

El escritor ante las bambalinas.

Aproximación a *La verdad de las mentiras,*

Odiseo y Penélope,

y *Las mil noches y una noche*

Elena Guichot Muñoz

Hace tan sólo un par de años, Mario Vargas Llosa nos recordó en un emotivo discurso una de las contribuciones que América ofreció a Occidente y que a lo largo de la historia se ha pasado por alto: América como espacio de mito y ficción, América como el espacio donde Europa transferirá “las utopías y frustraciones artísticas e ideológicas (también religiosas) nacidas en su seno, y condenadas, allá, a vivir en los reinos de la ilusión”. Esta enfermedad contagiosa de “mitología y utopismo” (*Sueño y realidad* 29, 42) nos la devuelve hoy el escritor peruano que cambia su mesa de trabajo por un escenario en el que da vida a innumerables personajes de la literatura universal.

Mario Vargas Llosa, en un alarde de valentía, rompe una vez más con el tópico del escritor encerrado en su torre de marfil y se lanza a una interacción directa con su público con un único propósito: salvar los libros, ya que tal como auguraba hace veinte años: “Si hay una política educativa que tienda a mantener y a promover un libro como un complemento de los otros alimentos culturales de nuestro tiempo, los libros se van a salvar” (Setti 104).

El autor, más allá de salvar los libros, les insufla vida desde la piel de diferentes emisores —“el lector, el actor, el mimo y el contador”, siguiendo la estela de uno de sus autores predilectos: Charles Dickens y sus “Readings” (véase “Dickens”). Hace más de un siglo este novelista universal decide subir al escenario para dar vida a su obra bajo una lluvia de severas críticas nacidas de la actitud vanidosa de sus coetáneos, que consideraban el oficio de actor como un trabajo despreciable y vergonzoso. Contra viento y marea, Dickens ejerció este admirable arte durante los últimos diecisiete años de su vida, en los que fundió la literatura y el teatro, transformando si era necesario el texto, pervirtiendo su propia escritura para acercarse al espectador/lector, para hacer vibrar los diálogos impresos en su propia voz. Mario Vargas Llosa le dedica un artículo que transpira una fascinación incondicional por este autor que en la intimidad de su hogar “escribía actuando” frente a un espejo.

Precisamente, la novelística vargasllosiana se caracteriza por su extraordinaria capacidad para la adaptación teatral, incluso filmica. La “oralidad fingida” (Boland Vol. I 63) de sus novelas, tal y como lo define Susanne M. Cadera, ha suscitado un ingente aparato crítico; obras como *Pantaleón y las visitadoras*, gracias a las originales acotaciones dramáticas que acompañan a los diálogos, se describen del siguiente modo: “un cuadro vivo del escenario que acompaña el habla de los personajes” (Hernández 216). La pertinaz pretensión vargasllosiana de acercar la obra al lector de una manera visual atañe también a su obra teatral, género que el autor elige deliberadamente como “su primer amor”. No es pues casual que el autor decida culminar esta aproximación lenta y fiel al género mimético por excelencia con la propia encarnación de sí mismo en actor.

Pero si tan sólo fuera actor, sus representaciones podrían quedar en una mera anécdota; lo peculiar de las manifestaciones artísticas que Vargas Llosa propone y realiza reside en la reaparición de la figura medieval del trovador, el narrador oral que nos hechiza esta vez ante las bambalinas, y no entre ellas. El novelista, respecto al narrador oral, es un ser segregado de la sociedad, un individuo que parte de su soledad para alcanzar la soledad de sus lectores. No obstante, ambos comparten este relato de experiencias ficcionales que se entretajan con la materia prima vivida. Mario Vargas Llosa, al igual que hizo Dickens, quiere recuperar en las manifestaciones teatrales siguientes el patrimonio de la épica, la utilidad de la tradición oral, en la

que la independencia del libro hace que los diálogos se universalicen en una experiencia común del narrador y del oyente, con la abolición de espacio y de tiempo, con la simple exposición de fragmentos que embarquen al espectador en un viaje ficticio provocándole una efímera evasión de su realidad. Sólo que nos trasladamos al siglo XXI, en el que Mario Vargas Llosa incursiona como actor en *La verdad de las mentiras* (Teatro Romea, 5-6 oct. 2005).

