

SOBRE

# Mario Vargas Llosa



María Jesús Lorenzo-Modia, ed.

**Sobre**

**Mario Vargas Llosa**

María Jesús Lorenzo-Modia (ed.)

A Coruña 2019

Universidade da Coruña  
Servizo de Publicacións

## **Sobre Mario Vargas Llosa**

María Jesús Lorenzo-Modia (editora)

A Coruña, 2019

Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións

ISBN: 978-84-9749-729-9 (formato impreso)

ISBN: 978-84-9749-730-5 (formato electrónico, DVD)

ISBN: 978-84-9749-731-2 (formato electrónico, repositorio de la UDC)

Depósito Legal: C 1383-2019

DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497312>

© de la edición, Universidade da Coruña

© de los textos, los autores

© de la imagen de cubierta, Morgana Vargas Llosa

Doble página de guardas: El cielo de Arequipa el 28 de marzo de 1936. Fotografía cedida por Museos científicos, Ayuntamiento de A Coruña

Distribución editorial: <<https://www.udc.gal/es/publicacions/distribucion>>

Diseño de la cubierta: Julia Núñez Calo

Diseño de interior: Juan de la Fuente

Impresión: Lugami Artes Gráficas, Betanzos (España)

Printed in Spain

Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de la Universidade da Coruña (Vicerrectorado de Economía, Infraestructuras y Sostenibilidad, Campus Innova y Campus Sustentabilidade), MICINN (FEM2015-66937-P, PGC2018-093545-B-100) y de la Xunta de Galicia (Consellería de Cultura e Turismo y Consellería de Educación, Universidade e Formación Profesional, ED431D2017-17).



### AVISO LEGAL

Esta obra se edita bajo una licencia Creative Commons CC BY-NC-SA (Atribución-NoComercial-CompartirIgual) 4.0 Internacional

## ÍNDICE

Presentación .....	13
MARÍA JESÚS LORENZO-MODIA “Mentiras que tienen apariencia de verdades” o la literatura según Vargas Llosa .....	19
MARIO VARGAS LLOSA Vela de armas por una luchadora.....	31
JUAN CRUZ RUIZ El padre, la madre y la inspiración.....	35
MARIE-MADELEINE GLADIEU Mario Vargas Llosa, la poesía y los poetas.....	49
EFRAÍN KRISTAL La ambigüedad en la narrativa de Mario Vargas Llosa y sus antecedentes en Faulkner, Mann y Borges.....	59
ROY C. BOLAND OSEGUEDA Un escritor del Sur: el anti-colonialismo en algunas novelas de Mario Vargas Llosa desde la perspectiva de J. M. Coetzee.....	69
MARÍA CONCEPCIÓN REVERTE BERNAL Mario Vargas Llosa: crítica al nacionalismo y al patriotismo .....	81
MARÍA JESÚS LORENZO-MODIA Entrevista a Mario Vargas Llosa, 22/03/2019 .....	107

# Entrevista a Mario Vargas Llosa (22/03/2019)<sup>1</sup>

MARÍA JESÚS LORENZO-MODIA

Universidade da Coruña

**MJLM:** Buenos días de nuevo. Hay que darle las gracias al Dr. Vargas Llosa por su presencia desinteresada aquí. Y mi primera pregunta, probablemente ya la respondió Juan Cruz, era sobre la génesis de sus obras, de dónde sale la inspiración... pero yo quería preguntarle sobre cómo se documenta, cuál es la praxis, el método de trabajo que tiene. Yo tengo presente *El sueño del celta*, que es un texto tan trabajado desde el punto de vista de todos los informes y documentos en diferentes países y continentes. ¿Cómo se documenta para escribir?

**MVLL:** Quisiera responder por el principio. Una pregunta para la que no tengo respuesta: por qué elijo ciertos temas y no otros. Nunca lo he sabido. El proceso ha sido más o menos el mismo siempre: algo me ocurre, algo veo, oigo, leo que mueve en mí una

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de la Universidade da Coruña (Vicerrectorado de Economía, Infraestructuras y Sostenibilidad, Campus Innova y Campus Sustentabilidade), MICINN (FEM2015-66937-P, PGC2018-093545-B-100) y de la Xunta de Galicia (Consellería de Cultura e Turismo y Consellería de Educación, Universidade e Formación Profesional (ED431D2017-17)).

cierta curiosidad, un interés por desarrollar ese tema, averiguar más sobre aquello que o he oído, o he leído, o he vivido... y ese siempre es el comienzo de todas las historias que he inventado. Hasta cierto punto, porque son historias que, de alguna manera, empecé a vivirlas sin ser consciente de que ellas iban a generar todo un proceso creativo.

Ahora, una vez que tengo la idea, digamos, de escribir sobre aquello, empiezo a tomar notas, hago diagramas, me interesa muchísimo la cronología de esas historias: dónde empiezan, dónde terminan, qué va a ocurrir en el proceso. Antes de empezar a escribir tomo siempre muchas notas y hago siempre esquemas, que generalmente no respeto, pero me ayudan muchísimo para arrancar a escribir una historia.

