

El *Alter Ego* de Mario Vargas Llosa en *El loco de los balcones*

by

Allen Zegarra Acevedo

A thesis submitted to the Graduate Faculty of

Auburn University

in partial fulfillment of the
requirements for the Degree of
Master of Arts in Spanish

Auburn, Alabama

May 7, 2018

Alter ego, Vargas Llosa, teatro, balcones,

Copyright 2018 by Allen Juan Zegarra Acevedo

Approved by

Jorge Muñoz, Chair, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Jana Gutiérrez, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Kerri Muñoz, Senior Lecturer of Foreign Languages and Literatures

Abstract

Luego de incursionar en el mundo de la política, Mario Vargas Llosa escribe la obra teatral *El loco de los balcones* (1993) inspirada en Bruno Roselli, un italiano que llegó a Lima en la década de los años cincuenta, y a quien Vargas Llosa tuvo como profesor de historia del arte en la Universidad Mayor de San Marcos. La obra gira en torno a la campaña que emprende el profesor Brunelli con el fin de salvar los antiguos balcones de una Lima que en nombre de la modernidad comienza a deshacerse de un elemento arquitectónico que la define como ciudad, además de poseer un gran valor histórico y cultural. Una característica saltante de *El loco de los balcones* es su contenido político, el mismo que plantea la existencia del *alter ego* de Vargas Llosa en la figura del personaje principal, el profesor Brunelli.

Acknowledgements

Llegar hasta aquí no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mis cómplices; como siempre estuvieron a mi lado, en cada paso y en cada tropiezo, en cada caída y en cada ascenso. Gracias por hacerme saber que por empinada que parezca la cuesta con ustedes se puede conquistar la más alta de todas las cimas.

Gracias a mi familia por entender que la distancia no es óbice para que sigamos funcionando como tal, en especial a mi hermana Liliana por el empuje que me ha dado en los momentos de flaqueza, que no han sido pocos, y a sus hijos, en quienes encuentro aliciente para cada proyecto que emprendo.

Mi aprecio y reconocimiento a la Dra. Kathleen Tajeu, mi amiga, porque cuando las tinieblas han querido sabotear mi travesía en su sapiencia, calma y generosidad he encontrado ese faro que ilumina al barco en medio de la tempestad hasta arribar a buen puerto.

Le expreso mi gratitud al Dr. Jorge Muñoz, mi asesor de tesis, por las recomendaciones, las muestras de compromiso, empatía y apertura al diálogo, a la Dra. Jana Gutiérrez por contagiarme su pasión académica antes y durante el proceso de investigación y a la Dra. Kerri Muñoz por la agudeza y claridad intelectual con la que expresa sus ideas.

A Stacey Powell, le doy un millón de gracias. Su apoyo ha sido clave en la culminación de este trabajo.

Table of Contents

Abstract.....	ii
Acknowledgements.....	iii
Introducción.....	1
Capítulo I: Vida y obra de Vargas Llosa.....	6
Capítulo II: Bruno Roselli: un apasionado de los balcones.....	14
Capítulo III: Los balcones de Lima.....	20
Capítulo IV: El teatro de Vargas Llosa.....	26
El loco de los balcones.....	31
La trama.....	32
El espacio.....	34
Los conflictos.....	36
Los personajes.....	37
Profesor Aldo Brunelli.....	38
Ileana.....	42

Ingeniero Cánepa.....	44
Diego.....	45
El borracho.....	45
Doctor Asdrúbal Quijano.....	46
Teófilo Huamani.....	47
Los cruzados.....	48
El lenguaje verbal del profesor Brunelli.....	48
Capítulo 5: La realidad en la ficción vargallosiana.....	52
El escritor y su otro yo.....	56
El otro Vargas Llosa.....	61
Desde un balcón.....	70
Conclusiones.....	77
Obras citadas.....	82

Introducción

Creer que el personaje de una obra representa la trayectoria de un escritor consagrado equivale a reducir la inmensidad de los océanos que pueblan la tierra al tamaño de un río tributario de los mares. Esa nimiedad llamada río, sin embargo, es la que con otras muchas nimiedades hace posible la existencia de los inagotables océanos. Tal como sucede con el aporte que hacen los ríos a los mares y éstos a los océanos, en las obras literarias encontramos personajes cuyos perfiles contribuyen, en menor o mayor grado, a develar el mundo interior (vivencias, pensamientos, anhelos, visión, etc.) de sus autores y la forma en que ellos se relacionan con el mundo exterior. No obstante, encontrar al autor bajo la piel de sus personajes supone un trabajo de exploración analítica que trasciende la lectura como mero quehacer de entretenimiento; máxime si los personajes comportan una riqueza filosófica y psicológica que los hace verosímiles y a la vez complejos.

Mario Vargas Llosa (1936) cuenta con una vasta producción literaria. Entre sus trabajos destacan ensayos, cuentos, novelas y obras teatrales. La importancia de la obra vargallosiana radica en la calidad y cantidad de los trabajos del laureado escritor. Es su versatilidad literaria la que le ha permitido abarcar un gran número de temas con suficiencia y no pocos con maestría, y es a través de los personajes que ha construido que su obra se ha de perennizar. En algunos casos los personajes de sus obras están basados en hombres y mujeres que han logrado algún reconocimiento público en la vida real. En otros, existen, más bien, personajes que han cobrado fama luego de aparecer en alguna de sus publicaciones. En ambos casos, los personajes

vargallosianos se caracterizan por ser arquetípicos, pues ya sean inventados o contruidos en base a personas reales son verosímiles.

Así, un breve repaso por las obras icónicas de Vargas Llosa remite a nombres que son una marca registrada del autor. Por ejemplo, en *La ciudad y los perros* (1963) encontramos a El Poeta, El Jaguar, El Esclavo y a Teresa. Sus nombres o mote en el mundo vargallosiano designan a cierto tipo de seres con características atribuibles a otras personas, pero en esencia pertenecientes a ellos. Santiago Zavala (Zavalita) es el personaje señero de *Conversación en la catedral* (1969). Pese a lo destacado de personajes como Ambrosio, Hortensia y Cayo Mierda, Zavalita es el mayor referente de la obra y de fácil asociación con la realidad ficticia vargallosiana. No obstante, Xiomara Navarro señala en su tesis doctoral, *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*, que es el personaje de *Lituma en Los Andes* (1993) el único que aparece en, por lo menos, seis novelas diferentes del autor. Este dato cobra relevancia al ser Lituma el personaje con mayor presencia en la novelística vargallosiana, pero ciertamente no uno de aquellos que goce de mayor popularidad.

Aunque Vargas Llosa debe su sitio en El Parnaso al prolífico trabajo realizado en la novelística y ensayística a lo largo de más de seis décadas dedicadas a la literatura, la dramaturgia también le ha permitido granjearse laureles. *La señorita de Tacna*, publicada en 1981, fue la primera de una serie de nueve obras teatrales que cuentan en el haber del escritor, incluyendo una nunca publicada, *La huida del inca*, escrita en 1952. Al igual que en sus novelas, Vargas Llosa insufla a los personajes de sus obras teatrales una significativa cuota de realismo. Entre los personajes más representativos de la dramaturgia vargallosiana se consideran a La Chunga y Meche de *La Chunga* (1986), Chispas y Raquelita de *Al pie del Támesis* (2008), Elvira de *La señorita de Tacna* y Aldo Brunelli de *El loco de los balcones*.

La riqueza temática en la obra de Vargas Llosa plantea una interrogante tanto al lector como al crítico especializado: ¿de dónde saca el escritor los insumos para sus obras? Mario Vargas Llosa sostiene que su creación literaria está basada en la realidad y se autodefine como un escritor realista. ¿Es la realidad del escritor la misma realidad prosaica de la cotidianidad? Armando Pereira sostiene al respecto:

Hemos visto que el artista, a diferencia del científico, no trabaja sobre la realidad real, sobre el mundo objetivo, sino básicamente a partir de su fantasía, y que el objetivo primordial de su trabajo no es tanto transformar la realidad real, sobre el mundo objetivo sino básicamente a partir de su fantasía, y que el objetivo primordial de su trabajo no es tanto transformar la realidad en beneficio de los hombres como sustituirla por una realidad distinta, creada por él, a imagen y semejanza de sus deseos. (32)

Pereira habla de la creación literaria como expresión de los deseos del escritor. En ese sentido, las novelas y las obras teatrales resultan de los anhelos y visiones personales del escritor aplicados a una realidad que le puede ser próxima o lejana en términos geográficos, afectivos, históricos, políticos o culturales pero que el autor decide alterar en la ficción.