El hablador, figura axial de toda su novelística y su teatro, se planta encima del escenario para cobrar vida. El autor inicia un fascinante proyecto, junto con la actriz Aitana Sánchez Gijón y el director Joan Ollé, difícilmente clasificable, pues vacila entre lo estrictamente literario, espectacular, narrativo o didáctico. José Miguel Oviedo lo define como “una ilustración por vía escénica del poder fascinador de la narración” (89-94). Turín será el escenario real donde Vargas Llosa germina esta idea tras asistir a unas jornadas en la Scuola Holden, dirigida por el escritor italiano Alessandro Baricco. Vargas Llosa define a este autor como un “promotor y agitador literario” (“La verdad”) por su labor en dicha academia, tras observar uno de los espectáculos que más éxito había generado entre el público italiano en los últimos años: *Totem*. Para el autor peruano *Totem* significa la renovación de la figura del trovador en los tiempos modernos, el acercamiento de la buena literatura a un público masivo no necesariamente letrado:

El espectáculo concebido por Baricco llega tan fácilmente a grandes públicos no literarios porque tiene la virtud de mostrar, en los textos y narraciones que él escoge y que trenza refiriéndolos a su propia experiencia y a la vida de nuestros días, cómo la buena literatura es diversión, una manera exaltante de pasar el tiempo, cómo las buenas historias de los libros pueden excitar el ánimo ni más ni menos que un concierto de rock o un match de fútbol. (“El cuento”)

Mario Vargas Llosa quiere romper la escisión que surge entre una literatura de gran calidad y una recepción de un amplio abanico de públicos, por ello también él actúa como “agitador literario”. La intención de los creadores de *Totem*, compuesto por Alessandro Baricco, Gabriele Vacis y Roberto Tarasco, no dista mucho de lo que Vargas Llosa busca en su teatro:

mostrar la experiencia de personajes de carne y hueso viviendo, imaginando, inventando, o simplemente contando una ficción. El proyecto de *Totem* comienza en enero de 1997 recorriendo toda Italia con la siguiente máxima: "Letture, suoni, lezioni" y tiene como único objetivo: "ricreare l'emozione e la meraviglia che per gli autori sono legate a quelle schegge di cultura" (Baricco, *Oceano*). Es un espectáculo difícil de clasificar pues ya relata, ya interpreta, ya apostilla citas, o teatraliza diálogos acompañados con música de las piezas de todos los siglos y lugares: "Euripide, Gadda, il finale di Furore di Steinbeck, la morte di Schumann, qualche poesia di Gozzano, Romeo e Giulietta, Mozart, Ry Cooder, Carver, una lezione sull'Iliade, schegge di cinema di Dickens, il finale di Aspettando Godot (...)" (*Oceano*). Al igual que *La verdad de las mentiras*, no se trata de una obra de teatro, tampoco de una lectura dramática (Oviedo), sino que se interpreta como un diálogo dramático, cercano a la tradición del narrador oral.

La novelística y la dramaturgia de Mario Vargas Llosa están colmadas de narradores orales que cuentan ficciones. La figura del juglar siempre ha fascinado al autor que sin ir más lejos, crea uno de los personajes más llamativos de su literatura: el Enano —*La guerra del fin del mundo*— con su recreación de historias de caballeros andantes que fascinan y entretienen a la asediada Canudos. Jean O'Bryan-Knight explora la figura del "story-teller" en lo que él denomina su "trilogy" (2): *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta* y *El hablador*, profundizando de forma brillante en el debate metaliterario que provocan estas lecturas. En su teatro existen los llamados "narradores generadores" (Cusato 32), que en realidad no son más que "pseudonarradores" que convocan escenas pasadas, o inventadas, en las que los límites espaciotemporales se anulan en aras de crear un registro infinito de historias con el procedimiento vargasllosiano de las "cajas chinas". Las piezas teatrales de los ochenta también podrían considerarse como una trilogía metaliteraria, en la que el punto de inflexión principal es la respuesta a la siguiente cuestión que se plantea el propio autor en el prólogo a *La señorita de Tacna*: "¿cómo y por qué nacen las historias?" (*Teatro* 15). La ilusión de oralidad que trata de elaborar en todas estas ficciones nacidas de la escritura es la que pretende emular Vargas Llosa al subirse al escenario:

