de intertextualidad y diversas otras maneras de percibir la presencia de otro texto en el que se está leyendo, lleva a examinar lo que Elsa Triolet (1896-1970) llama *trastexto*, influida por los futuristas rusos —Khlebnikov particularmente, considerado como el creador de la noción de *podtext*—, en los dos primeros tomos de su obras escrita con Louis Aragon (1897-1982), publicados en 1969 en la editorial Skira, *La mise en mots* y *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*. La noción de *trastexto*, bastante parecida a la de los *demonios* a la que se refiere Mario Vargas Llosa, aportando precisiones a la expresión de William Faulkner, incluye las variadas influencias sufridas por un escritor a la hora de elaborar un texto: detalles de su vida personal y de sus experiencias, todo lo que constituye sus recuerdos y su cultura, literaria, histórica, ingredientes de su existencia de manera general, esta “cajón de sastré” que va ordenando antes de construir una historia mientras elige lo que conviene para caracterizar un suceso o la trayectoria de los personajes. A todo este conjunto el *trastexto*, cual oscura trastienda de la creación o cámara negra en la que se van revelando los matices de una fotografía, añade lo subconsciente o casi inconsciente en la forma de construir un episodio o las relaciones entre personajes, nacido de ciertas lecturas atentas y repetidas, tan bien integradas en la memoria y hasta podría decirse en el ser del escritor, que éste ni siquiera las cita cuando le preguntan acerca de las influencias que marcan su obra. El lector atento, sin embargo, a los quehaceres y vivencias del autor, logra a veces detectar en un texto huellas no mencionadas, *demonios* callados y no menos presentes en el secreto del paso de la imaginación a las palabras.

Entre los relatos de *Los jefes* (1959) y *La ciudad y los perros* (1963) la escritura de Mario Vargas Llosa sufre una profunda evolución. José Miguel Oviedo cita las influencias de las que son conscientes sus principales comentaristas, y que reconoce el novelista: Sartre, Nizan, Malraux, Hemingway, Genet, Robbe Grillet (según Rodríguez Monegal), Faulkner, Fuentes, Döblin, Musil, Mailer, Dos

Passos, más generalmente los novelistas norteamericanos del siglo xx, a los que cabe añadir a Flaubert por los diálogos paralelos en el café, y a Bataille por los vínculos que unen el mal y la creación literaria. Lista muy incompleta, por supuesto; pero ya se nota el olvido del interés del joven novelista, ex alumno de César Moro, por la poesía, presente sin embargo en los artículos que publica en su revista *Literatura*, contemporáneos de la elaboración de su primer proyecto de novela. Además, Moro que en París fue amigo de los poetas surrealistas, de André Breton entre otros, trajo este texto muy poco conocido. Breton fue, con Louis Aragon, el que publicó en 1924 *Un cœur sous une soutane* (1870) de Arthur Rimbaud, primero algunos fragmentos en la revista *Littérature*, luego el texto completo en la editorial Ronald Davis. En 1959 Moro lo da a traducir a Mario Vargas Llosa, el cual, este mismo año, llama la revista que crea, con Luis Loayza y Abelardo Oquendo, *Literatura* y dedica el primer artículo del primer número a César Moro. Sin restar importancia a las otras influencias, observar esta serie de coincidencias deja suponer en la elaboración de *La ciudad y los perros* una presencia del texto de Rimbaud que va más allá de la simple transposición de los estragos de la educación hipócrita impartida en el seminario para Rimbaud y en el colegio militar para Vargas Llosa. Traducir un texto literario en el que el protagonista confiesa las primeras manifestaciones del deseo en la adolescencia, sin atreverse a aceptar la realidad nueva que está experimentando, y por ello expresándose mediante metáforas muy claras para los adultos que escuchan sus poemas de tono ya religioso ya seudo geórgico, significa para el traductor elegir a veces entre la fidelidad a las palabras, los conceptos o las imágenes; siendo Rimbaud ante todo poeta, Vargas Llosa prefiere respetar las imágenes que los conceptos.

¿TRADUTTORE, TRADITORE?

Algunas infidelidades al texto original llaman la atención, y confirman la presencia en la traducción

de la sensibilidad del joven escritor peruano, de los gustos y rechazos de sus modelos principales. Un primer ejemplo se encuentra en la descripción de Thimotine: “son pied large”, pie ancho en realidad, aparece como “su pie largo”; el modelo parece ser los pies de Emma Bovary en sus zuecos pequeños que esconden unos pies menudos, los de una mujer que no está hecha para aguantar lo cotidiano; la primera esposa de Charles tiene unos pies largos y siempre fríos. El pie ancho, en la expresión de Rimbaud, connota a la campesina hecha para organizar la vida diaria con sus necesidades materiales, bien afirmados los pies en el suelo, todo lo contrario de la virgen algo etérea de la capilla del seminario. Vargas Llosa sustituye así un detalle de fealdad flaubertiano al rimbaldiano. Y efectivamente, unos años después, en *La orgía perpetua* (1975), recuerda que Flaubert proyectó su propio fetichismo en *Mémoires d'un fou*, en la descripción de “son petit pied mignon enveloppé dans un joli soulier à haut talon orné d'une rose noire” ([1975] 1978: 30), fetichismo que compartió en sus ensueños cuando imaginaba la visita de Emma que corría de puntillas a ver si estaba cerrada la puerta.