En el mundo de la literatura el término alter ego hace referencia a un personaje de ficción que tiene similitudes con su creador en aspectos como la forma de hablar, de pensar, de vestir, etc. “Hay ejemplos de escritores famosos cuyos alter ego gozan también de mucha fama. Nick Adams, Nathan Zuckerman y Arturo Belano son los alter ego de Ernest Hemingway, Philip Roth y Roberto Bolaño, respectivamente” (Méndez, “Los alter ego de los escritores famosos...”). El alter ego puede cumplir diferentes funciones en la vida del creador. Una puede ser la de permitir

una especie de catarsis, al ventilar parte de su vida en una aparente ficción con el fin de liberar algo que le perturba subconsciente o conscientemente. Otra puede ser la de darle voz a un creador que no se atreve a decir algo a nombre propio. Mario Vargas Llosa ha escrito varias obras en las que habla de diversas etapas de su vida, tales como: *La ciudad y los perros*, *Día domingo* y *La tía Julia y el escribidor*. En las obras en que se refiere de manera directa a su vida como en *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa asume su papel cuasi autobiográfico, por lo tanto no podemos hablar de alter ego en ellas. En otras obras, pese a que Vargas Llosa es explícito en la narración y descripción de situaciones y personajes ligados a su vida en la escuela militar, no existe alguien a quien se le pueda identificar como el alter ego del escritor porque las características de los personajes son insuficientes en cantidad y calidad. Sin embargo, en *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa* de Xiomara Navarro hay un estudio de varios personajes vargallosianos a los que se les puede identificar como el *alter ego* del escritor. Entre ellos se mencionan a Lituma de *Lituma en los Andes* y a don Rigoberto de *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997).

Escrita y publicada en 1993 la obra teatral *El loco de los balcones* tiene dos elementos que la vinculan de forma muy estrecha con Mario Vargas Llosa: tema y personaje principal. Los balcones de Lima se entronizan en esta tragicomedia, y a través de ellos se traen a colación varios tópicos que son transversales en la literatura vargallosiana. Por ejemplo, la lucha entre la preservación del patrimonio material y el paso a la modernidad está presente a lo largo de la obra. Otro tópico que reviste importancia en *El loco de los balcones* es el valor del mestizaje, algo que Vargas Llosa preconiza y celebra en la figura de Garcilaso de La Vega. En lo que respecta al personaje principal, el profesor Brunelli, las coincidencias que tiene con su creador se hacen notables tras una lectura cuidadosa. Así, las similitudes van desde el espectro intelectual,

pasando por el político, hasta el vivencial.

El objetivo que se plantea en el presente trabajo de investigación es demostrar, teniendo a la fenomenología como referente teórico, a través de una indagación de fuentes bibliográficas, testimoniales y documentarias y en base a una lectura analítica de la obra *El loco de los balcones* que el profesor Brunelli, personaje principal de la obra, es el alter ego de Mario Vargas Llosa con el fin de constatar la forma en que el yo del escritor permea al personaje de ficción, estableciendo entre ambos similitudes en el ámbito vivencial, filosófico-político y discursivo.

Capítulo I

Vida y obra de Vargas Llosa

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa nació en la ciudad de Arequipa, en el sur del Perú, en 1936. Es el hijo único del matrimonio de Ernesto Vargas Maldonado y Dora Llosa Ureta, quienes se divorciaron cuando el futuro escritor era muy pequeño. Luego del divorcio de sus padres, se fue a vivir a la ciudad de Cochabamba, Bolivia, con su madre y toda la familia materna, pues su abuelo había sido contratado para administrar una hacienda. Ahí cursó gran parte de sus estudios primarios en el colegio La Salle. En 1946 vuelve al Perú y se radica en la ciudad de Piura, donde su abuelo había sido designado prefecto. En esta ciudad continúa sus estudios primarios en el Colegio Salesiano Don Bosco. A la edad de diez años conoce a su padre, a quien daba por muerto. Sus padres retoman su relación, y con ellos se afincan en Lima, en el distrito de Magdalena. Ya en esa época, Mario Vargas Llosa era un ávido lector (“Vargas Llosa”, www.escritores.org).

Frente a nuestra casa, en la avenida Salaverry, había una librería en un garaje. Vendía revistas y libros para niños y las propinas me las gastaba todas, comprando Pecas y Billikens, una revista argentina de deportes, con lindas ilustraciones de colores, El Gráfico, y los libros que podía, de Salgari, Karl May y Julio Verne, sobre todo, El correo del zar y La vuelta al mundo en ochenta días, me habían hecho soñar con países exóticos y destinos fuera de lo común. (Vargas Llosa, “El pez...” 53)

En Lima terminó la primaria en el Colegio La Salle donde también cursó los dos primeros años de la secundaria. Cuando tenía catorce años, su padre decidió que fuera a estudiar a la Escuela Militar Leoncio Prado, un internado donde cursó el tercer y cuarto año de secundaria. La relación con su padre había sido muy tirante desde un inicio, y su vocación de escritor, de la cual lo había hecho partícipe, sólo empeoró con el paso del tiempo.

Y seguía golpeando, vociferando y amenazándome con meterme al Ejército de soldado raso apenas tuviera la edad reglamentaria, para que me pusieran en vereda. Cuando aquello terminaba, y podía encerrarme en mi cuarto, no eran los golpes, sino la rabia y el asco conmigo mismo por haberle tenido tanto miedo y haberme humillado ante él de esa manera, lo que me mantenía desvelado, llorando en silencio. (56)

Entre 1950 y 1951, mientras cursaba 3ro y 4to de secundaria en la Escuela Militar Leoncio Prado, según su propia confesión, leyó y escribió como nunca antes. Alejandro Dumas y Víctor Hugo, entre otros escritores franceses, eran sus favoritos. La voracidad con la que leía libros en su adolescencia le proveyó de las herramientas que a la postre le permitieron hacerse de un trabajo como periodista en el diario limeño La Crónica en las vacaciones de 1952, cuando apenas tenía dieciséis años. En ese año se traslada a Piura donde vive con su tío, Luis Llosa. En esta ciudad culmina sus estudios secundarios en el Colegio San Miguel de Piura, al tiempo que trabaja para el diario local, La Industria.

En 1953, ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde estudió Derecho y Literatura. En aquella época el Perú vivía una tensa calma política, a la cual no fue ajeno Vargas Llosa. Así, participó en la Revista Cahuide, órgano propagandístico del Partido Comunista dentro de la Universidad. Al poco tiempo se desligó del Partido Comunista del Perú y se inscribió en el Partido Demócrata Cristiano. Es por esos años que se convierte en asistente

del reconocido historiador Raúl Porras Barrenechea.

Cuando tenía 19 años, en 1955, se casó con Julia Urquidi, diez años mayor que él. La unión causó el repudio familiar y el distanciamiento temporal de los recién casados. Fue una etapa de estrechez económica para Vargas Llosa, y que pudo superar sólo con la realización de múltiples empleos. “Antes de un par de meses acumulé trabajos (serían siete un año después, con mi entrada a Radio Panamericana) multiplicando mi sueldo por cinco. Con los tres mil o tres mil quinientos soles al mes ya era posible que Julia y yo sobreviviéramos, si conseguíamos algún lugar barato donde cobijarnos” (337).

En 1957 Vargas Llosa se graduó de bachiller en Humanidades en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con la tesis *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Ese mismo año recibe una beca para seguir estudios de posgrado en la Universidad Complutense de Madrid en mérito a haber sido reconocido como el alumno más destacado de Literatura de la San Marcos. Su carrera literaria ya comenzaba a despuntar y lo hacía con relatos (*El Abuelo*) en el diario El Comercio y (*Los jefes*) en la revista Mercurio Peruano (“Mario Vargas Llosa”, www.durangomas).

Con su esposa, Julia Urquidi, Mario Vargas Llosa viajó a París una vez que concluyó sus estudios de posgrado en la Complutense de Madrid. Pese a enterarse que la beca por la cual viajó había sido denegada, decidió quedarse en Francia. Cuatro años más tarde, se divorció de Urquidi y contrajo matrimonio con su prima, Patricia Llosa. Fruto de este enlace nacieron sus tres hijos: Álvaro, Gonzalo y Morgana.

París es un hito en la vida literaria de Vargas Llosa pues es ahí donde terminó de escribir su primera novela, *La ciudad y los perros*, y donde establece contacto con el director de la

editorial española Seix Barral, Carlos Barral, con la cual ha publicado la mayoría de sus obras. Su primera novela ganó el Premio Biblioteca Breve en 1962 y fue publicada por Seix Barral al año siguiente. Sin embargo, la vida literaria de Mario Vargas Llosa está ligada de forma muy estrecha a Carmen Balcells, su agente literaria. Fue ella quien a partir de 1966 le proveyó el sustento económico necesario para que Vargas Llosa pudiera dedicarse exclusivamente, sin preocuparse de las finanzas diarias, a hacer lo que mejor sabía hacer: escribir. Y así lo hizo Vargas Llosa hasta culminar la redacción de *Conversación en la Catedral* (1969). Es Carmen Balcells, dotada de una singular clarividencia literaria, la que le consigue contratos extraordinarios (“Vargas Llosa”, www.escriitores.org).

La Universidad Complutense de Madrid le otorga el grado de Doctor en Filosofía y Letras en 1971 en mérito a su tesis *García Márquez: lengua y estructura* con la calificación de sobresaliente, la que es publicada posteriormente bajo el título *García Márquez: historia de un deicidio*. Ya para entonces Vargas Llosa era incluido en el grupo reducido de autores latinoamericanos a quienes se les atribuía la responsabilidad del renacimiento y encumbramiento de las letras hispanoamericanas. Lo acompañaban en este selecto grupo Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Con ellos trabó una amistad que duró por años, sin embargo, el vínculo amical que mantenía con García Márquez se rompió en 1976 a raíz de un incidente del que se ha especulado mucho, pero del cual los escritores involucrados prefirieron nunca hablar en público (“ernesto1981sabiauque”).

