

Mario Vargas Llosa, *Los cuentos de la peste*. Madrid. Alfaguara, 2015.

FRANCISCO MARTÍNEZ HOYOS



En el principio era la palabra, según el Evangelio de San Juan. Pero en el principio de la carrera literaria de Mario Vargas Llosa, esa fue una palabra dramatizada. Con una historia titulada *La huída del inca*, hoy seguramente perdida, que el propio autor consideraría un pecado de juventud. Por ello, hasta el estreno en 1981 de *La señorita de Tacna* no puede hablarse propiamente del inicio de su trayectoria como autor escénico. Esta faceta ha quedado un tanto desapercibida ante el impacto de su narrativa, pero nadie que hay visto *La Chunga*, *Kathie y el hipopótamo* o *El loco de los balcones* puede tomarlas por trabajos menores. En dos casos, lo que hizo fue adaptar con bastante libertad a dos clásicos, uno griego en *Odiseo y Penélope*, otro oriental en *Las mil y una noches*. Con *Los cuentos de la peste* vuelve a inspirarse en otro gigante literario, el Boccaccio del *Decamerón*, para ofrecernos una vuelta de tuerca sobre una de sus principales obsesiones, el poder subversivo de la ficción.

Estamos en la Florencia de 1348. Mientras una devastadora epidemia asola la ciudad, un grupo de cinco personas (no diez, como en el *Decamerón*) se reúne en una villa para pasar el tiempo contando historias inventadas. Uno de ellos, el propio Boccaccio. Tienen una esperanza, que la fantasía podrá ayudarles a burlar a la peste y salvar la vida.

Así, como en tantas obras de Vargas Llosa, la literatura se convierte en una vía de escape frente a una realidad cuando menos desagradable. Él mismo, cuando era cadete en el colegio Leoncio Prado, sobrellevó los rigores de aquella academia militar sumergiéndose en la lectura de sus libros preferidos.

Los personajes no se limitan a contar cuentos: durante la narración se transforman en otras personas, de manera que pueden cumplir deseos ocultos. El duque Ugolino se transforma en un héroe de las Cruzadas aunque, aunque en la vida real su intento de acudir a los Santos Lugares se saldara con un fracaso estrepitoso y ridículo. Pero nada de eso importa. Solo que la ficción le ayuda a materializar un sueño largo tiempo frustrado.

La eficacia de los cuentos depende del arte de los cuentistas para convencer a los demás de esas mentiras. De esta forma, lo suyo se convierte en una metáfora del trabajo del escritor, un embaucador que, a través de palabras, también debe fingir una realidad que no existe. Lo importante, pues, no es la credulidad del lector o del oyente, sino la capacidad de seducción del artista. Que esta concepción del mundo de lo ficticio se exprese, en esta ocasión, a través del teatro, resulta especialmente apropiado. El diálogo, en el Renacimiento, constituía un vehículo privilegiado para el pensamiento alegórico. Aquí no es distinto: los protagonistas encarnan el impulso que lleva al ser humano a conjurar sus miedos con una perpetua invención. El autor, con la habilidad artesana de los grandes maestros, ha sabido encontrar el punto justo para hacer hablar a sus criaturas con un lenguaje actual pero que al mismo tiempo conserva un sabor renacentista, de novela pastoril. Uno tiene la sensación, mientras lee, de que está reviviendo cuadros como el Concierto campestre, de Giorgione, hoy atribuido a Tiziano, con su atmósfera exquisita.

La experiencia de la peste no dejará a nadie igual. Sumido hasta entonces en su sabiduría libresca, Boccaccio se da cuenta de que debe a empezar a escribir sobre la vida palpitante y real. En adelante utilizará la lengua romance, no el latín. ¡Se acabaron los mamotretos eruditos pensados para unos cuantos iniciados! Experimenta así una auténtica liberación, porque las circunstancias lo sacan de la cárcel de papeles donde vivía para lanzarlo al mundo tal cual es. Por eso dice que su próximo libro, el futuro *Decamerón*, “ya no tendrá sabor a sarcófago y polillas, sino a tráfago callejero, a sudores de piel, a cama y vino” (pág 73). Mientras tanto, Pánfilo y Filomena, los únicos

que coinciden con el elenco original de los cuentos boccaccianos, asumen sucesivas identidades de manera que no llegamos a distinguir los contornos que separan la verdad de la invención. ¿Dos hermanos incestuosos? “Sólo de a mentiras”, en realidad, aunque a los demás les quede un margen para la duda razonable. No obstante, nadie se escandaliza.