Otra infidelidad concierne la expresión de la pasión según Leonardo: “ce qui me fait bondir d'amour”, con la imagen de un brinco intempestivo, de explosión irrefrenable del entusiasmo pasional en el deseo; en la traducción, a esta imagen el traductor le sustituye “lo que me estremece de amor” —ce qui me fait frémir d'amour—, más frecuente y sentimental, típica letra de mambo, bolero o chachachá. Pero decir “bondir d'amour” no es común en francés, y expresa en el texto rimbaldiano la reacción animal de Leonardo en contraste con la visión que intenta dar oficialmente: la de una adoración marial por Thimothine, la Virgen del tazón.

Estos detalles muestran cierto grado de implicación personal del joven traductor en el texto ajeno, una interiorización de la situación del personaje del seminarista y de las mentiras a las que le obliga la educación en un seminario, situación bastante parecida a la de los personajes de cadetes que desobedecen y mienten frente a la severidad oficial

de las educación en el colegio militar. Para traducir hace falta analizar el texto, las situaciones presentadas y el lenguaje, las palabras utilizadas para que el lector las crea y acepte como tales. Y traduciendo el joven escritor aprende: los equivalentes del texto francés funcionan como modelos posibles, pero en el caso de una experiencia tan personal como es el deseo, tratado en el tono de la ironía, las palabras vinculadas a la cultura —literaria y cotidiana— del traductor se sustituyen a las que traducirían exactamente el texto: señales de una interiorización de la escritura de Rimbaud, y de una casi apropiación de sus técnicas, de la elección de las palabras para hacer sentir al lector —y el traductor es en este caso el primer lector— la ironía. En el caso del pie de Timotina, es lo antierótico para el hombre, un pie masculino en una muchacha, y en cuanto a expresión del deseo por ésta, es el ambiente de las canciones sentimentales de moda interpretado aquí con segunda intención. La cultura del traductor suplanta entonces la intención del autor: Vargas Llosa está elaborando ya su propia escritura del despertar del deseo y primeras emociones sentimentales en sus personajes de adolescentes, y más particularmente en el de Alberto, en *La ciudad y los perros. Un corazón bajo la sotana* es un *trastexto* importante para esta primera novela.

SEDUCCIÓN VS IRONÍA

En *La ciudad y los perros*, la ironía caracteriza las relaciones entre adolescentes cuando carecen de sinceridad, como las de Alberto y Teresa. Posiblemente pueda verse como un guiño a Rimbaud el que el nombre de las dos muchachas empiecen con la misma letra. Lo cierto es que Vargas Llosa invierte la caracterización del personaje femenino. Thimothine Labinette, cuyo apellido significa, en la lengua familiar de entonces, el rostro feo, encarna la fealdad absoluta; sólo puede ser bella para el seminarista privado de contacto con las jóvenes de su edad. El rostro —la palabra cara no conviene en este caso— acumula detalles horribles, desde el pelo pegado en la frente por los

vapores y la grasa de la cocina que parecen haberles imprimido su tinte, hasta el peludo lunar de la barba, pasando por el surco azulado que le cruza toda la mejilla, la nariz llena de los vapores que colorean frente y pelo, y el bigote... La fealdad es casi monstruosa, y tiene su equivalente en las formas del cuerpo: unos hombros huesudos, unos pechos ausentes compensados por unas caderas espantosas y unos pies aparentemente descalzos que no parecen aguantar ni los zuecos. Más que escarnio, que Vargas Llosa siente en la escritura de Rimbaud, todo aquí es provocación, principalmente cuando Leonardo ve en ella un avatar de la Virgen con un rasgo de santa Teresa de Ávila (este nombre habrá inspirado tal vez el nombre del personaje vargasllosiano, pseudo amor de Alberto). Provocativo es el detalle del tazón que Timotina apoya contra sus costillas —a falta de pecho, Leonardo habla de corazón...— sabiendo que el pelo de los monjes se cortaba siguiendo los bordes de un tazón, además del significado sexual de la escena. Rimbaud domina ya el arte de la ironía devastadora.

En cambio, el personaje de Teresa evocado por Jaguar que la quiere desde niño, siempre está descrito con cualidades: cuida su apariencia y su ropa, sus zapatos, nunca parecen sucios o gastados; hace las tareas escolares y estudia las lecciones, incitando a Jaguar a la misma dedicación al estudio. Jaguar admira “su bello cuello moreno” de niña limpia y elegante a pesar de la pobreza. Pero al verla por primera vez, Alberto piensa: “Ya sabía que era fea” (1962: 85) lo cual no deja de sorprender al lector que ya conoce la opinión de Jaguar sobre su belleza. Así, la fealdad de Teresa es obviamente el resultado de un prejuicio social. Teresa era entonces la amiga de Ricardo Arana, el Esclavo, y vive en Lince, caracterización que excluye la belleza en criterios aristócratas mirraflorinos de esa época. Es fea porque es morena. Sin embargo, poco a poco, Alberto va fijándose en detalles que le revelan una forma de belleza que hasta entonces ignoraba: después de la primera impresión claramente influida por un prejuicio, el texto novelesco no revela ningún rasgo feo en la muchacha. La ironía está en el primer juicio sin argumento material de Alberto,

y al final de la novela, de Marcela, es decir de los hijos de clases sociales acomodadas, sobre ella. El texto novelesco cuestiona así la mentalidad de los conservadores que asocian la clase social a cualidades y defectos. Teresa, que finalmente vuelve a encontrar a su primer amor al que siempre ha seguido fiel —lo cual explica su falta de reacción al enterarse de la muerte de Ricardo Arana— y se casa con él, es un personaje honrado y no merece una descripción física que la deshonre.