De este otro modo, el espectáculo fundiría dos tradiciones: la de los contadores de cuentos, antiquísima, hundida en la noche de los tiempos, practicada por todas las culturas, y la tradición literaria, fruta tardía de aquélla y caracterizada por la escritura en vez de la voz. (...) Yo debía contarlas de manera espontánea, sin alterarlas en nada esencial, pero incluso tomándome algunas libertades en los detalles, como hacen los contadores de cuentos ambulantes, que, para no aburrirse de sí mismos, suelen hacer variaciones alrededor de las historias de su repertorio. ("La verdad")

La cultura oral y la tradición literaria canonizada se unen para mostrar al público fragmentos de obras maestras que de otro modo pueden caer en el olvido. El teórico literario Georges Jean ya explicaba del siguiente modo la relación entre narrativa y drama, poniendo como vínculo original la figura del "contador":

Le conteur, homme multiple, est peut-être en effet le premier personnage dramatique. Les gestes, les mimiques, les modulations de la voix capable de tenir des dialogues, tout ceci fait apparaître à des auditeurs –en fait des spectateurs– un verbe qui s'incarne dans un corp et dans un visage, un verbe capable de métamorphoses. Ainsi l'histoire, les legendes, les rêves, mais aussi les divers moments de la vie quotidienne et les ridicules de caractères et de moeurs sont montrés, comme au théâtre. (14)

La verdad de las mentiras, además de significar la clave central de la filosofía literaria vargasllosiana, da título a un conjunto de ensayos publicados por Seix Barral en 1990. Las obras escogidas forman parte del amplio y diverso fondo literario del autor peruano, aunque, curiosamente, no se encuentran dentro del libro homólogo de crítica literaria. Los fragmentos pertenecen a *El mono*, de Isak Dinesen; *Una rosa para Emily*, de William Faulkner; *El infierno tan temido*, de Juan Carlos Onetti y *El Aleph*, de Jorge Luis Borges. El espectáculo se estrena en el Teatro Romea de Barcelona, y se repite en el teatro Diana de Guadalajara (México) como programa cultural de la Feria Internacional del Libro. En esta segunda representación en

ANTÍPODAS XXII

México se añade *Diles que no me maten* de Juan Rulfo. Asimismo, en el estreno en Lima junto a Vanessa Saba, en el 2007, se introdujo un texto de José María Arguedas.

No obstante, las creaciones más originales, aunque las tome prestadas de la literatura clásica universal, son: *Odiseo y Penélope* y *Las mil noches y una noche*. En estas piezas rescata el carácter infinito de estas obras, que Baricco casualmente también recreó. El autor italiano indica que la importancia de la puesta en escena de la *Odisea* y la *Iliada* no se encuentra en el valor filológico sino en el renacimiento de esa épica soñadora que embarga al lector/espectador:

Mi può essere utile sapere quando è stata scritta l'Odissea per ride-
stare la meraviglia dell'Odissea: ma di per sé non è una informazione
così importante- questo, cioè recuperare il cuore di quell'esperienza,
restituirlo a noi stessi e a chi è con noi in quel momento. (*Totem* 10)

Vargas Llosa ya anunciaba cómo la novela, respecto al sintético arte dramático, “es una operación infinita que, el narrador, en un momento determinado, interrumpe, imponiendo un final” (*Odiseo* 130-131). El narrador oral, sin embargo, contiene lo que el filósofo y crítico literario Walter Benjamín denomina “la música de la épica”:

El *recuerdo* funda la cadena de la tradición que se retransmite de generación en generación. Constituye en un sentido amplio, la música de la épica. (...) Funda la red compuesta en última instancia por todas las historias. Una se ensalza con la otra, tal como todos los grandes narradores, y en particular los orientales gustaban de señalar. (124)