Y luego, pues esto es, fundamentalmente para mí, cuestión de trabajo. Escribo primero un borrador: lo que más trabajo me cuesta es ese borrador. Ese borrador es una lucha contra la inseguridad: tengo la sensación de que nunca esa historia se va a levantar, que no va a parecer una historia vivida, que va a ser letra muerta... y esto hace que con la constancia, con la tenacidad, en algún momento voy a superar esa inseguridad. Y por eso ese primer borrador es generalmente muy caótico, escrito muy de prisa, repitiendo escenas, abordando ciertos episodios desde distintos puntos de vista, porque sé que, digamos, una vez que termine ese borrador, que es muy caótico, una especie de magma, ya comenzaré realmente a pasarlo bien y a divertirme escribiendo. Pero la verdad que no me divierto nunca mucho mientras escribo ese borrador.

Siempre hago un trabajo de documentación. No en el sentido en que lo haría un historiador, un sociólogo, alguien que quiere describir una verdad a través de esa investigación. No, para mí es una manera de ambientarme, de trasladarme al lugar donde ocurre aquella historia, una manera de encontrar, digamos, incentivos para desarrollar ciertos personajes, ciertas situaciones. O sea, en esta investigación a mí no me importa la verdad o la mentira de los datos que recojo. Lo importante es que esos datos me estimulen, esos datos me abran unas puertas, me lleven, digamos, a enriquecer el proyecto inicial.

Pero es sobre todo a partir de la segunda versión donde yo empiezo a pasarlo realmente muy bien: empiezo a divertirme, luego a trabajar muchas horas, tengo la seguridad de que la novela ya está potencialmente ahí en ese borrador. Hago una segunda versión que es muy cuidadosa desde el punto de vista de la estructura, del tiempo.

Creo que, en todos los años que llevo escribiendo historias, he descubierto dos cosas fundamentales: que lo primero que tiene que inventar un escritor es el narrador de la historia, que no es nunca el escritor, ni el autor de la novela, es siempre un personaje que uno inventa. Aun cuando lo escriba desde una primera persona y con nombre propio, ese personaje, ese narrador, es siempre una invención. Es un narrador que solo existe mientras dura una historia: es un narrador que comienza existiendo cuando empieza esa historia y que termina con la historia. Y ese narrador no es nunca el autor de una novela. La invención del narrador, que puede ser uno o pueden ser varios, puede ser un narrador implicado, puede ser un narrador omnisciente, en fin, ahí las posibilidades son muy amplias, creo que es una primera invención fundamental si uno va a escribir una novela.

Y creo que la segunda invención es la del tiempo. El tiempo dentro de una novela no es jamás el tiempo cronológico, el tiempo en el que vivimos. Es un tiempo que es una invención, tanto como la del narrador. Ese tiempo se acelera en ciertos momentos de la historia, en ciertos momentos se detiene, parece girar en redondo, parece no transcurrir. Todo eso es un ingrediente fundamental de la autonomía que debe tener toda novela y de la manera como esa historia influye en un lector: manteniéndole la curiosidad, el suspenso...

Una vez que, digamos, en esa segunda versión tengo muy clara la estructura y el paso del tiempo figurado, imaginario, que es siempre el tiempo de una ficción, me puedo concentrar ya exclusivamente en el lenguaje. Y el lenguaje, para mí significa fundamentalmente, cortar y eliminar, adjetivos. Dicen que Raimundo Lira, un gran maestro (gran especialista en Quevedo, dicho sea de paso), en sus clases de Harvard, de literatura, siempre comenzaba diciéndoles a los estudiantes: “Los adjetivos se han hecho para

*no* usarlos”. Bueno, pues esa máxima la tengo yo siempre presente cuando comienzo a corregir, generalmente en una tercera y última versión de lo que escribo.

**MJLM:** Bien. Otro de los temas que a mí me interesa es cómo un manuscrito llega a ser publicado. El proceso por el cual un texto llega a los lectores. Para un premio nobel, claro, no será problema tener acceso a la publicación de un manuscrito, pero no ha sido siempre así, como sabemos. Me pregunto por la función de los agentes literarios, de los editores, porque a algún escritor yo le escuchado decir que sin un agente literario uno no es nadie, la función, [...] ya se ha hablado aquí de Carlos Barral, no sé si querría comentar algo sobre Carmen Balcells...

**MVLL:** Sí. Yo tuve la suerte de tener como agente literario, una vez que publiqué mi primera novela, a Carmen Balcells. Carmen Balcells fue una mujer realmente extraordinaria. Ella convirtió un oficio que es más bien menor y oscuro, el de agente literario, que es simplemente un intermediario entre el escritor y el editor, en un instrumento de cultura. Carmen Balcells hizo cosas que realmente no había hecho nunca ningún agente literario y creo que pocos en el futuro las harán. Ella convirtió a Barcelona, por ejemplo, durante algunos años, en la capital de la literatura latinoamericana, donde los escritores latinoamericanos soñaban con ser publicados por las editoriales, editoriales que hasta entonces generalmente no habían salido de España, que editaban para España y para los lectores españoles. Carmen Barcelés los convenció uno a uno, o los puso en el disparadero de emprender la aventura de América: sacar las ediciones de ese confinamiento en España y llevarlas a ese mundo de cientos de millones potenciales de lectores. Y el editor que fue el primero en darle gusto, en hacerle caso, fue Carlos Barral. Seix Barral es una editorial pequeña, se convirtió en una editorial muy prestigiosa, muy importante, en la que los escritores latinoamericanos soñaban con ser publicados.