Desde la publicación de su primera novela, *La ciudad y los perros*, la producción literaria de Vargas Llosa se convierte en una vorágine de éxito. *La casa verde* (1966), *Conversación en la catedral* (1969), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La guerra del fin del mundo* (1981), *La fiesta del Chivo* (2000), *Travesuras de una niña mala* (2006)

y *El sueño del celta* (2010) figuran como hitos en la novelística vargallosiana. La variedad de temas que recoge desde la primera novela hasta la última, *Cinco esquinas*, habla de la suficiencia intelectual y de la versatilidad que ha alcanzado Vargas Llosa a través de los años.

Los ensayos de Vargas Llosa revelan sus intereses y preocupaciones intelectuales, y al igual que sus novelas, tienen el mérito de ser bastos en términos temáticos y rigurosos en el tratamiento de los asuntos que abordan. Son precisamente las características propias de este género las que le han permitido al escritor enunciar sus verdades en torno a la percepción que él tiene de la realidad, sea esta histórica, política, social, económica, cultural y, sobre todo, literaria. Los títulos más representativos de la ensayística vargallosiana hacen referencia a su inquietud literaria, pero son en realidad tratados que desnudan la visión crítica del escritor desde una perspectiva global. Algunos ejemplos de la prolífica ensayística vargallosiana lo constituyen *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), *La verdad de las mentiras* (1990), *La tentación de lo imposible* (2004) y *La civilización del espectáculo* (2012). Lo literario en estos ensayos es una buena razón para que Vargas Llosa despliegue sus dotes de escritor, pero son también sus cualidades de observador acucioso de la realidad las que se ponen de manifiesto en páginas donde hay mucho de filosofía, psicología y lingüística; tal es el caso de *García Márquez: historia de un deicidio* (“Ruta Mario Vargas Llosa. París”).

La obra literaria de Vargas Llosa ha sido reconocida con galardones de prestigio internacional entre los que destacan el Premio Rómulo Gallego (1967) por *La casa verde*, Premio Princesa de Asturias de Las Letras (1986), Premio Planeta (1993) por *Lituma en Los Andes*, Premio Miguel de Cervantes (1995), Premio Jerusalén (1995), Premio Internacional Menéndez Pelayo (1999), La Mejor Novela Española del siglo XXI, *La Fiesta del Chivo*, según

encuesta realizada por el diario ABC (España) y el galardón más prestigiado a nivel mundial: el Premio Nobel de Literatura (2010). Además, Vargas Llosa ha sido distinguido con el título honoris causa por más de sesenta universidades de diferentes partes de los cinco continentes (“Premios y reconocimientos de M. Vargas Llosa”).

Un aspecto que cobra relieve en la vida de Mario Vargas Llosa es su faceta como actor político. Él señala que un escritor juega un papel preponderante en las sociedades menos desarrolladas. Considera crucial que el escritor sea crítico de su realidad en aras de lograr de manera gradual, pero sostenida, el progreso cultural, social y político que se traduzca en mejores condiciones de vida para el ser humano. Así lo sostiene al ser preguntado por José Miguel Oviedo acerca de su continúa participación en temas de orden político. Deja en claro que el privilegio de ser escritor en sociedades en vía de desarrollo es al mismo tiempo una responsabilidad que radica en despertar las conciencias a través del ejercicio de la crítica de la realidad política (“Vargas Llosa entrevistado por J.M. Oviedo”). Vargas Llosa asume esta responsabilidad, ya no sólo desde su trinchera como escritor, sino como candidato a la presidencia del Perú en las elecciones de 1990. El Perú vivía en aquellos momentos sumido en el más absoluto caos. El terrorismo hacía estragos en todo el país y las amenazas de la toma del poder político por parte de las huestes maoístas eran cada vez más patentes. Aunada a la incertidumbre política estaba la sofocante crisis económica que se traducía en una rampante escasez de alimentos y una hiperinflación que llegaba al 2000%. Los escándalos por los malos manejos y sustracción ilegal de recursos por parte del gobierno de Alan García eran pan de cada día. Es en esas circunstancias que Mario Vargas Llosa decide incursionar en la política, para lo que forma un movimiento político de derecha denominado Libertad que luego devendría en el Frente Democrático (Fredemo) que aglutinó a un importante sector del empresariado peruano,

teniendo como aliados a dos agrupaciones políticas tradicionales como Acción Popular (AP) y el Partido Popular Cristiano (PPC). Vargas Llosa habla del propósito con el que ingresa a la arena política:

Yo me había prometido acabar con ese epifenómeno del subdesarrollo peruano. Porque sin la moralización del poder la democracia no sobreviviría en el Perú o seguiría siendo una caricatura. Y por una razón más personal: los pillos y la pillería asociada a la política me dan náuseas. Es una debilidad humana con la que no soy tolerante. (169)

En el fragor de las campañas electorales tanto para las alcaldías provinciales y distritales como para las congresales y presidencial Vargas Llosa iría descubriendo que sus dotes intelectuales y su ética personal estaban reñidas con la forma en que se hacía política en el Perú. De ello da testimonio con abundantes detalles en su hasta hoy único libro de memorias que ha publicado, *El pez en el agua*. La desconexión entre la manera en que el escritor pretendía hacer política y lo que él percibía esperaban las masas que asistían a sus mítines se hace evidente en el siguiente extracto:

Hablar en plazas públicas era algo que no había hecho nunca, antes de la plaza San Martín. Y es algo para lo cual haber dado clases y conferencias no sirve o, más bien, perjudica. En el Perú la oratoria se ha quedado en la etapa romántica. El político sube al estrado a seducir, adormecer, arrullar. Su música importa más que sus ideas, sus gestos más que los conceptos. La forma hace y deshace el contenido de sus palabras. (172)

El 10 de junio de 1990, Mario Vargas Llosa ponía fin a una etapa señera en su vida. Atrás quedaban meses de viajes a diferentes ciudades en el interior del país, conversaciones con líderes políticos, empresarios y gremios, entrevistas para los medios locales e internacionales,

debates y confrontaciones con autoridades gubernamentales que le fueron hostiles a lo largo de la campaña presidencial. La esperanza que abrigó en un inicio de sacar al Perú del marasmo económico, político y social en el que se encontraba se había desvanecido. Los resultados de la segunda vuelta electoral daban como ganador a su contendiente, Alberto Fujimori Fujimori. La literatura volvió a ser desde entonces la actividad principal en la vida de Vargas Llosa:

Cuando el aparato emprendió vuelo y las infalibles nubes de Lima borraron de nuestra vida la ciudad y nos quedamos rodeados sólo de cielo azul, pensé que esta partida se parecía a la de 1958, que había marcado de manera tan nítida el fin de una etapa de mi vida y el inicio de otra, en la que la literatura pasó a ocupar el lugar central. (529)

De vuelta al mundo de la literatura, Mario Vargas Llosa escribió su primer libro autobiográfico, *El pez en el agua* (1993), y la obra teatral *El loco de los balcones* (1993), a las que le han seguido novelas como *El sueño del celta* (2010), *El héroe discreto* (2013) y *Cinco esquinas* (2016). En estas dos últimas novelas el escritor vuelve a ocuparse de temas vinculados a la realidad peruana.

Capítulo II

Bruno Roselli: un apasionado de los balcones

La historia de Lima habla de fiestas, tradiciones, santos, beatas, virreyes y de otros personajes pintorescos que le dieron brillo y colorido a las tres veces coronada villa. Ricardo Palma se nutrió de las peripecias y anécdotas de estos personajes para escribir su célebre compendio Tradiciones Peruanas (1876). Tras la muerte del renombrado escritor (1919), Lima siguió siendo testigo en sus casas, plazas, y calles de la presencia de ilustres y singulares habitantes. Sólo un desfase temporal pudo privar a Ricardo Palma de incluir en su libro a uno de los personajes más icónicos que la capital del Perú haya tenido jamás: Bruno Carlo Dionigio Amulio Antonio Roselli Cooni.

Nacido en Florencia en 1887, Bruno Roselli deja su natal Italia a la edad de 20 años con destino a Nueva York, luego de obtener el título de abogado en la Universidad de Urbino en 1911. Obtuvo en ese año un puesto como profesor de italiano y literatura en Adelphi College, Brooklyn. Luego enseñó en Vassar College entre 1919 y 1933. Durante su tiempo libre, el profesor Roselli se dedicó a dar conferencias en diferentes lugares de los Estados Unidos. El New York Times anuncia una de ellas para el 28 de setiembre de 1912 en la que hablaría acerca del arte. Esta fue la primera de una serie de seis que versarían sobre pueblos italianos, su arte y su romance. En su calidad de vicepresidente de la Asociación de Profesores de italiano siguió dando conferencias, pero con el propósito de influir en la opinión pública estadounidense y lograr la intervención de los Estados Unidos en lo que después se convertiría en la Primera

Guerra Mundial. Roselli era un seguidor de la ideología fascista preconizada por Benito Mussolini y peleó en la guerra bajo el influjo de aquella ideología (“Bruno Roselli-Vassar College”).

En Vassar College el profesor Roselli pronto se hizo muy popular. El curso de italiano que nunca antes había gozado de las preferencias de los alumnos experimentó un significativo incremento en la matrícula al punto de ser el centro de estudios con el mayor número de alumnos matriculados en el curso de italiano en Estados Unidos, y todo gracias a la exitosa metodología del profesor Roselli, quien tuvo a bien prescindir de la política en sus clases. La popularidad de Roselli trascendió los linderos estadounidenses, y en 1922, el Primer Ministro Mussolini le otorgó honores por sus servicios brindados en el extranjero (“Bruno Roselli-Vassar College”).

