

Mario Vargas Llosa:

¿QUIEN MATO A PALOMINO MOLERO?

Madrid, Seix Barral, 1985

Personajes y escenarios de *La casa verde* (1966), probablemente la mejor novela de Mario Vargas Llosa, reaparecen en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), seguramente la novela menos interesante que ha escrito. En los veinte años que van de uno a otro libro, el poderoso, aunque circunscrito, narrador de historias convincentes, objetivas, diestramente construidas, se ha disipado, como sus últimos personajes bajo el sol de la aridez, en una novela increíble, arbitraria, débilmente construida. Este nuevo Vargas Llosa es un mal discípulo del primer Vargas Llosa: lo imita, sin éxito, en sus fórmulas, truculencia e inmediatez, desnudando involuntariamente la empresa mejor edificada del prolijo maestro. Si Vargas Llosa fue, sobre todo, un autor capaz de articular lo episódico en un rompecabezas que la lectura armaba con suspenso, el nuevo Vargas Llosa, y no sólo en esta novela sino ya en las anteriores, se ha restringido a lo episódico más elemental, a lo esquemático; de modo que su última novela es casi el fantasma de una novela, su apresurado resumen. Así, lo episódico pierde su carácter inevitable, y en lugar de persuasión trágica muestra indistinción, ya no es un relato único sino un cuento equivalente. No es casual que en los últimos tiempos Vargas Llosa haya terminado por creer en la literatura como compensación, en la novela como oscilación entre mentira y verdad, y, en fin, en los hechos del relato como interpretaciones cambiantes pero equiparables. La notoria irrelevancia de los hechos del relato, en la indistinción final de los desenlaces, se explica por esta pérdida de significación, de propósito. Más que una teoría de la ficcionalidad misma de escribir, esta es una hipótesis derivada de escribir este tipo de ficción: una ficción fantasmática, que ha sucumbido a la mecánica de sus fórmulas reductoras.

Aun cuando *¿Quién mató a Palomino Molero?* utiliza un dialecto truculento, y suma al crimen un incesto, un asesinato y un suicidio, termina siendo un relato excesivamente tenue. Y aun cuando el esquema de la novela policial le sirve de base, no hay inteligencia en su manejo: el desenlace no sólo es previsible sino que, además, contradice al modelo policial porque los hechos de esta novela no arman un enigma sino, a lo sumo, un melodrama. La pareja de policías es otra caricatura, como lo son los aviadores y las mujeres. Si la imposibilidad de encontrar la verdad en una sociedad corrompida por el poder y estupidizada por los prejuicios es aquí el problema central. Ese problema ha sido trivializado por su planteamiento: no hay problema que pueda sostenerse seriamente sobre una historia inverosímil acerca de unos hombres casi bobos contada sin interés.

El modelo del rompecabezas fue una fórmula impecablemente desarrollada por Vargas Llosa para distribuir los hechos y su progresión, el suspenso y sus variaciones, la intriga y sus acertijos; y probó su máxima eficacia en *Conversación en La Catedral*. Como modelo narrativo no daba para mucho más, ya que una edificación compleja que se resuelve como la suma de sus partes es un acertijo de intriga limitada; y requiere, para no ser un monumento vacío, formar parte de un proyecto de indagación que lo incluye como su estrategia formal, como su instrumento esclarecedor, antientrópico y discreto. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la flexibilidad organizativa de Nabokov, cuyos brillantes tramados argumentales son acertijos

hechos con inteligencia y placer, pero son también la forma del enigma, su laberinto imprevisto. Es el problema central de *La guerra del fin del mundo*: su aparato formal es efectivo pero evidente, funcional pero mecánico. Y en cuanto a su vieja destreza, el suspenso, hay que decir, con pena, que en *¿Quién mató a Palomino Molero?* la pregunta del título es excesiva. Si el suspenso es la prolongación de los desenlaces, su promesa demorada, aquí sólo es un modesto dato escamoteado. El narrador ya no es un prestidigitador que nos invitaba a la lectura (aunque tradicional, sabrosa) sino el fatigado cronista de los lugares comunes que reemplazan, en un pueblo decaído, tanto el lenguaje como la realidad.