Carmen llevó a vivir a Barcelona a muchos escritores latinoamericanos. El primero fue Gabriel García Márquez. Ella viajó a México y convenció a García Márquez, que seguramente jamás había pensado en venir a vivir a Barcelona, de que se trasladara con su familia a Barcelona.



Yo trabajaba en Londres y probablemente yo me hubiera quedado toda mi vida en Londres, donde tenía un trabajo que me gustaba, me gustaba enseñar, había descubierto enseñando en el Queen Mary College de Londres que me gustaba enseñar. Además, era un trabajo que me dejaba mucho tiempo y jamás hubiera pensado yo en dejar Londres si un día, sin anunciarse, no hubiera tocado el timbre de mi casa de Filbeach Gardens Carmen Barcel. Y Carmen Barcel entró en mi casa como un ventarrón (así entraba ella a las casas) y me dijo: “Hoy día renuncias a enseñar (yo estaba enseñando en otro college, King’s College) y te vas a vivir a Barcelona, porque vas a vivir de tus derechos de autor, y yo te lo garantizo. Y digo: “Pero tú estás completamente loca, ¿Cómo se te ocurre? ¿Cómo voy a dejar Londres? Yo tengo dos hijos (tenía dos hijos, no había nacido mi hija todavía) ¿Cómo se te ocurre que yo voy a dejar Londres para tratar de vivir de...? ¡Si yo me demoro tres años en escribir una novela! Y me dijo: “Vas a renunciar, y te vas a instalar en Barcelona porque yo no salgo de tu casa hasta que me digas que sí”.

Y Carmen Balcells era una persona que, cuando se le metía algo en la cabeza, había que darle gusto o había que matarla, pero no había otra alternativa. Entonces, finalmente, y dudándolo mucho, renuncié a enseñar y renuncié a Londres y me fui a Barcelona. Y, desde luego, no lo lamento. Fueron cinco años maravillosos en los que Barcelona aprovechó, mucho más que ninguna otra ciudad de España, esa pequeña apertura que hubo, no en el campo político, pero sí en el campo cultural. La censura se volvió mucho menos estricta, más flexible. El mundo de la cultura empezó a percibir, digamos, una cierta libertad que hasta entonces no existía. Y Barcelona lo aprovechó maravillosamente bien.

Y la verdad que los escritores latinoamericanos fuimos a Barcelona, nos instalamos allí. Estaba ya García Márquez, después se instaló José Donoso, Jorge Edwards, otro escritor chileno, y escritores como Cortázar, como Fuentes, que no vivieron en Barcelona pero iban constantemente, como muchos escritores latinoamericanos, porque Barcelona era donde había que estar, era donde había que ser publicado y ser reconocido como escritor para ser de verdad un escritor. Así como nosotros antes íbamos a

París, los jóvenes latinoamericanos soñaban con Barcelona, con ir a Barcelona.

Pero todo esto fue obra de una mujer, empecinada, intolerante cuando se le metía algo en la cabeza, como era Carmen Balcells. Y ella en cierta forma propició un reencuentro entre escritores de la lengua, escritores latinoamericanos y españoles que nos habíamos dado las espaldas desde la guerra civil. A América Latina no le interesaba nada España, a España no le interesaba nada América Latina. Y se produce ese reencuentro en esos años en Barcelona. Realmente, vivir allí, participar de lo que fue esa experiencia, es algo que estoy seguro ninguno de quienes estuvimos y participamos hemos podido olvidar. Por eso es que yo digo que el caso de Carmen Balcells es un caso extraordinario y algún día España tendrá que rendirle el homenaje que se le debe.

**MJLM:** Yo creo que sí. Sabemos, evidentemente, de la repercusión de sus obras, no solo en España, Hispanoamérica, en países de habla hispana, sino también en traducción. Sabemos, se nos ha recordado esta mañana, cómo [J. M.] Coetzee evidentemente habla de los escritores internacionales, pero eso se aplica a escritores que primordialmente han hablado en otra lengua, como lo explicó muy bien Roy Boland. Pero yo quería preguntarle cual ha sido su relación con los traductores o las traductoras, cómo ha sido su relación con los textos traducidos.

**MVLL:** Bueno, mire, yo nunca pensé que mis obras serían traducidas. El problema de un escritor peruano, y seguramente latinoamericano, cuando yo era joven era preguntarse si sería alguna vez publicado. En el Perú no había editoriales, había librerías, y alguno editaba de vez en cuando un librito, que tenía que pagar el autor. Entonces yo jamás de la vida pensé, cuando era joven y cuando comenzaba a escribir, que alguna vez sería traducido. Mi problema era mucho más cercano, era si seré publicado, si podré ver alguna vez un libro mío realmente convertido en un libro de verdad.