El peligro que representa la epidemia hace que se relajen las convenciones morales, de manera que afloran unos instintos hasta entonces ocultos. El placer en todas sus manifestaciones, sobre todo en el terreno sexual, se convierte en una preocupación prioritaria. Hay que vivir, aprovechar el tiempo al máximo, porque nada asegura que mañana la Parca no arrase con todo. La vida, ese el máximo imperativo. Cuando Ugolino plantea si no es preferible exponerse a morir a manos de los arqueros de las ciudades vecinas, colocados a modo cordón sanitario para evitar la extensión de la plaga, Boccaccio le responde que de ninguna manera. Con cuatro palabras que constituyen toda una declaración de intenciones: “lo preferible es vivir”. Esta apuesta le conduce a iniciar, junto a sus compañeros, una huída de la realidad. En este viaje, el placer, lejos de ser ese elemento pecaminoso condenado por la Iglesia, asume una función redentora.

En *Los cuentos de la peste*, el Nobel peruano recoge el sentido hedonista del cuerpo, presente en obras anteriores como *Pantaleón y las visitadoras*, *Elogio de la madrastra* o *Los cuadernos de don Rigoberto*. No en vano, está convencido de que sin erotismo no puede haber gran literatura. No obstante, lo cierto es que todos los excesos aparecen en los cuentos. En la vida real, los personajes se limitan a contar historias subidas de tono. Sin duda porque esa es una de las funciones primordiales de la literatura, hacernos vivir, de manera vicaria, unas experiencias desaforadas que nunca nos permitiríamos en nuestra cotidianeidad. Por ejemplo, la de ser incendiarios que abrasaran los bosques de la Toscana a lo largo de diez años.

El duque Ugolino es el protagonista. Este anciano caballero está perdidamente enamorado de Aminta, la condesa de la Santa Croce, una dama que parece real pero se mantiene siempre aislada del resto de personajes. Sólo él puede verla. Salvando las distancias, su historia de amor no correspondiendo nos remite a la de Ricardo Somocurcio en *Travesuras de la niña mala*. Ambos persiguen un imposible, enloquecidos de deseo por mujeres que les desprecian, que sólo existen en su

imaginación. En el caso de Ugolino, literalmente. Vargas Llosa parece decirnos que, así como las naciones son comunidades imaginadas, por decirlo en la terminología de Benedict Anderson, en el día a día todos nosotros inventamos al Otro. Al que no vemos como es, sino como nos gustaría que fuera.

La invención, sin embargo, no es arbitraria. Nuestro autor ha explicado en numerosas ocasiones su *modus operandi*, partir de la realidad para distorsionarla a partir de sucesivas capas o velos de fantasía. Ugolino no procede de forma distinta. Podría haber imaginado a una compañera complaciente, haberse refugiado en romance más o menos idílico... pero todo apunta a que su compañera misteriosa debió existir. Mucho más joven, ella lo odiaba haberla obligado a contraer un matrimonio no deseado.

La relación entre los esposos viene marcada por este vicio de origen, pero sobre todo por un episodio traumático que sucedió en el lecho nupcial. Se trata de un ejemplo arquetípico de “dato escondido”, uno de los conceptos sobresalientes en la teoría literaria vargallosiana. Este dato es una información que se hurta a lector, aunque resulta imprescindible para comprender en toda su amplitud el devenir de la trama. Aunque su carácter se distingue por su equilibrio, hay un momento en que Ugolino, desesperado por el continuo rechazo de su mujer, pierde el dominio de sí mismo y la fuerza. Eso es, al menos, lo que se nos dice. Pero no parece descabellado plantear una hipótesis alternativa. ¿Y si fuera, no un empedernido solterón, sino un viudo? Tal vez, dominado por el despecho, llegó a matarla. Y tal vez por ello, atormentado por el sentimiento de culpa, se consagra a rememorarla, en un eterno diálogo con una especie de fantasma casi corpóreo. Al final de la obra, Aminta muere, pero no importa. Su marido, gracias a la imaginación, puede resucitarla cuantas veces quiera. De esta manera, la ficción manifiesta su poder para derrotar a la madre de todos los demonios, la muerte.