Es cierto que Vargas Llosa casi no dio a la escritura otra función que la de intermediaria entre el lector y los argumentos. Entre los novelistas importantes en esta lengua, él es quizá quien menos se ha interesado en esa dimensión creativa, poética, de la actividad de escribir, que es consustancial, por ejemplo, a Cortázar, Goytisolo, Cabrera Infante, y aun a García Márquez, metafórico audaz y preciosista impúdico. Y ello es así porque su narrativa es conductista (sus personajes carecen de vida interior y, casi, de vida intelectual: son mayormente productos sociales); es factual (los hechos y conductas definen a los individuos); argumentativa (el relato es un entramado episódico), y crítico-realista (la representación denuncia lo mal constituido de las empresas humanas y el sinsentido de las relaciones sociales). Sin embargo, cuando la representación está connotada por la percepción moral, por la intuición crítica del mal inherente al hombre, el lenguaje literario se contamina y se hace casi expresionista, indignado, vigoroso; es lo que ocurre, por ejemplo, en *Conversación en La Catedral*. Pero en sus posteriores novelas, el lenguaje es sólo intermediario, muchas veces abrupto, meramente nominal, y simple. Su ideal artístico es la eficacia informativa, el pathos de los hechos y el grotesco constitutivo al humor crítico. En *La tía Julia y el escribidor* la escritura resultaba incluso gruesa, elemental, de humor poco sutil. En otras novelas, predeterminada y fría. Cuando los significados de tragedia y pesimismo profundo pasaron a funcionar como formas explícitas, las novelas de Mario Vargas Llosa se hicieron casi la demostración prolija de una preconcepción. Así, Mayta no sólo fracasa, es también horrendo, grotesco y, excesivamente, homosexual. La escritura tanto como la estructura se han convertido en simples mediaciones de la anécdota. La novela ha pasado a ser el relato, más o menos ameno, de los episodios que demuestran lo que ya sabíamos: todo es fracaso y sinsentido.

En *¿Quién mató a Palomino Molero?* la escritura resulta descuidada, reiterativa, cansada. Leemos: "Rayos dorados atravesaban las esteras y se filtraban por las juntas de las cañas y las calaminas". Este tipo de mecánica informativa empobrece la representación, no sólo con el lugar común sino con la indistinción. "En la luz cegadora, parecía que las cosas y las personas irían en cualquier momento a disolverse". Vargas Llosa siempre fue capaz de representar con más energía una escena física; no es un narrador económico, claro está, pero sí uno que nos hace ver sus ambientes característicos (interesantemente, nunca ha tenido que vérselas con ambientes complejos). Aquí, en cambio, la representación está minada por el lenguaje. Veamos: "La carretera serpenteaba lentamente, descendiendo a Talara por un terreno ocre, sin una sola mata verde, entre pedruscos y rocas de todas las formas y tamaños". Vemos la carretera, pero ya no vemos las rocas. Esa calificación genérica es típica de la escritura indiferente de este libro. A propósito de los árboles,

se lee esto: "Bajo la sombra bienhechora de sus copas retorcidas hay siempre rebaños de escuálidas cabras, mordisqueando las vainas crujientes que se desprenden de las ramas". El oído duda: ¿bajo la sombra bienhechora/ de sus copas retorcidas? Suena a letra de vals, y no de las buenas. Más obvia es esta observación: "A Lituma el corazón le golpeaba en el pecho muy fuerte". Y es muy rara la siguiente: "Se calló, respiró hondo, jadeó, y, de pronto, en alguna parte maulló un gato. Se oyó una carrera de muchas patas". Luego, hay adjetivos inopinados, como: "el silencio entreverado con la sincrónica resaca". Distracciones: se habla de fotocopias, cuando más probable sería una copia pre-xerográfica. Se nos dice que "olía fuerte y mal". Y, en fin, es poco elegante que la palabra en inglés "delusions" sea la clave del enigma, y se la declare intraducible.

Y no sólo es casual la mecánica de los hechos (el padre se suicida luego de confesar la verdad al investigador demótico, pero antes ha dejado una carta bajo su puerta para que sepamos todos que había matado a su hija), sino que también lo es la mecánica inmotivada de la escritura (entre los diálogos, circulan cabras, burros, gallinazos y otros pretextos intercambiables pero también descartables). Por último, el contrapunto del narrador impersonal haciendo eco a la voz de Lituma, no sirve sino para acelerar el recuento sin cuento de la historia. Siendo un personaje sentimental, el punto de vista de Lituma simplifica aún más la voz narrativa.

Mario Vargas Llosa parece haber perdido en esta novela su identidad creadora. Es una novela que falla incluso dentro de los límites, bastante reducidos por sus últimos libros, de un proyecto narrativo que ha ido perdiendo inteligencia y pasión.

Retóricamente, cabe esta pregunta: ¿Quién mató a Mario Vargas Llosa, el inconformista apasionado de los primeros libros? Y menos retóricamente se podría responder: Tú, hipócrita lector, novelero y complaciente.

JULIO ORTEGA