Este carácter inagotable de la épica clásica fascina al autor, que como dice Raymond L. Williams, “visualiza la realidad empírica más como una gran narrativa; percibe el mundo no como una serie de pequeñas anécdotas, sino como grandes narrativas” (Vargas Llosa *Literatura* 34). Por ello, la siguiente faceta trovadoresca se basa en una representación de fragmen-

tos seleccionados de una de las obras clásicas por excelencia, *La Odisea*, que el autor ha definido como “el texto literario y la fantasía mítica que funda la cultura occidental” (“Odiseo”). El espectáculo se titula *Odiseo y Penélope*, y se representa por primera vez en el Teatro de Mérida, de nuevo bajo la dirección de Joan Ollé y el coprotagonismo de Aitana Sánchez Gijón. Rosana Torres, en una aguda reseña del espectáculo, advierte que nos encontramos ante un “Teatro de Palabra”, donde dos amantes se “susurran” historias:

Ollé y sus actores optaron por susurrar (más que contar) aventuras, cargarlas de fuerza poética, de una serenidad escénica tan sólo rota por los mosaicos de sombras que Amat iba creando en directo (ayudado por la técnica), como tapices penelópicos, bajo los cuerpos de los actores y por la música del desaparecido Manos Hadjidakis.

El autor peruano se cuestiona si no fue Odiseo el primer embaucador de la historia, un fabulador capaz de hacernos creer en mil aventuras con una factura literaria esplendorosa. Odiseo, “navegante esforzado o palabrero simulador” (“Odiseo”), es uno más de la estirpe de idealistas que luchan contra corriente para alcanzar metas imposibles. El espectáculo, en palabras de su creador, consiste en:

(...) una versión minimalista de la historia clásica, que los dos protagonistas cuentan, interpretan y leen, una vez concluida la matanza de los pretendientes y las siervas traidoras, en Ítaca. Ambos personajes se metamorfosean sin cesar, sobre todo Penélope, fieles en esto a una vocación que parece ser la norma en la cultura helena primitiva, donde todos los seres, humanos, dioses y animales, padecen de inestabilidad ontológica y no son nunca lo que son para siempre, sino de manera provisional: todos viven varias vidas, como si fueran personajes y cosas de ficción. (“Odiseo”)

El tema del disfraz cobra una importancia fundamental en su relación con la metamorfosis de identidades que tuvo tanta repercusión en

la mitología clásica, transformaciones constantes aceptadas como *modus vivendi* de dioses y humanos. Penélope será Circe, Calipso, Polifemo, Palas Atenea, Naussica, etc., diversas identidades que anulan las frustraciones y los deseos insatisfechos que provocara quizás la ausencia de Odiseo. Pero Odiseo, se pregunta el autor peruano, quizás también supo navegar con la mente y desenvolverse con la imaginación, más que con las armas o los dioses que le impedían su regreso. Aceptar a los dioses es aceptar el valor del juego de la ficción y su función en la vida, es recibir sin oposición la colaboración de la memoria. Las palabras de María Zambrano en "Apuntes sobre el tiempo y la poesía" resumen esta idea: La memoria "piadosa del antepasado" que erige la poesía de la épica dignifica la historia real; ejercicio que trata de conseguir el autor apelando a una verdad literaria que embellezca o enriquezca los duros resortes de la "realidad objetiva", memoria que colabore con la función civilizadora que el autor peruano le impone a la literatura.

Por último, siguiendo la estela de la narrativa oral que se obstina en esta misión civilizadora del ser humano, no podía faltar el texto por antonomasia en la tradición oriental, cuna de la cuentística de todos los tiempos: *Las mil y una noches*. Una tercera colaboración, con los implicados en el proyecto anterior, se estrena en los jardines de Sabatini, en Madrid, con el título de *Las mil noches y una noche*. De nuevo se pone en pie un teatro de la palabra, con un escenario de gran austeridad, que como acota Aitana Sánchez Gijón, es: "limitado a un atril, un libro y un velo que se transforma en mortaja, vestido de novia o de baile", ya que la verdadera protagonista 'es la palabra y cuantos menos elementos se usen, más vuela la imaginación del espectador'" (Ramos). Se conserva el esquema y el procedimiento textual anterior: convertir esta obra maestra de la literatura oriental en una adaptación minimalista con la novedad de la música y la danza en directo como complemento de los relatos, e incluso la aportación de la pintura en directo de Eduardo Arroyo. El director Joan Ollé lo define como "un espectáculo basado en la palabra al que están invitadas otras disciplinas **expresivas**, es un taller escénico abierto con una partitura estricta pero con algo de jam-session" (Campos).