Varias situaciones de *La ciudad y los perros* aparecen como transcripciones de las del texto de Rimbaud, adaptadas al mundo de la novela. El padre de Timotina y la tía de Teresa tienen un comportamiento celestinesco con las adolescentes. ¿A qué distracción aludirá la madre de Leonardo, que aconseja a su hijo que conozca a un amigo de su padre antes vestir el hábito? El señor Cesarino Labinette encierra de inmediato al muchacho en la cocina con su hija, en cuanto se entera del nombre de la visita. En este texto la ironía se ejerce acerca del personaje de Timotina; pero reza el refrán: de tal palo tal astilla, y al César pequeño, Cesarino, que gobierna la casa, el lector lo imagina tan feo como su hija, moralmente feo además. En la novela de Vargas Llosa, la tía de Teresa desempeña un papel similar. Cuando los dos adolescentes se ven por primera vez, Alberto sólo viene a darle a la muchacha el mensaje de Ricardo, y está para marcharse cuando irrumpe la tía que casi de inmediato pone a la visita en la obligación de llevar a su sobrina a algún lugar. El personaje feo es la tía: Alberto ve detrás de una cortina “los grandes pies oscuros de una mujer” (1962:86) —unos pies que parecen provenir directamente del texto de Rimbaud leído por Vargas Llosa, adaptado a la situación novelesca: Teresa y su tía son morenas, los pies sólo pueden ser negros—. Luego la tía le saluda con “una mano gorda y flácida, sudada: un molusco” (1962: 86), o sea una mano desagradable y asquerosa, como su intervención en la corta conversación muy educada de los dos adolescentes. A la frente y pelo pegajosos de Timotina corresponde la humedad algo sucia de las manos de la tía. Las fórmulas de cortesía de ésta son la “caricatura” de

la buena educación, defecto imperdonable para el cadete que ya escribe... caricaturas de novelas de amor, eligiendo con intención palabras y expresiones que incitarán a sus compañeros a pagarle bien por los textos. La “costra verbal” de un discurso feo e ininterrumpido, semejante a la que una araña teje para aprisionar en ella a su presa, funciona como el equivalente de los vapores de la sopa campesina que llenan totalmente las narices de Timotina y subyugan a Leonardo que se siente como preso dentro de la humedad grasienta y los olores a col y judías —que suelen prepararse con tocino en las sopas campesinas—: en ambos casos, el personaje joven se ve encerrado a pesar suyo en algo que identifica como vulgar y repulsivo sin saber defenderse. Con el tiempo la trayectoria de los dos los alejará de tal ambiente, que a veces recuerdan sin atreverse a confesarlo a nadie; Leonardo viste el hábito, y Alberto regresa a su barrio de Miraflores antes de salir para Estados Unidos. Es otro parecido entre *Un cœur sous une soutane* y *La ciudad y los perros*, la evocación con cierta nostalgia, un año después en el caso de Leonardo, y un poco más en el de Alberto, de la que fue su primer amor, cuya fealdad les pareció hermosura.

La ironía de Rimbaud se ejerce contra Timotina y Leonardo; la de Vargas Llosa, contra la tía de Teresa —pero no tanto contra ésta última— y contra Alberto. En el personaje de la tía, la fealdad física es la materialización de la fealdad moral, lo cual es un rasgo constante de la escritura de Vargas Llosa; pero éste no atribuye ningún rasgo feo a Teresa, la joven sería —lo que le reprocha su tía— en constante lucha por no dejar ver su extremada pobreza y no suscitar la piedad. En cambio la tía, viendo que Alberto no se decide a invitar a la sobrina, no duda en proclamar su degradación física: se está volviendo ciega, lo que significa claramente que no puede acompañarlos a ninguna parte ni vigilar su comportamiento. Ciego pintan a Eros, pero la tía no provoca ningún flechazo. Alberto se limita a observar que “es fea pero tiene bonitos dientes” (1962: 88), y a informarse del estado de las relaciones existentes entre ella y Ricardo que no es nada suyo, según ella,