Entonces, tuve mucha suerte, esa es la realidad. Yo llegué el año 1958 a España para hacer un doctorado en la Complutense con una beca que me dieron en el Perú, y vi, al poco tiempo de llegar, en el *ABC*, recuerdo, que había el anuncio de un concurso

en Barcelona para libros de cuentos, que se llamaba el premio Leopoldo Alas. Y yo tenía varios cuentos, había escrito cuentos en los años universitarios en el Perú, y me acuerdo que añadí un cuento que escribí al llegar a Madrid, y envié, pues, como un azar, estos cuentos al premio Leopoldo Alas en Barcelona. Y, bueno, tuve la suerte, pocas semanas o meses después, de haber ganado ese premio y, gracias a eso, haber visto por primera vez un libro mío. Fue algo realmente muy emocionante. Era una cosa muy pequeña, era un premio muy pequeño. Lo daban un grupo de médicos de Barcelona aficionados a los cuentos. Como no se publicaban libros de cuentos, pues ellos crearon una pequeña editorial, que se llamaba editorial Rocas, y crearon este premio, que era el premio Leopoldo Alas. Gracias a ese premio vi por primera vez un libro mío traducido. No traducido, publicado.

Luego, cuando salió mi primera novela, me acuerdo que Carlos Barral, el director de la editorial Seix Barral, activamente, al poco tiempo, a los meses de publicar mi novela, me mandó un telegrama (yo vivía entonces en París) que a mí me dejó absolutamente perplejo y encantado. Y me decía algo así: “He aceptado 10 contratos de traducción de *La ciudad y los perros*”. ¡Yo no podía creerlo! ¡Me parecía algo absolutamente inverosímil que mi novela iba a salir en 10 lenguas distintas!

Bueno, pues ahí tengo ese telegrama de Carlos Barral, que en cierta forma cambió mi vida, porque empecé a sentirme ya un escritor de verdad, un escritor que no solamente veía sus libros, sino que además se traducían a otras lenguas. Fue muy interesante el caso, porque, el caso es que Carmen Balcells a mí me parece un personaje tan fascinante... Carmen Balcells no había estudiado en la universidad nada. En ese tiempo parece que las buenas familias no mandaban a sus hijas a la universidad, estaba mal vista la universidad. Entonces, ella tenía un gran respeto por la cultura y conocía, en la bohemia catalana, a muchas personas que tenían que ver con el mundo editorial. Carlos Barral era muy amigo de ella y una noche le propuso que fuera a trabajar con él como agente literaria. Le dijo: “Yo soy poeta, además de editor, y me siento muy incómodo hablando de dinero con autores que son amigos míos. ¿Por qué no vienes a trabajar conmigo y tú te

ocupas de eso?” Y dicen que Carmen Balcells le preguntó: “¿Qué es un agente literario?”

Bueno, ella comenzó a trabajar con Seix Barral e inmediatamente, como era muy inteligente, se dio cuenta de que una agente literaria no podía trabajar para un editor, que la razón de ser de una agente literaria era representar *ante* los editores, o *contra* los editores, a los escritores. Entonces se lo dijo Carmen Balcells y Carlos Barral, que era más escritor y poeta que editor, le dijo: “Tienes toda la razón del mundo. Te licencio. No trabajas ya con Seix Barral. Y empieza a trabajar contra mí”.

Y entonces Carmen Balcells fue una de las primeras que me preguntó si yo quería trabajar con ella. Y entonces pasé a trabajar con ella, a que Carmen Balcells fuera mi agente. Y entonces qué descubrió Carmen Balcells: descubrió que los editores en esa época en España se quedaban con los derechos de autor de los autores para todas las presuntas traducciones que pudiera recibir. Y se llevaban, aunque ustedes no lo crean, el 50 o el 60 por ciento de los derechos de autor, simplemente por ser propietarios de esos derechos de autor. Entonces comenzó en España un trabajo de hormiga, difícilísimo, de Carmen Balcells, para cambiar las malas costumbres de los editores y arrebatárselos esos derechos de autor que tenían para las traducciones de los libros. ¿Y cómo lo consiguió? Lo consiguió, con una expresión muy de Carmen Balcells, poniendo a parir a los editores. Es decir, diciéndole, por ejemplo, a Planeta: “— ¿Tú quieres publicar la novela de García Márquez? —Sí. —Bueno, perfecto, yo te voy a dar la novela de García Márquez, pero tú vas a renunciar a ser propietaria de los derechos de autor para las traducciones. El autor se va a quedar como dueño de esos derechos”.

Entonces los editores empezaron a odiarla. Los editores organizaron conspiraciones contra Carmen Balcells: creo que hasta le metieron un juicio. Pero, poco a poco, los editores fueron descubriendo, gracias a Carmen Balcells, que tenía algunas ventajas el tratar con agentes literarios, precisamente para conseguir ciertos libros que de otra manera no hubieran podido conseguir. Y, entonces, después de odiarla tanto, empezaron a quererla, empezaron a reconocer que era una mujer absolutamente extraordinaria que,

de alguna manera, estaba modernizando las costumbres editoriales en España, que las estaba poniendo realmente en el siglo XX. Y eso hoy día es una realidad en España. Hoy día ningún autor vende sus derechos de autor de por vida a los editores y siempre conserva los derechos de autor de las traducciones para él mismo.