Mario Vargas Llosa rectifica una posible idea previa sobre esta obra: su origen no es un libro árabe donde se reúnen todas las historias sino que la traducción a las lenguas occidentales surgió de una "multitud

de historias, orales y escritas, de origen persa, indio y árabe, (...) que, a partir del siglo XVIII, fueron recopiladas y vertidas al francés, al inglés y al alemán por arabistas europeos” (*Las mil y una* 16). Consulta varias traducciones pero destaca entre todas la traducción de M. Dolores Cinca y Margarita Castells, *Las mil y una noches: según el manuscrito más antiguo conocido*, de Barcelona, Destino, publicada en 1998, aunque el título de su edición lo recoge de la traducción que realiza y populariza el autor Vicente Blasco Ibáñez del libro a su vez traducido del árabe al francés por el cairota J. C. Mardrus: *Le livre des mille nuits et une nuit*. Aun así, es evidente que el título es escogido por la analogía de “une nuit” con la única noche en que tiene lugar el espectáculo, más que por el interés de la específica traducción en sí.

El foco de atención del autor peruano es precisamente el contraste que existe entre las distintas versiones, ya que advierte de la presencia de la voz y del pensamiento occidental en las diversas traducciones de estas épocas. Este origen mixto llama la atención del autor, que contempla asimismo con admiración los infinitos niveles que configuran estos relatos. Esta pieza se divide explícitamente en tres campos de interpretación: un primer nivel en que el autor Vargas Llosa y la actriz Aitana Sánchez Gijón se saludan para dar comienzo a la función, un segundo nivel en el que Sherezada y el rey Sahrigar van humanizando una relación que comenzó siendo despótica, y un tercer nivel en que juntos interpretan los cuentos de Sherezada. Este juego inicial representa de algún modo la culminación de un proceso que comienza a finales de los setenta: el tema metaliterario que acompaña la presencia del autor en el juego de la ficción. Jean O’ Bryan-Knight afirma que la novela de 1977, *La tía Julia y el escribidor*, rompe con la instancia del narrador anónimo, invisible (2) para dar forma a su álter ego, que posee su nombre y sus apellidos. En la ya mencionada pieza *La señorita de Tacna* el protagonista Belisario es un Vargas Llosa camuflado, una “autocreación” en la que canibaliza de nuevo intencionadamente elementos de su propia realidad. Este tramposo engranaje que podría rastrearse en cada una de sus obras como parte de su ardid de “suplantar a Dios”, cobra su última manifestación en este espectáculo. Esta vez el propio Vargas Llosa en carne y hueso muestra sin tapujos su propósito como escritor: exhibir ante una audiencia el poder que tienen los cuentos, la germinación que produce uno sobre otro en una imaginación infinita que alimenta la vida:

ANTÍPODAS XXII

Sherezada lleva a cabo una verdadera proeza, sin duda. No puede devolver la vida a las decenas de muchachas sacrificadas a lo largo de un año por el déspota salvaje (...) pero con sus astucias de gran narradora, desanimaliza al bárbaro que antes de casarse con ella era puro instinto y pulsión y desarrolla en él las escondidas virtudes de lo humano. Haciéndolo vivir y soñar vidas imaginarias, lo enrumba por el camino de la civilización. (*Las mil y una* 11)