aunque Ricardo parecía más enamorado y ella había preparado la primera salida al cine con él bañándose y pidiendo prestada una cinta azul. Y de regreso del cine, Alberto empieza a cortejarla con bastante torpeza, alabando su belleza sin mucha imaginación; Teresa se da cuenta del engaño y se lo dice claramente; sin embargo, cuando Alberto queda consignado en el colegio, ella le envía cartas que él juzga sin interés y escritas con mala letra: el interés por ella duró el tiempo de la seducción, más interesante fue la Pies Dorados que tampoco lo interesa mucho tiempo. Alberto está haciendo su educación sentimental a costa ajena: las chicas eran las enamoradas de otros, y a la mujer la conoce gracias a otros; parece incapaz de enamorarse de manera autónoma. Recurre al famoso “deseo triangular” estudiado por René Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque*: sólo la mirada de una tercera persona hace deseable al objeto del deseo. La mirada de Ricardo, y sobre todo, luego, los piropos de los jóvenes de Lince, y las miradas de los amigos mirafflorinos con los que se cruza a la puerta del cine y que aseveran que sus amigas faltaron a la cita mirando con picardía a la pareja, parecen ser los elementos que hacen deseable a Teresa. Primero le miró los dientes, como si fuese un caballo en la feria, pero su primera impresión fue la constatación de la fealdad; además, siendo ella de su edad, no la tutea como hace con las chicas de su barrio: se distancia de ella, no puede pertenecer a su mundo. Luego se enamora de ella, pero se da cuenta de que no es su primer amor, y con la desilusión, la distancia entre ellos será cada vez mayor, hasta el olvido. Las palabras de Marcela resucitan sus recuerdos, pero no se atreve a confesar que se sintió orgulloso alguna vez de estar con Teresa en las calles —espacio en el que otros podían ver a la pareja y envidiarle en los barrios populares—. Mas por muy orgulloso que se sintiera, nunca la trajo a Miraflores ni habló de ella en su casa; y cuando decide ir a comprar cigarrillos y visitar a Teresa, se olvida de su segundo propósito. Viéndola fea sus amigos, él adopta de nuevo su punto de vista. En el caso del personaje de Leonardo, la madre de éste intenta suscitar en

él este “deseo triangular” diciéndole que su padre era “amigo” del señor Labinette. Cuando el seminarista mediatiza su deseo a través de la Virgen María, rezando además para no sucumbir, la relación queda en la etapa de la contemplación y la fantasía; empieza a reaccionar físicamente cuando está con otros «amigos» del padre de Timotina, los cuales se burlan de su torpeza. El comportamiento de Alberto con Teresa y la Pies Dorados bien parece inspirada en el de Leonardo con Timotina. El prejuicio religioso de Leonardo está convertido en prejuicio social en Alberto, cuando encuentra a Teresa; pero, por su educación, Alberto diferencia lo sexual de lo casi sentimental, y para dar la prueba de que es hombre, acude al jirón Huática donde todos se dan cuenta de su falta de experiencia: lo mismo le sucede a Leonardo, y en su caso, Timotina se burla primero, y luego también lo hacen los amigos de Cesarino Labinette. Alberto se venga de la reacción burlona de la Pies Dorados ante su inexperiencia y momentánea impotencia en una de sus novelitas eróticas: la prostituta, convertida en personaje, es una monstruosa criatura cuya espantosa fealdad explica su parálisis ante ella: “tenía unas piernas muy grandes y muy peludas y unas nalgas tan enormes que más parecía un animal que una mujer, pero era la puta más solicitada de la cuarta cuadra, porque todos los viciosos iban donde ella” (1962: 285). ¿Verdad o invención de un adolescente vejado por su imposibilidad de portarse como hombre? Los demás cadetes, en efecto, elogian sus pies. Pero lo obvio en esta descripción es la influencia del retrato y actividades de Timotina, personaje que también parece tener un cuerpo similar de la cintura abajo.

Repartiendo entre dos personajes femeninos la educación sexual y sentimental de Alberto, Vargas Llosa limita la mofa contra un adolescente sin experiencia. Rimbaud es más cruel con su personaje y más crítico con la educación hipócrita que recibe. La madre del seminarista envía a su hijo al infame prostíbulo, los sacerdotes lo dejan ir allá varias veces, y el joven seguirá idealizando el físico monstruoso de Timotina. En cambio, con los otros cadetes, Alberto hace mal que bien su educación

sexual y sentimental, a partir de sus ensueños primero: “En sueños, el nombre [de Pies Dorados] se presentaba dotado de atributos carnales, extraños y contradictorios” (1962: 93), y después de la visita a la cuarta cuadra de Huatica, la evocación se hace más precisa: “Tenía las piernas gordas, blancas y sin pelos. Eran ricas y daban ganas de morderlas” (1962: 125). La realidad es un desengaño: “era bajita [...] El pelo teñido dejaba ver un fondo negro bajo la maraña desordenada de rizos rubios. La cara estaba muy pintada” (1962: 95-96). Sólo salva este retrato la evocación de los pies, probablemente vistos mediante el discurso de sus compañeros de colegio. Al final, elige a Marcela, una hermosa vecina que hace lo posible para que se olvide de las chicas anteriores, pero él ya imagina infidelidades futuras, siguiendo la tradición paterna. ¿Lógica del personaje, o influencia, consciente o no, del texto de Rimbaud?