Entonces, yo nunca me he ocupado de eso. De eso se ocupaba siempre Carmen Balcells. Ella me informaba: “Mira, hay tales propuestas de tales ediciones. ¿Procedo? ¿No procedo?” Era una forma puramente figurada de consultarme, porque al final ella hacía lo que le parecía mejor. Y generalmente acertaba. (Risas)

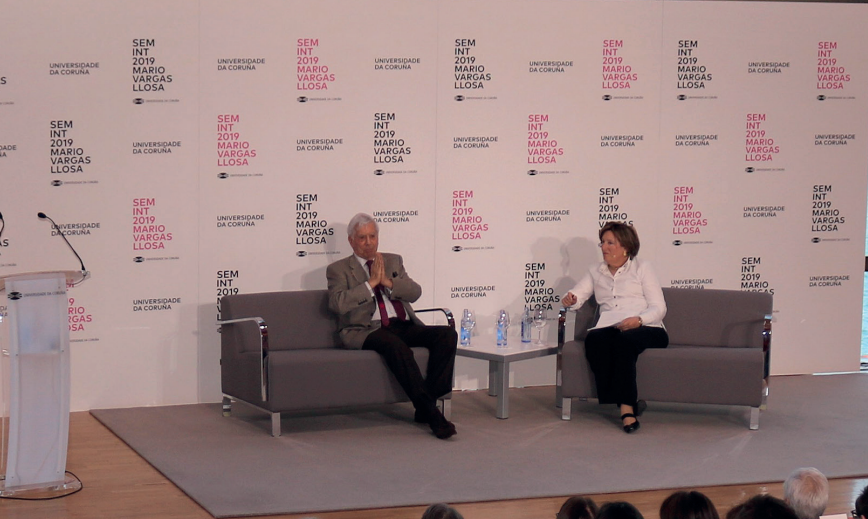
**MJLM:** Ya se ha comentado aquí que usted remitió el primer libro, *La ciudad y los perros* a Carlos Barral debido a que Carlos Barral era hábil o existía la creencia de que Carlos Barral era hábil eludiendo la censura en España. Y usted ya comentó cómo se resolvió esa cuestión. Yo quería preguntarle si ha tenido alguna otra experiencia de censura aquí o en otros países.

**MVLL:** Hombre, tuve una experiencia dramática en el caso de la URSS, lo que era la Unión Soviética. Porque en el año 65 o 66 me invitaron a la URSS a una celebración de [Alexander] Pushkin. Era una invitación de 20 días siguiendo los lugares donde había estado Pushkin, donde había vivido Pushkin. Yo por mi trabajo solamente pude estar una semana. Pero pocos días antes de partir, un amigo español que sabía ruso me dijo: “¿Tú sabes que te han cortado 40 páginas en *La ciudad y los perros*?” Y yo no sabía. Y entonces cuando fui a Moscú yo pedí ver a... era una joven; la editorial se llamaba La Joven Guardia, que había publicado *La ciudad y los perros*. Y entonces yo pedí una audiencia con la directora, que resultó ser una mujer joven, y nos entendimos a través de traductores. Y yo hice una protesta muy firme; Le dije: Mire usted, es que no es posible, en España, donde hay una dictadura franquista, me han publicado esta novela con solo siete frases cambiadas. Y aquí en la URSS, de la que yo me siento solidario, ¡Ustedes me cortan 40 páginas sin pedirme permiso!”

Entonces, ella me escuchaba, me daba unas explicaciones que no eran explicaciones, me decía: “No, nosotros entendemos su punto de vista, entendemos su punto de vista, pero usted tiene que respetar también el nuestro y el nuestro es muy claro: las barbaridades

ENTREVISTA PÚBLICA A  
MARIO VARGAS LLOSA EN EL  
PARANINFO DEL RECTORADO,  
UNIVERSIDADE DA CORUÑA.  
FOTOGRAFÍA: CÉSAR QUIAN





que ocurren en su novela no puede leerlas el público ruso, no está acostumbrado a esas cosas”. Me acuerdo que me dijo un ejemplo, me dijo: “Mire, una esposa joven no podría mirar a los ojos a su esposo si en un libro que están leyendo, pues, fornican los personajes con una gallina, como en su novela! Usted comprende que eso es para nosotros completamente inaceptable”. Y entonces, pues, simplemente, yo le dije: “¿Pero cuál es la política, cuál es la política que ustedes siguen?” Me dijo: “Nosotros no hemos firmado la convención” (de Ginebra, me parece que era) “de tal manera que nosotros traducimos todo lo que nos parece que debe leer el público ruso y, desde luego, amoldamos el texto a nuestro gusto. Nosotros cuando se trata de escritores amigos generalmente les pagamos los derechos de autor. Si son solamente amigos, si no son nuestros enemigos, se los pagamos en rublos y los tienen que gastar aquí”. Me dijo: “En casos muy excepcionales, cuando un escritor realmente está totalmente identificado con nosotros, se los pagamos en divisas”. O sea, en rublos convertibles en divisas. Y yo le dije: “¿Y hay algún escritor latinoamericano que figure entre esos íntimos?” Y me dijo: “Sí. Pablo Neruda”. O sea, que a Pablo Neruda le pagaban los derechos en divisas.