Valiéndose de esta hermosa parábola, Vargas Llosa crea una versión bastante libre. Actúa como un narrador oral que, aceptando la dependencia de la memoria, se vale de la imaginación para crear su propia lectura e interpretación. Reconoce en este juego de traductores, lectores, versiones orales y escritas, la idea borgiana del infinito y la reiteración del juego de cajas chinas donde se insertan estas grandes obras. El cuento es el germen de todos los géneros, comenzando alrededor del fuego para espantar miedos y peligros con la voz del actor hechicero, alcanza el soporte escritural y se multiplica en un sinfín de géneros que tratan de instalar la ficción en nuestras realidades prisioneras. De la insatisfacción congénita del ser humano, nacen los cuentos, el teatro, la novela, aristas con el mismo vértice inicial y terminal: "el apetito de vida alternativa, de otro destino distinto al propio, que hizo nacer en la especie la idea de inventar historias y contarlas, es decir, de hacerlas vivir y compartir mediante la palabra y, luego, más tarde, la escritura" (*Las mil y una* 20). Sherezada, madre de la narración oral de todos los tiempos, puente entre oriente y occidente, consigue burlar a la muerte cada noche a través de sus narraciones, ¿y en qué consiste el hecho de narrar, sino es evitar la condición mortal, superar la oscuridad de la noche que recuerda al fin de los días, continuar con la sensación de eternidad que palpita en el espíritu humano?

El legado máspreciado que dejó la tradición literaria oriental respecto al pensamiento europeo es el de la energía contagiosa de los libros, la transmisión inevitable de la vivacidad de la palabra. Américo Castro atribuye a esta tradición la característica preocupación española por evitar los efectos de la lectura en el desarrollo cotidiano vital de las personas desde el siglo XVI:

Sentir los libros como realidad viva, animada, comunicada e incitante, es un fenómeno humano de tradición oriental, estrechamente ligado a la creencia de ser la palabra contenido y trasmisor de una revelación (...) La tradición oriental de la vida española hizo posible que el tema de la lectura de los libros, como fuente de males o bienes, existiese en la vida española y penetrase más tarde en las páginas del Quijote. (376)

Desde la *Odisea* a *Las mil y una noches*, Vargas Llosa escoge estas piezas lejanas en el tiempo y espacio para rendir homenaje no ya al “hacedor”, sino a la vitalidad contagiosa de estas palabras objetivadas en el cauce variable de la experiencia vital: “Lo maravilloso de Ulises es que está para ser interpretado por los lectores. Componemos el personaje en función de nosotros mismos” (Lavín 73). Rosana Torres, trabajando asimismo el símil entre Vargas Llosa y Odiseo, recalca una situación paralela que une finalmente al viajero con el intrépido escritor: la ambigua temeridad que singulariza tanto al héroe clásico como al escritor arequipeño:

(...) Baste con recordar que Odiseo permanece en la cueva de Polifemo y espera la vuelta del cíclope gigante, en vez de huir tras haberse hecho con provisiones. Que Odiseo pide que le aten a un mástil para convertirse en el único humano que cruza el golfo de las Sirenas, porque quiere oír y conocer aquel mortal canto de las sirenas inmortales. Todo porque Odiseo tiene una inagotable sed de conocimiento, la misma que le retrasa una y otra vez su deseada vuelta a casa. Una vuelta a casa que Vargas Llosa también ronda hace décadas y mientras busca su Ítaca se entrega irremediabilmente a su atracción por lo desconocido, a sus viajes iniciáticos en Londres, Barcelona, París, Madrid...

El planteamiento argumental atrae como el mismo canto de sirenas; no obstante, en lo que atañe a la crítica espectacular, José Miguel Oviedo observa en la puesta en escena de *La verdad de las mentiras* la ausencia del espacio íntimo necesario para este tipo de espectáculos: “el enorme teatro en el que se presentó conspiraba contra el acto tal como estaba concebido;