FRUSTRACIÓN, CORRUPCIÓN, DESENGAÑO

En los universos de la ficción, el comportamiento sexual de un personaje corresponde a menudo a su comportamiento social, a los valores del bien que practica y del mal en el que cae. Si Rimbaud “el corruptor” elige “la exposición pública de un sector de la experiencia que avergüenza a los hombres” (1989:13), Vargas Llosa adapta esta experiencia al mundo corrupto y corruptor del colegio militar con los espacios que lo rodean. Vargas Llosa señala que, en *Un corazón bajo la sotana*, los olores, los comportamientos y ademanes de los seminaristas y sus maestros espirituales que sólo les enseñan la hipocresía, luego los olores, palabras y comportamientos en casa de Cesarino Labinette, truculentos y más espontáneos, son las señales materiales de la corrupción del mundo que denuncia el joven poeta. Al narrador peruano le llama la atención el doble nivel de la realidad ahí descrita: el texto desarrolla una serie de actos, olores y situaciones bastante deprimentes e incluso, algunos de ellos —los actos y discursos del Padre Superior—, mo-

ralmente culpables y casi delincuentes —induce al mal a los seminaristas—; más allá de este primer nivel, anecdótico, se percibe la corrupción de la sociedad entera. El ejemplo de Timotina muestra que a una muchacha de un medio social pobre y fea por añadidura, el único lugar que le consiente la sociedad es trabajar como criada, cocinera y prostituta. El de Leonardo, que una educación basada únicamente en nociones de culpa y desprecio del cuerpo responsable del pecado lleva a idealizaciones absurdas y a una degradación de los valores individuales y sociales. En cuanto al episodio del 15 de junio en el salón del señor Labinette que recibe a sus visitas, el sacristán y su esposa —los señores Riflandouille, apellido que connota no sólo un embutido sino también la estupidez—, en bata de flores amarillas y acude después de un buen rato a abrir la puerta con una mano en el bolsillo, episodio en el cual Timotina advierte a los comensales que Leonardo “se derrama en el suelo” (1989: 66), el lugar ocupado alrededor de la mesa de la pareja Riflandouille —Leonardo se sienta detrás del sacristán— y de Labinette padre e hija deja suponer una equivalencia entre el uso de la sotana de Leonardo y el de la bata de Cesarino Labinette. La trivialidad y truculencia del episodio pueden inspirar las escenas de masturbación colectiva de los cadetes en *La ciudad y los perros*, y posiblemente también el estupro de la gallina. Rimbaud expresa la impotencia y la corrupción de la sociedad materialista mediante prácticas sexuales oficialmente condenadas por la moral cristiana imperante, a las que se dedican empero los personajes que representan la Iglesia, desde sacerdotes hasta el personaje del sacristán. Pero, escribe Vargas Llosa, “se limita a atentar contra instituciones y costumbres que la sociedad se ha dado como garantías de supervivencia y estabilidad” (1989: 9). En realidad, Rimbaud hace escarnio del comportamiento de algunos miembros de la Iglesia encargados de la educación de los jóvenes y del sacristán —personaje tradicionalmente elegido como meta de bromas anticlericales—, pero no de la institución que rige el país, entonces vinculada al Estado. La sociedad y sus costumbres “garantías de supervivencia y

estabilidad” consideradas como depravadas y obsoletas son lo que Rimbaud critica y se propone sabotear. Vargas Llosa, en *La ciudad y los perros* y las novelas siguientes, excepto *Conversación en La Catedral*, crea un universo ficticio en el que atenta contra las costumbres hipócritas e inmorales de la sociedad, después de traducir *Un cœur sous une soutane* es decir después de una inmersión en el texto de Rimbaud. Así, no parece erróneo suponer que el futuro novelista, ya autor de cuentos, encargado además de pasar al español dicho texto, estuvo especialmente atento a la creación de personajes, situaciones y una escritura que le diera al lector la posibilidad de imaginar a partir de su propia experiencia del mundo real, escenas algo caricaturescas y aceptando lo que llaman los teóricos el pacto de lectura. Sugiere lo peor y enseña solamente lo necesario para que no haya dudas para el lector. Y es precisamente lo que aprende el joven Vargas Llosa traduciendo el texto de Rimbaud.

TRANSTEXTO, TRASTEXTO

Un corazón bajo la sotana funciona como *trastexto* en varios aspectos de la elaboración de la primera novela de Mario Vargas Llosa. Éste afirma que, para traducirlo, prefirió “la fidelidad verbal a la conceptual” (1989: 13). Tal confesión significa que el traductor se planteó el problema total de la escritura narrativa de ficción que hacía falta pasar a otro idioma, mientras escribía los primeros borradores de un texto más largo. Ambientes de míseros lenocinios con prostitutas de cuerpo caricaturesco y cafiches de canallesco cinismo, siendo joven periodista de policiales, los vio en ciertas calles de Callao o de las partes más pobres de La Victoria. Lo original residía entonces en la manera de darlos a imaginar al lector, en el “salto cualitativo” de una realidad miserable a un lugar de ficción que no sólo diera a experimentar mentalmente tal forma del mal, sino que señalara a los moralistas más exigentes de la sociedad de su tiempo como los que mantienen y se aprovechan del mal —en el texto de Rimbaud, el padre de un