El profesor Roselli continuó dando charlas, y su parcialidad con la causa fascista era cada vez más evidente a medida que Mussolini consolidaba su liderazgo en Roma y él se sentía más seguro en Vassar College. En una conferencia dada en 1920 pidió abiertamente a las mujeres “mantenerse alertas e informadas acerca de la política y los asuntos internacionales para no olvidar las lecciones aprendidas durante la guerra y no volver a las formas ociosas consideradas correctas antes de la guerra de 1914” (“Bruno Roselli-Vassar College”). Creyéndose inamovible de su puesto, el profesor Roselli se niega a dar una conferencia, como lo había hecho en otras ocasiones, y ante la presión de las autoridades de Vassar College para que honrara lo pactado, presenta su renuncia al cargo, la misma que para su sorpresa y vergüenza, fue aceptada en 1932 (“Bruno Roselli-Vassar College”).

En los próximos siete años, el profesor Roselli continuó dictando conferencias donde quiera que pudiese. No obstante, sus ideas ultra derechistas encontraban cada vez mayor

resistencia como sucedió en la Universidad de Chicago, donde los alumnos le gritaron “fascista” y se rehusaron a escucharlo en 1939. Con la Segunda Guerra Mundial en ciernes, Roselli decide viajar a Sudamérica, pues sabía que los Estados Unidos no sería un aliado de Italia. Así llega a la Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina en 1940 donde funda el departamento de italiano. Una década más tarde llega a Lima, Perú, y emprende una quijotesca campaña a través de la cual busca salvar los balcones de la ciudad virreinal (“Bruno Roselli-Vassar College”). El profesor Roselli declara su amor por los balcones de Lima en una entrevista:

Yo no digo que haya que salvar a los balcones en toda la extensión de la ciudad, ni que sea preciso dejarlos necesariamente en donde están. Lo que deseo es impedir la destrucción de todos y cada uno de los balcones porque representan un interesantísimo tipo de arte. Lima es conocida en los libros de historia, en las enciclopedias, como ciudad de los balcones. Eso es lo que adoro: las fachadas con sus balcones. Pero ahora estamos a punto de quedarnos sin ninguno. No podemos permitir que continúe la masacre. (“Lima la única: Personajes de Lima: Bruno...”)

Esta es parte de la confesión que le hizo al periodista César Lévano en una entrevista para la revista Caretas en 1963. La autoridad para opinar acerca del valor artístico-cultural de los balcones de Lima se la daban sus más de cincuenta años como profesor de historia del arte en prestigiosas universidades de los Estados Unidos, la Universidad Mayor de San Marcos y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tenía entonces setenta y seis años, pero una vitalidad y entusiasmo propios de un adolescente. Se le veía paseando por el centro de Lima desde las siete de la mañana en jornadas que se prolongaban hasta las nueve de la noche. Las largas caminatas eran una especie de ritual que incluían inspecciones oculares de balcones, inventarios, visitas a autoridades, conversaciones con vecinos, inquilinos y propietarios y las infaltables grescas con

aquellos que estaban a favor de la destrucción de los balcones y a quienes él no tenía reparo en considerar sus enemigos. “Estos amores seniles son terribles” admite durante la conversación con Lévano (“Lima la única: Personajes de Lima: Bruno...”). Roselli era un amante del arte y en los balcones de Lima había encontrado su más alta expresión: la pasión. Para él, Lima tenía en el balcón un elemento que le daba un carácter único como ciudad:

He recorrido el mundo, personalmente y a través de libros. No hay balcón en el mundo que se le parezca al limeño. Ni si quiera en el propio Perú encontramos nada parecido. Usted puede encontrar en muchos países, patios bellos, puertas talladas, rejas, volutas en la fachada; todo, menos balcones. (“Lima la única: Personajes de Lima: Bruno...”)

La ciudad crecía y el paso a la modernidad era inevitable. Tal circunstancia hacía necesaria la construcción de edificios y casas que reemplazaran las vetustas viviendas de Lima. El profesor Roselli entendía aquella necesidad, sin embargo, defendía la coexistencia de lo antiguo con lo moderno: “La construcción nueva puede hacerse un poco atrás, guardando respetuosa distancia de la antigua”, le dijo a Lévano, asegurándole que estaba dispuesto a todo por salvar los balcones: “Hay seres predestinados. Yo soy uno de ellos. No tengo familia ni intereses que cuidar. Puedo hacer temblar a bancos y arquitectos” (“Lima la única: Personajes de Lima: Bruno...”). Pero la miopía artística y el desamor al patrimonio cultural e histórico tenían de su lado al aplastante capital que buscaba la modernización sin miramiento alguno. El profesor Roselli recurrió a campañas que pretendían despertar la conciencia de los vecinos y advertirles acerca del atentado histórico, artístico y cultural que se estaba gestando en contra de los balcones de Lima. Una de ellas consistió en premiar con 250 soles a quien descubriera el lugar donde se pudiera ver el mayor número de balcones en Lima. No obstante, las demoliciones de las casonas en cuyas fachadas se hallaban los amores de Roselli continuaron. El profesor italiano en su

desesperado intento por salvar los balcones compraba aquellos que estaban a punto de ser demolidos y los llevaba a un galpón ubicado en el distrito del Rímac, donde pensó estarían a buen recaudo (“Lima la única: Personajes de Lima :Bruno...”).

El diario La Crónica con fecha 20 de junio de 1958, da cuenta de uno de los muchos actos llevados a cabo por el profesor Roselli en su afán por ganar adeptos a la causa salvadora de balcones de la siguiente manera:

Roselli Arma Chongo En Atrio de Catedral

De nuevo el peculiarísimo personaje florentino que habita nuestra capital Bruno Roselli ha decidido armar una revuelta salvabalcones. Esta vez se le ha ocurrido que el mejor lugar para reunirse con sus compañeros de causa es nada menos que el atrio de la Catedral, y los espera ahí hoy a las 10 de la mañana.

Esta invitación fue formulada por Roselli durante la charla que dio el miércoles último en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en el ciclo “La vieja Lima no debe morir”.

En esta ocasión, el italiano del bastón se propone dar una “lección práctica” del conocimiento de los balcones coloniales y proto-republicanos que existen en lo que él llama la “Lima cuadrada”, definida por este singular profe de Historia del Arte como la extensión de las calles comprendidas entre la Plaza de Armas y la Plaza San Martín, por un lado, y el otro límite, por el Jirón Abancay y la Avenida Tacna. Según el profe, hay más de 200 balcones en este rectángulo de nuestra capital que son joyas arquitectónicas de valor histórico para el Perú, y afirma estar muy apenado porque muy pocas personas se han percatado de su presencia. (“Lima la única: Personajes de Lima: Bruno...”)

Brunelli había desplegado una estratagema para evitar que se produjera un balconcidio en Lima. Con la ayuda de sus alumnos de historia del arte de la Universidad San Marcos y la Universidad Católica organizó una red de vigías e informantes, y de esta manera llegó a guardar en su galpón más de cincuenta balcones. Lamentablemente, el dueño del galpón, en venganza por la falta de pago del arriendo, quemó los balcones que tanto le habían costado salvar a Roselli. “Si me rompo una pierna, caen cuando menos diez balcones limeños” (“Lima la única: Personajes de Lima: Bruno...”), le advirtió a Lévano mientras descendía con sumo cuidado una escalinata en la Quinta Heeren, un antiguo condominio residencial limeño. Su cuerpo, su alma; su vida estaba consagrada a salvar los balcones de Lima. Aquella devoción sólo terminó cuando un 24 de setiembre de 1970, el profesor Roselli perdió la última de sus batallas frente a la muerte. Es inspirado en Bruno Roselli, a quien tuvo como profesor de historia del arte en la Universidad Mayor de San Marcos, que Mario Vargas Llosa escribe su obra teatral *El loco de los balcones*.

Capítulo III

Los balcones de Lima

Las ciudades como las personas tienen características físicas que las diferencian de otras, que las hacen únicas. Lima, al poco tiempo de su fundación en 1535, “adopta dos elementos arquitectónicos: las torres y balcones, los cuales definen su particular fisonomía” (Hurtado, “Entre Torres y Balcones”). Quien pasee por las calles de la vieja Lima puede no percatarse de las torres que se elevan en dirección al cielo gris, pero hasta el más distraído ha de notar los balcones que antaño fueron usados como privilegiados lugares de atisbo y solaz de limeños que pertenecían a la aristocracia, mesocracia y la plebe, pues desde ellos se entablaba conexión entre la vida casera y la calle, entre el residente o visitante y el paseante.