(Risas)

No he tenido más problemas con la censura. Me he enterado, por ejemplo, me enteré muchos años después, por un lector que sabía sueco y español, que me dijo: “¿Tú sabes que en *La ciudad y los perros*, en la edición sueca, cuando los cadetes de Leoncio Prado prenden cigarrillos, prenden cigarrillos de marihuana?” Y yo le dije: “¿Pero cómo prenden cigarrillos de marihuana?” Me dijo: “Sí”. Entonces yo averigüé, escribí al editor sueco; el editor se llevó una gran sorpresa, habló con el traductor, y le dijo. Y entonces el traductor le dio la siguiente explicación, que es una explicación maravillosa. Le dijo: “Pero claro, como ocurren tantas barbaridades en ese colegio, pues yo creí que fumar no era solamente fumar tabaco, sino marihuana, entonces por eso introduje la marihuana”. Que en esa época nosotros en el colegio ni siquiera conocíamos, no sabíamos que existía. Pero aparte de eso creo que no he tenido más problemas con las traducciones.



**MJLM:** Yo quería... Ya se ha dicho aquí que en estos momentos se está filmando un documental autobiográfico, dirigido por Álvaro Vargas...

**MVLL:** Álvaro Vargas Llosa, mi hijo.

**MJLM:** Exactamente, Álvaro Vargas Llosa, por su hijo, Álvaro. Y yo creo que ha escrito algún guión y entonces yo querría preguntarle cuál es su relación con el séptimo arte.

**MVLL:** Con el cine... pues me gusta mucho el cine. Me gusta muchísimo el cine desde que soy muy chico. Creo que no he tratado con bastante respeto el cine. El cine para mí es algo que me divierte mucho. Después de un día de mucho trabajo no hay nada como una película, sobre todo si hay muchos tiros y muchos muertos, que me limpie la cabeza de en lo que estado metido el resto del día. Pero, esto no se lo digan a ningún cineasta, nunca me ha parecido una cosa muy seria. Me ha parecido una cosa que divierte, entretiene... me gustan mucho las películas, bueno, donde hay tiros y muertos, por ejemplo. Jamás me he acercado a una película con el respeto con el que me acerco yo a un libro, por ejemplo. Ni cambiaría una película por un libro jamás. Aunque he visto muy buenas películas, de directores que admiro muchísimo.

Mis experiencias con el cine han sido más bien catastróficas. La primera versión de *Pantaleón y las visitadoras* es una película cuyo guión escribí yo. Yo les ruego que no la vean si se la encuentran en su camino, sobre todo si me tienen algún respeto, porque me lo perderían para siempre. La película es malísima, es espantosamente mala. Y yo puedo hablar con conocimiento de causa porque fui un codirector de la película. Yo creo que la experiencia de esa versión de *Pantaleón y las visitadoras* a mí me hizo que perdiera del todo el respeto por el cine. Porque, ¿cómo fue?, ¿cómo ocurrió?, ¿cómo se llevó esta historia mía al cine?

Yo estaba en Méjico y recibí un día una llamada de un señor que me dijo que se llamaba Christian Ferrié, era francés, y me dijo: "Mire, lo llamo para proponerle que dirija usted una versión cinematográfica de su novela *Pantaleón y las visitadoras*". Y yo me le reí en el teléfono, le dije: "Mire, yo no soy director de cine, yo simplemente soy un espectador. Yo veo películas pero yo no

sé lo que está detrás de una película”. Me dijo: “No, no, usted no ha entendido. En cine, efectivamente, lo más difícil es conseguir dinero para hacer películas. Eso es lo más difícil. Y a usted le ha ocurrido una cosa absolutamente extraordinaria: el dueño de la Paramount, en un viaje que hacía de negocios de Nueva York a París, le contaron la historia. No leyó el libro (no tiene tiempo de leer el libro, como usted comprenderá, el dueño de la Paramount): le *contaron* la historia de *Pantaleón y las visitadoras*. Y entonces dijo: ‘Ah, ese es un tema para película. Compren los derechos’. Y dijo: ‘Pero además yo creo que esa tendría que ser una película de autor. O sea, contraten al que ha escrito ese libro, para que dirija la película’ ”. Y entonces me dijo: “Mire, cuando esas cosas ocurren en el cine, eso se hace”. Y yo: “Pero no se puede hacer, porque yo, mire...” Y le contesto esta historia, le dije: “Mire, yo no sé nada de pantallas, de esas cosas. La única vez que he tomado fotos era para poder entrar a una corrida de toros en Lima. A mí me gustan mucho los toros, y las corridas de toros eran muy caras. Entonces yo convencí a un fotógrafo de la revista *Extra* que me permitiera entrar con su pase y yo le dije: ‘yo tomaré las fotos que tenías que tomar tú’. El fotógrafo, en mala hora para él, aceptó. Y yo traté de tomar las fotos desde el callejón, donde estaban los fotógrafos, y todas se velaron menos una de un torero tomando agua”.

(Risas)

Bueno, entonces le conté esta historia a Christian Ferrié y le dije: “Mire, esta es mi experiencia con las cámaras. Tú comprendes que yo no puedo dirigir una película”. Y me dijo: “No, yo te voy a poner un asistente que va a saber todo de cine, pero tú tienes que figurar porque es lo que ha decidido el dueño de la Paramount. Y lo que decide el dueño de la Paramount se hace”. Entonces, ya, me dio curiosidad y mi espíritu de aventura hizo que aceptara esta insensatez. Bueno, pues yo fui codirector de esta película, con José María Gutiérrez, que sí sabía de cine, y la película resultó una catástrofe peor de todo lo que yo podía haber imaginado.