futuro sacerdote es decir un burgués de la ciudad, y los miembros de la Iglesia y allegados a ella, y también las mujeres casadas que envían a tales lugares a los hombres de la familia o, como la señora Riflandouille, frecuentan tal lugar—, sin practicar “el sacrificio” no de la poesía sino del arte. La tesis de Bachiller en Humanidades de Mario Vargas Llosa sobre Rubén Darío, *Bases para una interpretación de Rubén Darío* ([1958] 2001) deja transparentar su preocupación por las relaciones entre arte y compromiso, y concluye que el poeta encuentra su camino cuando privilegia el arte, el verbo y la imagen, sobre la construcción de un mundo a lo Zola (“El fardo”). El texto de Rimbaud fácilmente se prestaría para tal tratamiento, pero éste elige la ironía que descarta cualquier forma de sentimentalismo o de piedad por los personajes. En los dos casos se trata de textos en prosa escritos por poetas; ¿por qué suscitan tanto interés en Vargas Llosa, a finales de los años cincuenta, este tipo de textos? Probablemente porque el joven escritor, fervoroso admirador de Sartre —apodado por su amigo Abelardo Oquendo “el sartrecillo valiente”— que considera como la Biblia del narrador ¿Qué es la literatura? y rechaza el humor por ser enemigo del realismo y el compromiso militante, está buscando la manera de denunciar ciertas injusticias sociales sin producir textos militantes que sacrificarían el aspecto artístico de la escritura, conservando lo tragicómico de la vida real.

Y precisamente otro tema común a los dos textos es el de los primeros escritos de un muchacho “escribidor”: Leonardo y sus poemas —aleluyas— inspirados los primeros en las oraciones del rito católico, y Alberto apodado el Poeta, que en la novela sólo escribe cuentos eróticos inspirados en lo que escucha de los adultos o de los radio-teatros. El episodio de *La ciudad y los perros* en el que el Consejo de Oficiales con el Coronel, el Comandante Altuna y el teniente Gamboa citan al cadete para reprocharle esa actividad fútil y condenable para un futuro miembro del Ejército, la lectura en voz alta por el propio Alberto de algunas frases de las novelitas, hecha para avergonzarlo, es una escena inspirada en parte en la reacción del

padre del autor; pero tiene también su origen en el episodio de *Un cœur sous une soutane* en el cual el Superior lee con lentitud e irrisión el poema a la Virgen de Leonardo. La “Virgen encinta”, adjetivo que no se empleaba en la poesía de esa época ni hablando de una señora de cierto estatus social, y menos todavía de la Virgen María, porque correspondía a la crudeza del naturalismo y del registro científico medical, choca tanto en un poema como la descripción de las piernas y de los atributos femeninos del personaje creado por Alberto en sus novelitas eróticas.

El estatuto de los personajes que reprochan a los adolescentes sus escritos no deja de suscitar curiosidad en el lector. En el caso de Leonardo, parece obvio que la autoridad encargada de hacer reproches al seminarista sea el Superior, responsable de la educación —pese a su hipocresía y sus sugeridas depravadas costumbres— de los futuros sacerdotes. El texto de Rimbaud es realista en la elección de la autoridad represora. Y en la novela de Vargas Llosa, el triunvirato —temida divinidad en tres personas— que regaña al cadete deja suponer la resonancia interior de un recuerdo del autor: el padre, apenas conocido y severo con su hijo como el Dios bíblico, no acepta su temprana vocación literaria que considera como poco masculina, le regaña y hace todo lo posible para que abandone sus proyectos de escritura. Repartida entre tres personajes, el coronel sin nombre que aparece pocas veces en la novela, calla y espera la hora de imponer el castigo merecido, el comandante Altuna que expone los motivos de la acusación, y el teniente Gamboa que inspira respeto y confianza a todos los cadetes, y más particularmente a Alberto, por su absoluta rectitud, que parece ser en este episodio el garante del justo castigo. La autoridad del texto de Rimbaud es una caricatura; la de la novela de Vargas Llosa remite a una metáfora judeocristiana de la omnipotencia frente al educando desobediente; la de Rimbaud es perversa, y la de Vargas Llosa, solamente hipócrita: cuando Alberto acusa sin pruebas suficientes a Jaguar de haber asesinado al Esclavo —Jaguar confiesa que tuvo ganas de hacerlo, pero no que

lo hizo—, el coronel y un grupo de oficiales le advierten que el Ejército hace su investigación para conocer la verdad sobre el accidente. Alberto, que tiene su propia explicación, está persuadido de tener la razón contra la autoridad, pero nada en el texto revela Jaguar tiende a mostrar que no miente. Leonardo se humilla, Alberto resiste cuanto puede. Escribiendo este episodio de su novela, Mario Vargas Llosa conserva el *podtext* o *trastexto* de la prosa de Rimbaud como una influencia casi oculta en la memoria, casi olvidada puesto que nunca alude a ella comentando la creación de su primera novela, pero una influencia que no significa *mimesis*, imitación servil, ni intertextualidad, sino reconstrucción de una escena en función de la situación de los personajes a partir de un modelo apenas consciente aunque existente.

MARIO VARGAS LLOSA Y LA POESÍA

Entre 1958 y 1960, Mario Vargas Llosa muestra un interés particular por la poesía, y tanto su tesis sobre Rubén Darío como los artículos que publica sobre César Moro, Alejandro Romulado y Arthur Rimbaud, la traducción de poemas de Robert Desnos que hace con Luis Loayza para incluirlos en el segundo número de *Literatura*. Leer *Para una interpretación de Rubén Darío* y los tres números de *Literatura* aclara el artículo “El corruptor”, escrito en octubre de 1960, que sirve de prefacio a la traducción de *Un cœur sous une soutane*. Este artículo aparece como síntesis del papel desempeñado por el estudio de la poesía y otros escritos de los poetas en la elaboración del estilo y en la expresión de la rebeldía contra lo que choca en el mundo real.