El origen del balcón como elemento arquitectónico lo hallamos en el mundo árabe. Existe una relación estrecha entre el balcón de cajón de Lima con las mashrabiya de Egipto, Damasco y Constantinopla. El balcón de cajón limeño es una especie de armario adherido a la fachada de las casas. Tiene un espacio interior cerrado con celosías en la parte superior al igual que las casas islámicas. Estas celosías en el mundo árabe permiten que las mujeres otean el mundo exterior sin ser vistas. Los balcones de procedencia árabe son conocidos como ajimeces: balcones cerrados por celosías para reservar del exterior la intimidad del hogar (Hurtado, “Entre Torres y Balcones”). Pero cabe entonces preguntarse cómo llega a Lima una manifestación arquitectónica desde el mundo árabe. La respuesta a esta interrogante la hallamos en la procedencia de los conquistadores y primeros habitantes hispanos en el Perú. Las islas Canarias se constituyeron en

el camino hacia lo que entonces llamaban Indias; y así lo indica el cronista López de Gomara:

“En las expediciones que zarpaban de Canarias se embarcaban personas, materiales, plantas y productos” (“Canarias y la conquista de América”).

Los primeros balcones canarios tenían un aspecto formal muy parecido a los ajimeces de Andalucía, entendiéndose con este término “el saledizo” hecho de madera y a la arquitectura árabe, en especial del que estaba cerrado por celosías, muy propio de la arquitectura árabe, en especial de la que se dio en Egipto a partir del siglo XIII. (“Los Balcones de Lima y su Conservación”)

De esta manera se explica el hecho que hoy se pueda encontrar en Lima balcones que son idénticos a aquellos que engalanan las calles de Canarias (cerrados con celosías). Pero, los balcones que hoy se ven en Lima no son una muestra solo del estilo árabe. El uso de nuevos materiales y necesidades urbanísticas van dando paso al surgimiento de un balcón con características diferentes a aquel que llegó a Lima en un inicio. Aquí, por ejemplo, se usa el hierro o el cristal en ventanas de guillotina que reemplazan las celosías. Además, los balcones de Lima, a diferencia de los de Canarias, eran siempre pintados (verde) o barnizados, mientras que en Canarias casi siempre se dejaban sin pintar (“Los Balcones de Lima y su Conservación”).

Los balcones canarios y los americanos mantienen su “alma”, conservan su estilo inconfundible, exhiben con orgullo su belleza y ostentan su línea inmaculada. Así han subsistido durante cuatrocientos años, como un elemento irremplazable en la arquitectura de estas ciudades, solo variando según la decoración y la época a la que pertenezcan. (“Los Balcones de Lima y su Conservación”)

La variedad es la norma en el balcón limeño. Existen ejemplares grandes, pequeños, sencillos, barrocos, pintados y barnizados. Esta variedad se explica, en parte, desde lo socio-económico. Los balcones de Lima están asociados a personas que antaño acapararon titulares de diarios y revistas o que fueron la comidilla de tertulias familiares por su heroísmo, belleza, desacato a la norma social o virtuosismo. Todavía se mantienen en pie los balcones por donde alguna vez se asomaron personajes de la talla de Ramón Castilla, Miguel Grau, Los Berckemeyer, Micaela Villegas (La Perricholi) y Chabuca Granda. Sobre la relación entre las mujeres y los balcones, Tatiana Souza dice lo siguiente:

Así se convirtieron en espacios cómplices de la fantasía femenina, de las damas que se animaban a transgredir y que podían mirar a los caballeros pasar a carruajes, virreyes y soldados, y a esperar las noches de luna, donde el amado podía disfrutar de una breve estancia protegido en aquel balcón. (“Los balcones limeños”)

Los balcones que tenían grandes dimensiones y eran adornados por finos tallados les pertenecían a personas adineradas, mientras que los pequeños y sencillos remitían a dueños mesocráticos o plebeyos. El Palacio de Torre Tagle, con balcones de estilo barroco es una elocuente muestra de belleza arquitectónica y de la opulencia de sus antiguos dueños. Construido en 1735, tallado en cedro y caoba, y de reminiscencia mudéjar, tiene en la parte superior de la fachada el escudo nobiliario de la familia Torre Tagle en el que reza la leyenda: “Tagle se llamó el que sierpe mató y con la infanta casó.” Sin embargo, el terremoto que azotó Lima la noche del 28 de octubre de 1746 causó la destrucción de muchos de sus balcones. Este desastre natural marca el inicio de un nuevo estilo arquitectónico del balcón limeño: afrancesado, introducido por los Borbones. Uno de los aspectos que destaca en esta etapa de cambio es el reemplazo del color

verde por el marrón. Los balcones del palacio de Osambela y la casa Goyoneche son típicos ejemplares del estilo afrancesado (Hurtado, “Entre Torres y Balcones”).

El balcón limeño es, sin duda, reflejo de tendencias arquitectónicas de diversos momentos históricos, pero también de la filosofía imperante en distintas épocas. A fines del siglo XVIII, el sobrio estilo que resulta del influjo de las ideas preconizadas por Voltaire (ilustración) entre otros, imponen un balcón de estilo sencillo que luego da paso al balcón galería de la República (Hurtado, “Entre Torres y Balcones”). La incursión del balcón con balaustrada de madera de estilo clásico y luego de barandas de hierro entre 1870 y 1880 da cuenta de lo variopinto del balcón limeño. En los balcones que adornan las fachadas de Lima antigua encontramos estilos que van desde lo mudéjar hasta lo italiano, pasando por lo andaluz. Lima es a través de sus balcones una reminiscencia de estilos arquitectónicos que evidencian un crisol de expresiones culturales. El balcón mudéjar de contraventanas y celosías, el canario, descubierto con balaustre, el francés, corrido a lo largo de la fachada y el republicano, austero y sobrio, presente en las fachadas de la Villa de los Reyes habla de una Lima diversa y rica en su arquitectura. Esta diversidad ha resistido el paso del tiempo, inclementes terremotos y la indiferencia de sus habitantes y autoridades ediles. Sin embargo, sería mezquino dejar de poner en relieve la encomiable labor acometida por personas cuya sensibilidad y sensatez han permitido que Lima preserve hasta el día de hoy un importante número de balcones. Al respecto, el arquitecto Pedro Hurtado Valdez hace la siguiente reflexión:

Los balcones de cajón, a pesar de representar elementos importantes en la definición del panorama urbano limeño, fueron posteriormente olvidados y destruidos para dejar paso a una mala entendida modernidad. Cabe recordar que en la década de 1950-1960, el profesor florentino Bruno Roselli se dedicó a la defensa del balcón virreinal, desde el

Instituto Riva Agüero, indicando la ubicación de los balcones que se debían ser rescatados. En la actualidad, los balcones que han sobrevivido al paso del tiempo serían algunas centenas, a pesar que una contabilidad tentativa para inicios del siglo XX a partir de las fotografías antiguas de las calles limeñas y del catastro de propiedades nos arrojan un número aproximado de 4,000. (Hurtado, “Entre Torres y Balcones”)

El infatigable trabajo realizado por el florentino para concientizar a los limeños sobre el valor de los antiguos balcones y evitar su destrucción le ha valido el reconocimiento de personas que ven en su quijotesca campaña el génesis de una labor que ha tenido un impacto positivo en autoridades y vecinos. Norma Martínez, para celebrar el aniversario de la fundación de Lima, propaló el documental titulado Balcones de Lima en el que ensalza la figura del profesor Roselli: “La loable campaña llevada a cabo por el profesor Roselli en aras de la salvación de los balcones de Lima despertó la conciencia de algunos buenos vecinos y autoridades. En la década de los 70 hubo cruzadas para poner en valor la vieja Lima, teniendo como elemento esencial el balcón” (“Balcones de Lima. 18 Ene”). Posteriormente, en 1983 el entonces alcalde de Lima, Orrego, constituyó el Patronato de los Balcones. Casi una década después, en 1991, La UNESCO reconoció al Centro de Lima como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Esta importante distinción se logró, en parte, gracias a las gestiones realizadas por el Patronato de Lima. Pese a que muchos de los balcones que alguna vez fueron la inspiración de escritores y compositores han desaparecido de las calles limeñas, según el historiador Juan Luis Orrego, Lima aún alberga en sus vetustas fachadas un número importante de ellos:

En Lima uno puede encontrar balcones de origen árabe (entre comillas) en mayor cantidad que en El Cairo, que en Salónica, que en Damasco o que en Marrakech. En

España ya prácticamente no existen. Entonces, lo poco que se puede encontrar en Lima es bastante en comparación de otras ciudades (“Balcones de Lima. 18 Ene”).

La impronta dejada por el profesor Roselli también caló en el ex-alcalde de Lima, Alberto Andrade, quien entre 1997 y el 2002 realizó la campaña “Adopte un Balcón”, homónima a la campaña realizada por el profesor Roselli, con la que se logró poner en valor más de 400 balcones. Tal como sucedió con el profesor Roselli, poetas, historiadores y escritores han sido encandilados e inspirados por los balcones de Lima. Por ejemplo, el fraile Antonio de la Calancha a principios del siglo XVIII dijo sobre ellos: “son muchos y muy grandes que parecen ser calles en el aire.” (“La tradición peruana de los balcones de Lima”). En el siglo XX, el escritor José Gálvez Barrenechea evoca su funcionalidad: “Era el balcón lugar de esparcimiento, atalaya de amores, venero de averiguaciones y exposición de gracias.” (“Lima Antigua: sus calles, sus casas y...”). Y, hace algunos años, Carlos Rincón, en unos versos de su canción titulada “De Lima señores” dice:

“Lima, hermosos balcones,

Donde cantan mil serenatas

Grandes trovadores”

Los balcones de Lima son, por ende, expresión histórica, cultural y arquitectónica de una ciudad que refleja a través de “sus calles en el aire” la riqueza de estilos que, pese a provenir de territorios tan lejanos como África, Medio Oriente y Europa, los acoge y los asimila de manera tan armónica, al punto de constituirse en parte definitoria de su paisaje urbanístico.