Entonces, desde luego, no he vuelto a intentar dirigir ninguna película. Pero sí escribí un guión, escribí un guión que me ofreció la Paramount precisamente. Y era para un cineasta brasileño.

Bueno, de origen mozambicano, me parece, pero brasileño: Ruy Guerra. Era una propuesta muy atractiva. Ruy Guerra, yo había visto películas de él que me gustaban mucho, y acepté. Y entonces, la Paramount le había fijado unas condiciones a Ruy Guerra para esta película. Le había dicho: “Es una película que no puede superar este presupuesto”. Entonces Ruy Guerra me dijo: “Yo quiero hacer una película que se acerque, pero no entre, porque sería muy caro, a la guerra de Canudos” (de la que yo no sabía absolutamente nada). Y entonces, él me mandó bibliografía sobre la guerra de Canudos. Y tuve la suerte de que el primer libro que me mandara Ruy Guerra fue un libro absolutamente extraordinario que se llama *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Es un libro donde él cuenta sus experiencias de la guerra de Canudos. Es un libro que comienza con la independencia del Brasil, que como ustedes saben fue una independencia pacífica. Militares e intelectuales por una vez unidos en América Latina decidieron instalar la república y la república se instaló pacíficamente: el rey se fue de Brasil. Pero, seis o siete años después de instalada la república, la noticia de que había una república llegó al interior de Bahía, donde vivían unos campesinos que no sabían prácticamente nada de lo que ocurría fuera de su región, salvo que se había materializado el horror que vaticinaban los curas que habían adoctrinado en esa región: que si algún día caía la monarquía en el Brasil, eso significaría que el diablo había tomado el control del país. Y entonces los campesinos, que eran muy creyentes, hicieron lo que se suponía debían hacer los buenos creyentes: levantarse contra la república, es decir, levantarse contra el diablo, en nombre de la verdadera religión.

La noticia de que había una rebelión contra la república en Bahía llega finalmente a la capital, a Río de Janeiro, y entonces, como no pueden entender los republicanos, los brasileños, qué es lo que está ocurriendo realmente con esos campesinos, dicen: “Bueno, aquí son los enemigos naturales de la república los que han tramado esta conspiración”. ¿Quiénes eran los enemigos naturales de la república? Los latifundistas y, sobre todo, Inglaterra. Porque la monarquía había tenido una relación muy estrecha con la monarquía inglesa. Y entonces, esta fantasía

ridícula toma cuerpo y se convierte en una realidad. Se convierte en una realidad en la medida en que el gobierno va mandando una compañía, luego un regimiento, luego tres regimientos... que van siendo exterminados por los campesinos del interior de Bahía. Y entonces el país vive una especie de locura, convencida la república de que los enemigos de la república, los militares, los exiliados monárquicos y, sobre todo, Inglaterra, están aprovechando estos pobres campesinos para tratar de socavar y destruir la república.

Y uno de los más fanáticos republicanos que promueve esta ficción sobre el origen de la rebelión es Euclides da Cunha, precisamente. Él va con el cuarto ejército, que es prácticamente todo el ejército brasileño, a luchar contra los yagunzos, contra los campesinos, en el interior de Bahía, y escribe unas crónicas, de las que luego se avergonzaría, seguramente, dando argumentos para justificar la fantasía de que esa rebelión era una rebelión antirrepublicana de los latifundistas, de Inglaterra... en fin. Lo que es interesante es que él estuvo con el cuarto ejército y vio la fantasía ideológica que quería ver. Pero era un intelectual honesto, capaz de rectificar. Entonces, cuando termina esta historia, con una masacre de campesinos espantosa, (dicen que 40.000 campesinos fueron asesinados ahí por el ejército brasileño), él se pregunta: “¿Qué hemos hecho?”. Y *Os Sertões* es el libro que escribe para dar una respuesta a esta pregunta: ¿Qué hemos hecho? ¿Cómo hemos podido vivir esta fantasía ridícula de que era Inglaterra? Entonces él cuenta en *Os Sertões* que él vio a soldados republicanos atacando a los yagunzos, a los campesinos, al grito de: “¡Muera Inglaterra!”, y que los campesinos respondían: “¡Viva el buen Jesús!”.

(Risas)

La confusión estaba allí. Yo quedé deslumbrado por este libro. Me pareció que era el libro que explicaba América Latina, que realmente explicaba lo que era América Latina, que en todos los países se habían vivido experiencias como la de los yagunzos en Canudos. Y entonces, pues, trabajé, escribí el guión con Ruy Guerra, discutiendo mucho, peleándonos mucho, pero, en fin, al final el guión salió.

Me acuerdo que me llamaron a la República Dominicana, que también... de la que era prácticamente dueña también la Gulf and Western Incorporated (el dueño de la Paramount tenía latifundios allí) y ya había 100 personas trabajando en esta película.