Pocos años antes, Mario Vargas Llosa, como muchos adolescentes, escribió poemas, antes de pasarse al teatro y a la prosa narrativa. Buscaba, y sigue buscando durante esos años, su estilo, su originalidad. La creación literaria no puede desconectarse de su contexto, y siempre toma partido, quiéralo o no, según Sartre. Todo autor es responsable de la presentación de su universo literario. Y ésta se hace mediante el uso de la palabra

—parfraseando el título de la revista fundada por Westphalen—, por lo cual el joven escritor bucea en los diversos géneros literarios y encuentra en la experiencia de los jóvenes poetas modelos posibles. Advierte además en la vida de éstos semejanzas con la suya propia. La rebeldía de Rimbaud contra una sociedad hipócrita y corrupta es también la suya, y corresponde al deseo de sinceridad absoluta de los adolescentes. “Rimbaud consigue transformar una experiencia infantil de insubordinación contra valores constituidos [...] en un escrito explosivo” (1989: 10). Vargas Llosa comparte con Rimbaud la voluntad de convertir su experiencia de unos años difíciles que suscitaron en él reacciones de rebeldía, en una obra que sea a la vez artística y acusadora.

El cuarto párrafo de las conclusiones que saca Vargas Llosa de su tesis sobre Rubén Darío muestra la importancia que otorga a los factores psicológicos en la creación literaria. El lector recuerda entonces las páginas de *El pez en el agua* en las que, de niño, el escritor preguntaba por su padre, y ya le contestaban que estaba de viaje, ya que había muerto, ya que por ser marino estaba sin contacto con los suyos durante años. Paralelamente recuerda que en cuanto supo leer, modificaba a su antojo el final de sus libritos de aventuras —como la familia modificaba las “aventuras” del padre ausente, posiblemente—. “La vocación literaria de Darío tuvo, en su origen, un carácter compensatorio. Un drama familiar, que se le revela sorpresivamente en la niñez, arroja a Darío en la soledad, y en ella descubre en sí mismo, una aptitud para escribir, a la que se entrega totalmente, porque lo ayuda a soportar y mantener esa soledad” (2001: 160). Sin reducir la escritura a la frustración afectiva, Vargas Llosa afirma que tal frustración tiene su importancia. Si la madre es tradicionalmente la encargada de desarrollar el cuerpo y la afectividad —Vargas Llosa leyó a Pablo Neruda en un poemario, *Los versos del capitán* y *Veinte sonetos de amor*, que encontró en la mesilla de noche de su madre: primera iniciación a la poesía—, el padre es el responsable de la educación mental e intelectual del niño. Si la presencia de la poesía se sustituía a la del padre, escribir era crear un mundo

susceptible de rivalizar con la realidad material. Con esta formación inicial, el futuro novelista es más sensible aun a la forma, y como a Darío el formalismo lo “predisponía [...] hacia el esteticismo” (2001: 160), la preocupación por el estilo es, según él, esencial para la originalidad de un autor. Además, Vargas Llosa que se interesó particularmente por el comunismo como fuerza de oposición a la dictadura del general Odría se negó a afiliarse al partido, según afirmó en varias entrevistas, porque sus compañeros querían imponerle los temas de sus escritos, parece expresarse tanto acerca de su propio caso como del de Darío en el undécimo párrafo de la conclusión de su tesis: “La reivindicación de una concepción individualista y formal de la literatura, y del escritor como un ser comprometido, en cuanto escritor, sólo con la belleza, sin responsabilidades inmediatas frente a la sociedad, liquida para Darío la etapa de la indecisión, del tanteo ideológico inicial” (2001: 161). O sea que, después de su cuento *El fardo*, Darío deja de escribir textos influidos por Zola, e incluso cuando sus personajes protestan contra el materialismo del siglo, su compromiso es sólo con la belleza del texto, con su musicalidad. Y tratándose de *La ciudad y los perros*, a pesar de las frases de Sartre y de Nizan que encabezan las dos partes de la novela, el compromiso del escritor se asemeja más a la protesta rimbaldiana que a un posicionamiento revolucionario. Si el lector se pregunta, a la manera de Santiago Zavala en *Conversación en La Catedral*, cuándo y dónde se malogró el país, se da cuenta de que la corrupción de las clases privilegiadas, representadas por el padre de Alberto, afecta esencialmente a la mujer: la esposa del señor Fernández sufre de la soledad y abandono, y los reproches que ésta dirige a su esposo son de carácter moral, pero Alberto parece menos afectado y prevé imitar a su padre. Fuera del ámbito familiar, la sociedad no sufre por tal tipo de comportamiento. En cambio, los actos de delincuencia son cometidos por habitantes de Bellavista. Jaguar y el flaco Higuera, Teresa y su familia, son de este barrio. Los padres de los adolescentes son incapaces de educar a sus hijos. El alcohol destruye a