Capítulo IV

El teatro de Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa tiene el privilegio y el mérito de haber obtenido los mayores galardones literarios que existen en el mundo. Su nombre está asociado irremediamente al mundo de la novela y del ensayo. Esta asociación ha contribuido a que su dramaturgia, pese a su gran calidad, sea relegada a un segundo plano. El escritor reconoce que los diálogos que inserta en sus novelas dan, hasta cierto punto, una especie de desfogue al dramaturgo que vive en él. En una entrevista con Miguel Oviedo, Vargas Llosa admite que el teatro siempre fue su gran pasión, y que por algún motivo que desconoce no se dedicó de forma exclusiva a la dramaturgia. “El diálogo es una cosa esencial en mis novelas.” (“M. Vargas Llosa entrevistado por J.M. Oviedo”). Los intercambios verbales que se dan en sus novelas constituyen desde su óptica una manera de insertar en ellos un elemento distintivo y primordial de la dramaturgia. “El diálogo es una forma esencial en el teatro. El teatro siempre ha estado presente en mis novelas.” (“M. Vargas Llosa entrevistado por J.M. Oviedo”). A través de los diálogos que inserta en sus obras narrativas (cuentos y novelas), Vargas Llosa busca emplear un elemento característico del teatro. Al respecto, Courtney señala que el diálogo es la forma más efectiva de expresar una acción dramática:

Dialog is a model for dramatic action that results from human intention. Tacitly we try to understand the other person dramatically/dialogically. As players who live through the text, we assume that the fictional world exists, that it has a dramatic/dialogic relation to

the actual. The author-creator has a dramatic/dialogic relation to the phenomenon of the actual world outside and inside the text. (157)

Además de diálogos, las novelas y relatos de Vargas Llosa contienen otro elemento inherente a toda obra teatral que se precie de ser tal: una acción susceptible de ser dramatizada. Los diálogos permiten que los actores interactúen y vayan, a través de sus acciones, desarrollando la trama, pero si la obra carece de acción dramática, la puesta en escena se reduce a intercambios orales en los que, por lo general, predominan la exageración actoral y gestual como una forma de llenar el vacío causado por la falta de acción dramática. El dramaturgo y director teatral Alonso Alegría sostiene lo siguiente respecto de la acción dramática:

Esta acción no es sencillamente un hecho que sucede, como el colapso de un helicóptero o matrimonio. En el sentido aristotélico y dramático, una acción no es algo que sucede, sino (he aquí el secreto) la voluntad de lograr algo. He aquí la clave para entender el drama y para analizar la potencialidad dramática de cualquier narración. (Alegría et al., “Las guerras...” 210)

La teatralidad de las novelas y relatos de Vargas Llosa se puede inferir a partir de las adaptaciones que se han hecho de varias de sus obras tanto para el cine como para el teatro. *La fiesta del chivo* y *La ciudad y los perros* han sido llevadas al cine, mientras que *Los cachorros* y *Pantaleón y las visitadoras* han sido adaptadas al teatro (esta última también fue llevada al cine). Alonso Alegría destaca la presencia de la acción dramática en las obras de Vargas Llosa, y por ello, desde su perspectiva, los cuentos, relatos y las novelas del escritor peruano son susceptibles de ser adaptados tanto al cine como al teatro. Alegría dice que, “Si miramos bajo esta luz aquellas obras narrativas de Vargas Llosa que ya han sido transformadas al cine o al teatro, vemos que todas contienen acción dramática” (211).

El escribir un texto para ser representado en un escenario requiere de una técnica propia de la dramaturgia que puede parecerse a la técnica empleada por los cuentistas y novelistas, pero que en esencia difiere de la misma debido a los medios que se utilizan para conseguir el fin que se persigue. Robert W. Corrigan se refiere al guion teatral como un “mapa detallado del mundo que el director de la obra y los actores deben descubrir si son talentosos” (Corrigan 222). De lo dicho por Corrigan se desprende que entre el dramaturgo y el público median el director, los actores, los diseñadores y todas las otras personas que trabajan en la puesta en escena de una obra de teatro. La acción dramática a la que hace referencia Alegría se ve alterada por la intermediación de agentes ajenos al dramaturgo. Debido a la naturaleza propia de un guion teatral, el dramaturgo necesita asumir los roles de los diferentes agentes encargados de teatralizar su obra durante el proceso de creación del guion. En ese sentido, Corrigan señala que el rol del dramaturgo ha sido definido de diferentes formas a lo largo de la historia del teatro, pero su labor principal siempre ha sido descubrir el mundo del teatro: “He must find the play and the characters who exist and act within it. In doing so, he tests his discoveries against two standards: 1. His own sense of reality; and 2. What he perceives is the reality of the society of which he is part” (222). Un guion teatral implica, entonces, desde su génesis la factibilidad de la actuación como forma de comunicar la idea o mensaje de un dramaturgo. En esta precisión descansa el reconocimiento que se le debe hacer a Vargas Llosa: literato y dramaturgo. No obstante, existe la percepción casi generalizada que el literato es en sí dramaturgo por definición porque la literatura incluye al mundo teatral. Frente a esta posición, Luis Peirano, sociólogo de profesión y hombre de teatro por pasión, enfatiza la diferencia entre el quehacer literario y el de la dramaturgia:

Algunos grandes escritores no llegan nunca a ser hombres de teatro, aunque lo pretendan, y, por supuesto, es tanto o más claro al revés: la gran mayoría de las personas de teatro no son para nada escritores y muy pocos lo pretenden. La diferencia entre teatro y literatura ha tenido periodos de mayor claridad, pero ha existido siempre. Por eso hablar de la dramaturgia de un gran escritor suele ser tan atractivo como polémico, y de ahí que quiera referirme a cómo el escritor Mario Vargas Llosa se ha ganado desde hace tiempo, a punta de interés, amor y trabajo, un lugar en el teatro. (Peirano et al. “Las guerras...” 199)

Vargas Llosa incursionó en el mundo del teatro siendo aún un adolescente. A los 16 años escribió *La huida del inca* que él mismo dirigió en 1952 mientras cursaba estudios secundarios en el colegio San Miguel de Piura. Sin embargo, Vargas Llosa afirmaría su interés por el teatro tiempo después, tras ver una obra de teatro. Así se lo reveló a Peirano en una entrevista: “...me contó que uno de los espectáculos que había marcado su relación con el teatro fue el que vio en el Teatro Segura de Lima hecho por una compañía argentina, la de Francisco Petrone, de *La muerte de un viajante* de Arthur Miller” (200). Ese fue el germen de una devoción que perdura en el escritor. “Encandilamiento es la palabra que Vargas Llosa usa para describir la impresión que le causó este montaje” (200). Desde entonces, Vargas Llosa ha escrito obras en las que plantea temas diversos, y para las cuales ha empleado técnicas que resaltan su manejo del binomio espacio-tiempo teatral.

La extensa obra narrativa del escritor peruano se ha impuesto sobre su dramaturgia. Esto es aplicable a la difusión de las obras teatrales en lo que concierne al público en general como a la crítica especializada. Mientras existen libros que versan sobre diversos aspectos de la narrativa vargallosiana (estilo, ontología, temática, etc.) hay pocos trabajos dedicados a explorar, analizar y explicar la dramaturgia de Vargas Llosa, y esta falta se hace aún más notoria si la búsqueda

comprende trabajos de envergadura. El trabajo académico extenso en torno a la dramaturgia de Vargas Llosa está pendiente, y así lo señala Verónica Lavenia:

En la prolífica producción literaria de Mario Vargas Llosa, las obras teatrales ocupan un lugar cuantitativamente secundario pero técnicamente interesante. Los estudios críticos sobre el teatro del autor peruano son, sin embargo, todavía escasos o casi ausentes... Este desinterés quizá sea debido a que los críticos hacen, a menudo, una división entre el Vargas Llosa novelista y el autor teatral. En todas sus obras se percibe un rasgo común: el afán por introducir los demonios que empujan al narrador a escribir bajo una estructura articulada por el empleo de técnicas narrativas especiales (“El teatro de Mario Vargas Llosa. El loco de...”).