un local más íntimo, menos imponente, habría contribuido mejor a lograr el clima que se buscaba, que era más interior que espectacular” (93). En la representación llevada a cabo en la Plaza Central del pabellón Hassan II de Sevilla en julio de 2008 de *Las mil noches y una noche*, se produjo un efecto similar al que reseña el crítico peruano. Un teatro de corte intimista, un teatro basado en la palabra, que intenta recrear la cultura de la oralidad transmitida a través de pequeños grupos reunidos en torno a un narrador, se puso en escena en un amplio espacio al aire libre que ascendió en las dos representaciones llevadas a cabo el 17 y 18 de julio a aproximadamente 2.400 personas —con un rotundo éxito de aforo— pero que sin duda ocasionó serias dificultades para imbuirse en la intimidad, por otro lado bien construida, de la escena. La prestigiosa Fundación Tres Culturas, cuyo propósito primordial y altruista es el encuentro entre las diversas culturas de los pueblos del Mediterráneo, fue la organizadora del evento y definió el escenario como “un espacio moderno, austero y despojado de todo artificio de manera que a través de las palabras nazcan gestos y melodías que transporten al público al lejano e imposible Oriente” (“Mil y una”). Este objetivo requiere la imperiosa cercanía y proximidad del público que en este caso no pudo alcanzarse desde todas las localidades del majestuoso lugar, a pesar del esfuerzo y la labor encomiable de los actores y de la escenografía, que como señalaba el *Diario de Sevilla*: “arroparon un sobrio y lucido mano a mano” encima del escenario (Gómez).

A pesar de los inconvenientes, no hay duda de que Mario Vargas Llosa posee en estos últimos años un interés central por la concepción y el lugar de la cultura en nuestra sociedad; de hecho su próximo libro de ensayos tomará por título *La civilización del espectáculo*, del que ya existe un artículo original en prensa. Expresa su preocupación primordial por la banalización actual del arte y de la cultura, y expone como una de las causas de su masificación y su frivolidad la llamada “democratización de la cultura”, sobre la que advierte lo siguiente:

Esta loable filosofía ha tenido en muchos casos el indeseado efecto de la trivialización y adocenamiento de la vida cultural, donde cierto facilismo formal y la superficialidad de los contenidos de los productos culturales se justificaban en razón del propósito cívico de llegar al mayor número de usuarios. La cantidad a expensas de la calidad. (“La civilización” 7)

Contra esto, sus iniciativas de fomento de la llamada gran literatura no dan tregua. Actualmente continúa su labor de “promotor literario” a través de un programa radiofónico que comienza en el 2007. Colabora en el programa de radio “Mi novela favorita” en el que el autor actúa como comentarista y prologuista de segmentos de novelas clásicas que se reproducen con muchísimo éxito en Perú, con el fin de acercar con persuasión estos textos a un lector oyente promedio. Alonso Alegría dirige el programa y es quien realiza las adaptaciones dramáticas dialogadas de estas obras, de una hora de duración, cuya condición primordial es haber pasado la prueba definitiva de la permanencia en el tiempo: *El Conde de Montecristo*, *Guerra y paz*, *El retrato de Dorian Gray*, *Moby Dick*, etc.

Este proyecto, que se considera toda una recuperación de la literatura entregada a las órdenes del género radiofónico, tiene una tradición y una impronta mayor en el terreno angloparlante que ya comentó el propio Vargas Llosa en un entrañable artículo titulado “El gusanillo de los libros”. En este texto el autor peruano rinde homenaje a un presentador estadounidense que le entrevistó años atrás sobre una de sus novelas, cuya conversación describe como “una catarsis creativa” (Boland. Vol II 5) por su capacidad de seducir tanto al propio autor como al oyente con la plasmación de ciertos fragmentos seleccionados de la novela. La dramatización de una literatura de calidad se acerca al lector oyente, despertando su curiosidad e interés, a través de un medio de comunicación masivo, y no por ello carente de alma, de esencia. De este modo, tanto Vargas Llosa como Michael Silverblatt (el gusanillo de los libros) intentan restituir el modo aurático de creación de una obra, al no desvincularla totalmente de su función primigenia: la función ritual; ya que estos contemporáneos contadores de historias nos conducen a una experiencia estética que no es mera copia, mera reproducción. Estos humanistas quieren rescatar lo que Walter Benjamin denominaba el aquí, el ahora de la obra de arte.