los hombres, las mujeres son víctimas de maltrato y muchas sobreviven gracias a la prostitución en condiciones infrahumanas. La fealdad física viene pareja con la degradación moral, como en el texto de Rimbaud. La iniciación a la sexualidad de Jaguar es bastante parecida a la de Leonardo; la mujer de su padrino le propone continuarla: los adolescentes intentan escapar de tal medio gracias a la educación del colegio, pero Jaguar continúa solamente porque sabe cómo mantenerse solo, gracias a los robos primero, y luego, saliendo de la cárcel, pidiendo que lo matriculen en el Colegio Militar. Todas las formas del mal que afectan a la sociedad provienen de los barrios del lumpen proletariado, según la terminología comunista. Higuera promete la riqueza a Jaguar si lo ayuda a robar, y el chico poco experto no tarda en dejarse pillar y ser encarcelado. Bellavista es el espacio de una picaresca actual, con un submundo que sintetiza todas las lacras de la sociedad. El recuerdo de las actividades del escritor como periodista en la sección “policiales” de *La Crónica* le ha dado acceso a ejemplos de conductas y actos delictivos que sirven de material para la elaboración de los personajes vinculados a Bellavista. El único que sabe escapar de este infierno es Jaguar que en las peleas de colleras rivales ha aprendido a resistir y defenderse, y en los robos, a moverse con agilidad y a ser bastante listo para captar el posible peligro y presionar al adversario. Es el pícaro que al final de sus años de educación sabe conseguir un puesto interesante en la sociedad gracias al cual abandona la delincuencia. Ninguno de los personajes de *La ciudad y los perros* es revolucionario ni sueña con un cambio social, sino solamente con un cambio individual —y la mayor parte de los cadetes carece de la fuerza de carácter necesaria para resistir al medio y trazar su propio camino, como lo observa acertadamente Jaguar—; todos desean integrarse lo mejor posible en el mundo de los adultos. El Círculo equivale, en el colegio, al fenómeno de collera en la calle: los muchachos se agrupan para defenderse de los golpes y humillaciones de los mayores, es significativo el hecho que los “perros” busquen a Jaguar para encabezar el grupo, por

ser el más experimentado en situaciones de suma tensión y violencia —que él conoce desde niño y fueron en aumento hasta el Colegio—.

La ironía aparece entonces como la mejor manera de tratar el problema del mal en *La ciudad y los perros*, siguiendo el ejemplo de Rimbaud: a la fealdad moral corresponde la fealdad física, según la estética clásica grecolatina que Rimbaud dominaba perfectamente por sus estudios literarios en el Lycée de Charleville. Algunos detalles en la traducción de *Un cœur sous une soutane* funcionan como señales de que el texto del poeta francés se ha convertido en algo más que el paso de un idioma a otro; en realidad, Vargas Llosa está forjándose un estilo propio, una escritura original, y al lado de las novelas, los textos en prosa y los poemas son *trastextos* que conviene tomar en cuenta. El joven rebelde peruano, que afirma que la novela es un acto de rebelión contra la realidad, constata que varios decenios antes, otro joven rebelde, en la prosa primero y luego en la poesía, expresaba una rebelión similar en un pueblo francés cuya actividad principal dependía de la presencia de cuarteles con varios cuerpos del Ejército, y de un seminario. Las similitudes entre los dos escritores y su experiencia de la ciudad llaman la atención. La caricatura mediante no el lápiz o los pinceles sino la pluma, puede entenderse como una protesta contra lo que deforma el rostro de una sociedad, de un país: lo más irrisorio por deformado es el rostro y el cuerpo de las mujeres, la debilidad destructora de los adultos en los barrios populares, el fingido valor de la mayor parte de los adolescentes. El texto de Rimbaud dista de ser el único *trastexto* de *La ciudad y los perros*; sin embargo su influencia, consciente o no —y los pequeños errores de traducción

tienden a probar que sólo es medio consciente, en la medida en que corresponden a detalles de la novela peruana—, se ejerce aquí señalando, junto con el título de la novela, que más que revolucionaria, la primera novela de Mario Vargas Llosa es profundamente irónica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIRARD, René ([1961] 1995). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Hachette: Paris.
- OVIDO, José Miguel ([1970] 1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Seix Barral: Barcelona.
- RIMBAUD, Arthur (1870). *Un cœur sous une soutane* (sin publicar).
- RIMBAUD, Arthur (1992) *Œuvres complètes*. Robert Laffont, Bouquins: Paris.
- RIMBAUD, Arthur (1989) *Un cœur sous une soutane, Un corazón bajo la sotana*. Prólogo y traducción de Mario Vargas Llosa. Jaime Campodónico: Lima.
- VARGAS LLOSA, Mario (1962). *La ciudad y los perros*. Seix Barral, Círculo de lectores: Barcelona.
- VARGAS LLOSA, Mario (1969) *Conversación en La Catedral*. Seix Barral: Barcelona.
- VARGAS LLOSA, Mario ([1958] 2001) *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Humanísticas: Lima.
- VARGAS LLOSA, Mario ([1958-1959] 2011) *Literatura*. Edición facsimilar: 1958-1959. Dirección: Luis Loayza, Abelardo Oquendo y Mario Vargas Llosa. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas: Lima.