Para Alonso Alegría, las obras de teatro de Vargas Llosa han corrido suerte dispar en lo que respecta a la conjunción teatro-drama. Sostiene que sus primeras obras “son ostensiblemente más teatro que drama.” Esto significa que la interpretación a través de los diálogos tenía mucho mayor peso que la acción dramática. Señala a *La señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga* como ejemplos de obras donde hay “más narrativa ilustrada escénicamente que acción representada y no narrada” (Alegría et al. “Las guerras...” 212). La acción dramática que el dramaturgo y director teatral encuentra en la narrativa de Vargas Llosa también la halla en sus primeras obras teatrales, pero no en la magnitud o grado necesario para captar y sostener la atención del espectador. *Al pie del Támesis*, otra obra de Vargas Llosa, adolece de un problema similar a las obras citadas líneas arriba. A decir de Luis Alberto Rosas, “En este tipo de teatro de la ‘no-acción’, los actores están tentados hacia el exceso dramático para no aburrir al espectador, y el director debe cuidarlos para conseguir el resultado esperado” (“Al pie del Támesis.1 Sep.2009. Crítica”). Es con *El loco de los balcones* y *Ojos bonitos, cuadros feos*, según Alegría,

que Vargas Llosa logra destacar como excelso dramaturgo. Alegría explica el porqué del éxito de Vargas Llosa como dramaturgo en dos de sus obras:

Es porque tienen una acción dramática muy clara y concreta que me atrevo a decir (apoyándome como puedo en Aristóteles) que *El loco de los balcones* y *Ojos bonitos*, cuadros feos son las obras que transforman definitivamente al eximio narrador-ese que alguna vez ilustró con efectos escénicos sus narraciones- es un dramaturgo propiamente dicho, uno que piensa en términos de una acción representada y no narrada, y que no necesita recursos teatrales para lograr que la vida salte de la página para ser presentada sobre el escenario en su forma más álgida... (Alegría et al. "Las guerras..." 214)

El loco de los balcones

El loco de los balcones es una obra teatral que puede producir diferentes sensaciones en el espectador: tristeza, cólera, angustia, risa. Las escenas tienen momentos donde la tragedia llega a conmover debido al abatimiento y desesperanza del personaje principal; de la misma manera, hay situaciones en las que la risa es inevitable como producto de las ocurrencias de los personajes. La obra encaja perfectamente en el género "tragicomedia", considerando la definición de Robert W. Corrigan:

As the term suggests, tragicomedy combines some of the qualities of tragedy and some of those of comedy. In tragicomedy, the serious merges with the ridiculous; helplessness is cast in a humorous vein; pain and despair are transcended or are miraculously overcome; joy and sadness become indistinguishable from one another. The result is tragedy with a happy ending, or a comedy with a sad ending, or a kind of dramatic stalemate in which

both the tragic and the comic coexist in unresolved tension that cannot be reconciled or brought to fulfillment. (130)

En efecto, en *El loco de los balcones* se encuentran elementos característicos de un drama serio mezclados con situaciones y diálogos de tono humorístico. El momento en que el profesor Brunelli prende fuego a los balcones rescatados con tanto esfuerzo está lleno de tragedia por lo que significa la pérdida de lo que se había convertido en la razón de su vida. Tras el insoslayable fracaso de su campaña, el profesor Brunelli decide suicidarse. Pero, es en ese instante pletórico de dramatismo que un borracho que orinaba debajo del balcón, desde donde piensa inmolarse el profesor Brunelli, que se produce entre ambos un diálogo, el cual destaca por la hilaridad ingeniosa de los interlocutores. En el siguiente intercambio podemos apreciar una muestra de su gracia:

Borracho: ¿Me podría decir por qué habla en plural?

P. Brunelli: Porque usted será mi ayudante. Mi brazo derecho.

Borracho: Ah, caramba. Ya veo, es usted de esos a los que se les da la mano y se trepan hasta el codo. (115)

La trama

El loco de los balcones revela la incansable lucha que libra un italiano, profesor de historia del arte, en su afán por rescatar los balcones de una vieja Lima que necesita modernizarse, y cuya modernidad, apoyada por las autoridades y urbanistas, no tiene miramiento alguno a la hora de destruir un símbolo de la historia, tradición y cultura limeñas: los balcones. La devoción que el profesor Brunelli le tiene a los vetustos balcones (causa) lo lleva a emprender una quijotesca cruzada, la cual afecta su vida emocional y la relación con su hija, Ileana (efecto).

Tanto la causa como el efecto son planteados de forma clara, directa, siguiendo el concepto aristotélico de trama unificada: planteamiento, nudo y desenlace. El planteamiento se da en la primera escena mediante una analepsis en la que intervienen el profesor Brunelli y un borracho. Dirigiéndose a este último el profesor dice: "...Pero por este balcón y sus hermanos, puede. Alertar la conciencia pública. Explicar que destruirlos es una traición a esos ancestros que, desde el fondo de los siglos, nos miran y nos juzgan. Hágale ese servicio a su país, amigo" (17). Sabemos por medio del diálogo el motivo por el cual el profesor Brunelli está a punto de suicidarse. No obstante, el nudo se empieza a tejer a partir de la tercera escena cuando el profesor Brunelli va a buscar al ingeniero Cánepa para convencerlo de que desista de su afán por destruir los balcones. Refiriéndose a ellos, el ingeniero Cánepa le dice: "Son suyos. Se los regalo. ¿Qué va a hacer con ellos?" El profesor Brunelli le contesta: "Por lo pronto, salvarles la vida. Después, restaurarlos de las inclemencias del tiempo y de los bárbaros. Luego, ya se verá" (27). Desde ese momento la obra se complejiza debido a las diferentes acciones que emprende el profesor Brunelli y sus cruzados para rescatar los balcones que están próximos a ser destruidos. El desenlace se encuentra en la última escena, pero ésta resulta ser la continuación de la primera debido a la analepsis usada en un comienzo. En la última escena, tras su fallido intento de suicidio, el profesor Brunelli recluta al borracho como nuevo cruzado y reafirma su voluntad de seguir rescatando balcones. La nitidez que se observa en el vínculo causa-efecto dentro de la obra pone de manifiesto la composición del texto y lo diferencia de la vida real. En la vida real la relación causa-efecto no se hace tan evidente como en el teatro, según Corrigan: "We never see cause and effect so regularly in life as in a play. Action in life is always ambiguous, vague, and obscure; even our understanding of the tones of speech is ambiguous...But action in the theatre is never ambiguous" (26).

El loco de los balcones tiene esa sólida unidad de acción que Corrigan otorga a las obras teatrales al permitir que la causa esté unida a su efecto de manera evidente. La respuesta al por qué de la pasión que siente el profesor Brunelli por los balcones la hallamos, además de en su profesión (profesor de historia del arte), en su cosmovisión idealista y romántica. Y, la respuesta al por qué la relación entre el profesor Brunelli y su hija se ve afectada la encontramos en los años que la joven cree haber perdido por servir a la causa de su padre. La dependencia causa-efecto que transmite Vargas Llosa se logra en la obra a través de la composición del evento u hecho teatral. Corrigan asegura que dicha dependencia siempre se revela en una obra de teatro: “Even if we cannot see its meaning at first, we know that eventually all of its meaning will be revealed to us. We know this because every element of the world of the play has been composed- the world itself is a created work of art. The playwright and all the other artists involved in presenting a play are creators” (26). Los giros que se dan en la trama a lo largo de la obra con resultados inesperados la califican de “trama compleja”, de acuerdo a esta definición: “The complex plot is one in which the outcome is different than the expectation, the progression is being complicated by one or more unexpected shifts of direction” (Albright et al. 17).

El espacio

El lugar donde se desarrollan las escenas corresponde a una calle ubicada en el distrito del Rímac, donde viven el profesor Brunelli, su hija Ileana y los cruzados. En esta calle se ubica el balcón desde el cual el profesor Brunelli se dirige al borracho. Este mismo balcón le sirve de atalaya desde donde escucha las conversaciones entre Ileana y Diego. Debajo del balcón se ubica el despacho del ingeniero Cánepa. En un descampado está “el cementerio” de los balcones y en un rincón del mismo lugar la humilde casa del profesor Brunelli. En otro rincón se halla el escritorio del jefe de la Dirección de Preservación del Patrimonio Artístico y de Monumentos

Históricos, doctor Asdrúbal Quijano. El espacio donde se suceden las escenas es amplio y contrastan la modernidad y la decadencia. Los lugares asignados a quienes buscan la renovación urbana son bien iluminados y organizados, mientras que aquellos en los que se mueven los defensores de los balcones son hacinados, destartalados y mal alumbrados. El balcón al estar ubicado en una parte alta se asocia con lo elevado, lo ideal, la ensoñación. Su ubicación (sobre la oficina del ingeniero Cánepa) da cuenta de la oposición que mantiene respecto a lo moderno, pragmático, pero al mismo tiempo terrenal, mundano. Es en las oficinas del ingeniero Cánepa y del doctor Asdrúbal Quijano donde el profesor Brunelli tiene que hacerle frente a la realidad: la imposibilidad de mantener los balcones en las fachadas limeñas. Cada vez que baja del balcón es obligado a pisar el suelo, y allí aterrizan sus sueños de salvación al toparse con la realidad monda y lironda. En contraste, el estar encaramado en el balcón le permite alejarse de lo concreto y elucubrar razones, motivos por los que los balcones deberían ser rescatados. El espacio se divide simbólicamente entre lo ideal y lo real, creando de esta manera ambientes en los que personajes antagónicos suscitan expectativa. Para Corrigan la diferencia entre el espacio cotidiano y el teatral radica en las sensaciones que este último despierta en el espectador. A referirse al espacio teatral dice lo siguiente:

The environment of the stage radiates a sense of expectancy and excitement. It is a place where something special is going to happen. The space has been transformed: it is where the other world of the play will be made present for us. It is a sacred space in the sense that we consecrate or set aside sacred places where we experience a reality different from our everyday one. (295)

La realidad cotidiana se convierte en realidad teatral a través del manejo del espacio y el simbolismo que se le atribuye. De esta manera, un balcón, que por obvias razones tiene que estar

ubicado en una parte elevada, cobra un significado especial al hallarse encima de una oficina de constructores. Además de la idea de contraposición que Vargas Llosa transmite en sus acotaciones, también sugiere mediante la disposición del balcón y de la oficina del ingeniero Cánepa la idea de la posible coexistencia de lo antiguo con lo moderno.