Bueno, pues yo corregí un poco el guión, para adaptarme ahí a las nuevas circunstancias, y regresé al Perú. Y recuerdo mucho que, pocos días después de esto, recibí una llamada por teléfono de Ruy Guerra que me dijo: “La Paramount ha cancelado el proyecto. Esas cien personas que estaban trabajando aquí han regresado a sus países y no se va a hacer la película”.

Bueno, yo le perdí el respeto, si le tenía alguno, al cine, después de vivir esta experiencia desde adentro y ver que a Ruy Guerra lo habían tenido prácticamente un año trabajando en algo que, simplemente, los productores de la Paramount en Nueva York decidieron que no se hacía, porque pensaron que la película no iba a tener el éxito que esperaban o... en fin. O sea, que estas han sido prácticamente mis relaciones con el cine.

**MJLM:** Pero, sin embargo, con el teatro sí que ha tenido muchas relaciones...

**MVLL:** Ah, no, con el teatro es muy distinto. El teatro fue mi primer amor. Si en el Perú, yo digo siempre, que si en el Perú de los años 50 el teatro tuviera la presencia que tiene ahora, por ejemplo, yo probablemente hubiera sido, no novelista, sino dramaturgo. El teatro me apasionó, el teatro...sobre todo desde que vi una obra de Arthur Miller, que llevó a Lima una compañía argentina, una compañía de Francisco Petrone. La obra... ¿Cómo se llamaba?

**MJLM:** ¿*La muerte de un viajante*?

**MVLL:** *La muerte de un viajante. La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Yo quedé fascinado con el teatro; me pareció que el teatro era el género en el que realmente se expresaba lo mejor de la literatura. Y escribí, además, inmediatamente después, todavía bajo la impresión de ese espectáculo, una obrita de teatro.

**MJLM:** *La huida del inca.*

**MVLL:** *La huida del inca.* Exactamente. Pero, digamos, no había teatro en el Perú. Había las compañías que venían de Argentina, de

España, de Méjico, alguna vez... pero teatro propio no había. Había una academia de arte dramático, pero la difusión era mínima. Y si uno escribía para el teatro corría el riesgo de no ver nunca una obra suya sobre un escenario. Entonces, probablemente, eso me fue empujando más hacia la narrativa. Pero el teatro siempre ha sido un amor ahí un poco escondido... y he escrito obras de teatro que, afortunadamente, se han presentado. Y creo que es un género maravilloso. Bueno, es el género que produjo a los griegos, es el género que produjo a Shakespeare, que produjo a los grandes dramaturgos de los siglos de oro. En fin. Creo que el teatro está muy vivo y que es una rama riquísima de la literatura.

**MJLM:** Por *La huida del inca* le dieron, probablemente, su primer premio, que era un segundo premio.

**MVLL:** Era un segundo premio, sí.

**MJLM:** Le dieron el segundo premio del concurso de teatro infantil.

**MVLL:** De teatro infantil, efectivamente. Sí, sí.

**MJLM:** Pero después esa pasión por el teatro a usted lo llevó a las tablas.

**MVLL:** Bueno, efectivamente, eso es una novela.

**MJLM:** Varias veces...

**MVLL:** No se la voy a contar ahora, pero podría escribir una novela contando cómo fue que llegué a las tablas siendo ya un viejo chocho como yo.

**MJLM:** No tanto. No diría yo eso.

**MVLL:** Eso es una historia... pero es una historia muy larga. Y que, quizás, ganaría mucho más siendo escrita que contada. (Ríe)

**MJLM:** ¿Sí? Bueno, pues entonces esperamos que nos cuente, que nos escriba, esa aventura de teatro.

**MVLL:** Puede ser, sí, puede ser.

**MJLM:** Y yo tengo aquí una larga lista de preguntas, pero no voy a cansarlo a usted. Creo que hemos agotado el tiempo que teníamos marcado y entonces, simplemente, le damos muchísimas gracias por haber estado con nosotros.

**MVLL:** Pues yo le doy muchísimas gracias a la universidad por este simposio. Para mí ha sido interesantísimo, la verdad, escuchar a todos los ponentes. Todos, desde perspectivas muy distintas, a mí me han hecho aprender cosas sobre mí mismo, sobre la naturaleza de las cosas que yo he escrito. Ha sido realmente muy, muy instructivo. Espero que no me mate la inspiración. Yo creo que, a estas alturas, ya nada te puede matar la inspiración, pero cuando gentes tan, digamos, rigurosas, entran allí dentro de lo que he escrito y sacan conclusiones, ideas tan interesantes, pues uno se queda un poco maravillado de sí mismo. Me han levantado mucho el ánimo y han hecho que a partir de ahora les tenga todavía un poco más de miedo a los críticos. Muchas gracias.

EL NOBEL DE LITERATURA MARIO VARGAS LLOSA  
EN EL CAMINO DE SANTIAGO CON EL CONSELLEIRO  
DE CULTURA, EXCMO. SR. ROMÁN RODRÍGUEZ;  
EL RECTOR MGFCO. DE LA UNIVERSIDADE DA  
CORUÑA, SR. D. JULIO ABALDE Y EL ALCALDE  
DE CULLEREDO, SU S.º D. JOSÉ RAMÓN RIOBOO..  
FOTOGRAFÍA: PONTE