Universidad de Sevilla

Bibliografía

- Baricco, Alessandro (et al.). *Totem. L'ultima tournée*. Torino: Einaudi, 2003.
- _____. *Oceano Mare*. Web. 10 feb. 2011. <http://www.oceanomare.com/totem/schedatotem.htm>

ANTIPODAS XXII

- Benjamin, Walter. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991.
- Boland Osegueda, Roy C. e Inger Enkvist (eds.). *70 años. Estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa*. Vol. 1. Melbourne: Antípodas, 2006.
- _____. *Una pasión por la literatura. Estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa*. Vol II. Sydney: Antípodas Monographs, 2007.
- Campos, J.M. "Las mil noches y una noche, de (y con) Vargas Llosa." *Wego Sevilla*. 16 jul. 2008. Web. 10 feb. 2011. <http://www.revistawego.es/2008/07/16/las-mil-noches-y-una-noche-de-y-con-vargas-llosa/#more-1105>
- Castro, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967
- Cusato, Antonio Domenico. *El teatro de Mario Vargas Llosa*. Messina: Andrea Lippolis Editore, 2007.
- Gómez, Rosalía. "Ilusionados como en los cuentos." *Diario de Sevilla*. 18 jul. 2008. Web 16 feb. 2011. <http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/183238/ilusionados/como/los/cuentos.html>
- Hernández de López, Ana M^a, ed. *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, 1994.
- Jean, Georges. *Le Théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Lavín, Paz. "Mario Vargas Llosa, el hombre que fabula sobre el escenario." *Letras Libres*. Octubre de 2006.
- "Mil y una noches para soñar." *Diario de Sevilla*. 12 jul. 2008. Web. 16 feb. 2011. <http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/178484/mil/y/una/noches/para/sonar.html>
- O'Bryan-Knight, Jean. *The story of the storyteller: La tía Julia y el escribidor, Historia de Mayta and El Hablador by Mario Vargas Llosa*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995.
- Oviedo, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus, 2007.
- Ramos, Charo. "Vargas Llosa rinde homenaje a la función civilizadora de la literatura." *Diario de Sevilla*. 17 jul. 2008. Web 13 feb. 2011. <http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/182379/vargas/llosa/rinde/homenaje/la/funcion/civilizadora/la/literatura.html>
- Setti, Ricardo A. *Mario Vargas Llosa, Sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa. Ensayos y conferencias*. Madrid: Inter Mundo, cop. 1988.
- Torres, Rosana. "Odiseo es él." *El País*. Madrid, 04 ag. 2006. Web. 10 feb. 2011. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Odiseo/elporcul/20060804elpepucul_1/Tes
- Vargas Llosa, Mario. "Dickens en escena." *La Nación*. 29 sept. 2007. Web. 10 feb. 2011. <http://www.lanacion.com.ar/948313>
- _____. "El cuento de nunca acabar." *Caretas*, Lima, 1 dic. 2000. Web. 10 feb. 2011 <http://www.caretas.com.pe/2000/1647/columnas/mvll.phtml>
- _____. "La civilización del espectáculo." *Letras Libres*. Feb. 2009: 6-14.
- _____. *Las mil noches y una noche*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- _____. *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. "La verdad de las mentiras." *El País*. Madrid, 09 oct. 2005. Web. 10 feb. 2011 http://www.elpais.com/articulo/opinion/verdad/mentiras/elpepiopi/20051009elpepiopi_4/Tes

- _____. *Literatura y política*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey: Fondo de Cultura Económica de España, 2003, 2ª ed.
- _____. *Obra reunida*. Teatro. Madrid: Alfaguara, 2001.
- _____. *Odiseo y Penélope*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.
- _____. "Odiseo en Mérida." *El País*. Madrid, 30 jul. 2006. Web. 10 feb. 2011. <http://www.almendron.com/tribuna/11006/odiseo-en-merida/>
- _____. *Sueño y realidad de América Latina*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- "Vargas Llosa y el fabuloso Oriente, en Tres Culturas." *Diario de Sevilla*. Sevilla, 15 mar. 2008. Web. 16 feb. 2011. <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/78859/vargas/llosa/y/fabuloso/oriente/tres/culturas.html>
- Zambrano, María. *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar, 1971.