Los conflictos

El gran conflicto de la obra se centra en la lucha que libra el profesor Brunelli y sus aliados por la salvación de los balcones, como símbolo de historia, cultura y mestizaje, contra las autoridades y los constructores que buscan modernizar la vieja Lima sin preservar uno de los elementos que le otorga su identidad. Del lado de la salvación de los balcones está el profesor Brunelli, acompañado de su hija Ileana, Diego (hijo del ingeniero Cánepa) y los cruzados (doña Enriqueta, doña Rosa María, Ricardo y Panchín). Los antagonistas son el ingeniero Cánepa, Teófilo Huamani y el doctor Asdrúbal Quijano (jefe de la Dirección de Preservación del Patrimonio Artístico y de Monumentos Históricos). El conflicto mayor en la obra es “directo”. Tenemos de un lado a personas que buscan salvar los balcones y del otro a quienes se oponen a su preservación. Los intereses de los personajes son directamente opuestos: el triunfo de un contrario significa la derrota del otro. De acuerdo a Albright et al. : “The direct conflict is seen in the plot in which the purposes of two or more persons or groups are directly opposed... In all of these plots the purposes of two forces are in such direct opposition that the objective of one can be achieved only at the expense of the other” (23). Por la naturaleza del conflicto, un hipotético triunfo del profesor Brunelli resultaría en la derrota del doctor Asdrúbal Quijano y del ingeniero Cánepa.

En un segundo plano se encuentra el conflicto entre el profesor Brunelli e Ileana, su hija. Él descubre, muy a su pesar, que su hija lo ha acompañado en su labor de salvador de balcones

sólo por cumplir con la voluntad de su madre expresada en una carta escrita antes de morir, pero no por convicción. Además, Ileana le revela que ha desperdiciado gran parte de su vida por apoyarlo en una cruzada que para ella es absolutamente inútil.

Otro conflicto menor que aflora, pero sin intensidad, es el que sostienen Diego y su padre, el ingeniero Cánepa. Diego al quedar prendado de Ileana se une a la causa salvadora del profesor Brunelli. Su padre, como es de esperarse, le reprocha el apoyo que brinda a la causa que él enfrenta. Además, Diego es arquitecto, y trabaja con su padre, pero está del lado de la salvación de los balcones, algo que el ingeniero Cánepa reprueba sin oponer mayor resistencia.

Entre el profesor Brunelli y Teófilo Huamani existe un conflicto ideológico dentro de la obra. El joven, pretendiente de Ileana, es un convencido que los balcones deben ser destruidos porque representan la continuación de la época colonial y la opresión del nativo a manos de los conquistadores. A su convicción iconoclasta, que colisiona con la del profesor Brunelli, se suma la idea equivocada que el padre de su exnovia se oponía a la relación debido a la procedencia humilde de su familia.

Los personajes

Una característica propia de la naturaleza del tema principal de la obra se ve reflejada en los personajes y en el rol que éstos juegan en el desarrollo de las acciones. El carácter, en esencia, político de *El loco de los balcones* pone a hombres en los roles protagónicos y deja a las mujeres en un segundo plano; más como un elemento que se encarga de transmitir afectos en un mundo donde los asuntos ciudadanos de envergadura son tratados por varones. Vargas Llosa en este aspecto es fiel a la realidad que se vivía en Lima cuando suceden los hechos que lo inspiran.

Profesor Aldo Brunelli

El profesor Brunelli es un hombre que pese a su avanzada edad (más de 70) se ha trazado como meta el rescate de los balcones de una ciudad donde el hacinamiento, la pobreza y la delincuencia han hecho que sus habitantes prioricen la lucha por la supervivencia y releguen a un segundo plano la preservación de un elemento arquitectónico que para el profesor constituye la quintaesencia de la cultura no solo limeña sino peruana. Él es el amante que busca salvar la ciudad de la que se prendó décadas atrás de lo que llama “crimen de lesa cultura”. Sabe del poder monetario que ostentan los urbanistas y de la corrupción que carcome a las instituciones encargadas de velar por el cuidado del patrimonio cultural de la ciudad. No obstante, su apasionamiento es tal que lo lleva a liderar una campaña quijotesca con el fin de despertar la conciencia ciudadana y conseguir la salvación de los balcones. El profesor Brunelli intuye que la indiferencia que la gente muestra ante la destrucción de los balcones se debe en parte a la ignorancia que tiene respecto del valor histórico, artístico y cultural que ellos poseen. Permanecer inmutable frente a una situación que entraña aspectos ontológicos le es imposible. El amante está dispuesto a todo por salvar a la amada. “Aún pienso en ti como en mi novia”, dice el profesor (20). En él se combinan motivaciones éticas y patéticas:

Pathetic motivation is motivation by means of those factors in human behavior which are involuntary, such as emotion, impulse, instinct, and conditioned response. Ethical motivation is motivation by means of those factors which are voluntary, such as reason, will, faith, or belief in some principle. Interesting combinations of the two occur when a character passionately believes in something or when he is influenced in his reasoning by instinct or conditioning. (Albright et al. 35)

La pasión que lleva al profesor Brunelli a actuar se explica en base a ese amor que desde su arribo sintió por Lima, y que el paso de los años no ha podido afectar. El accionar del profesor Brunelli responde a un análisis de la situación por la que atraviesan los balcones y Lima desde lo artístico y cultural, pero sobre todo a una introspección de su relación con su novia. Richard Courtney dice lo siguiente de la ontología en los personajes en los dramas:

Ontological issues concern human existence. They play a significant part in all fictional worlds, particularly the dramatic world, through the fundamental use of “Being as if”-human supposition. Ontological issues are those of being and Becoming. We might ask, “Who am I? Who am I for you? Who are you for me? These questions are answered in dramatic action when we put ourselves in someone else’s shoes. All fictional personages do this, whatever the dramatic form in which they operate. (41)

Es evidente que el profesor Brunelli actúa como el amante dispuesto a hacer lo que sea por salvar a la amada. Siente que tiene una deuda por los años de ensoñación que vivió en Lima, y que evitar la desaparición del objeto amado es un deber del que no puede evadirse por gratitud y por principios. Hay en un inicio una simbiosis entre él y Lima, que luego de forma estratégica la convierte en sinergia al involucrar a los vecinos en las actividades proselitistas que despliega. Es un personaje real en tanto existe de forma efectiva como cualquier ser mundano, pero se distingue del ser terrenal común y corriente por su notorio idealismo, cuya lucha se convierte en quijotesca. El profesor Brunelli, además de ser una persona ilustrada, tiene la capacidad de ser empático. Sufre por la indiferencia de los limeños frente a lo que él llama “crimen de lesa cultura”, pero entiende la falta de compromiso de los vecinos. Con cierta resignación declara: “No se puede obligar a nadie a cambiar de modo de pensar de la noche a la mañana, desde luego. Habrá que buscar otra manera, entonces” (81). Entiende que aquello que es obvio para él, no

tiene que serlo para otros. No comparte los puntos de vista contrarios a la salvación de los balcones, pero apela a la dialéctica retórica y a la paciencia para tratar de operar el cambio en las actitudes de los urbanistas, autoridades y vecinos. La ensoñación no lo obnubila al extremo de caer en clasificaciones maniqueas del otro, del contrario o del indiferente a su causa. El profesor Brunelli establece vínculos con opositores y seguidores teniendo plena conciencia de lo difícil que resulta la consecución de su objetivo y de ello dan cuenta sus acciones. Es frontal y sarcástico con el ingeniero Cánepa, Teófilo Huamani y el doctor Asdrúbal Quijano, mientras se muestra condescendiente con Diego y los cruzados. Vargas Llosa, en este aspecto, logra lo que Gabauer y Wulf denominan mimesis literaria: *Literary mimesis depicts a world as a specific reality. It is one type of symbolic worldmaking. The daily actions of people in society are filled with encounters with the instances of power that establish the symbolic constitution of social reality (23).* Cada uno de los personajes que interactúan con el profesor Brunelli tiene diferentes formas y grados de poder para influir a favor y en contra de la causa que él defiende, tal cual sucede en la vida real. El conocimiento que tiene de los otros se revela en el comportamiento y la manera de hablar que adopta al interactuar con ellos. Por ejemplo, sabe que el doctor Quijano es sinónimo de corrupción, de inmoralidad e insensibilidad a su causa y por ese motivo no tiene miramiento alguno al enfrentársele. “¿Cuánto le pagaron esta vez los atilas por la casa del Corsario?” (43), le pregunta haciéndole perder los papeles. A pesar que conoce el modus operandi del doctor Quijano, abriga en lo más hondo de sus ser la remota esperanza de hacerlo desistir siquiera de uno de sus proyectos en contra de los balcones. El conocer el lado vulnerable del antagonista le permite ser frontal en su trato. Por el contrario, con el ingeniero Cánepa se muestra más receptivo y apela a sus sentimientos, que intuye son más nobles que los del doctor Quijano. “He venido a pedirle compasión para sus dos balcones.” “Destruirlos sería un crimen

de lesa cultura. No puede hacer semejante cosa a la ciudad que lo vio nacer” (25), le dice con un reproche sentimental. Luego de una serie de intercambios de pareceres, logra que el ingeniero Cánepa le regale los balcones que desmonta en vez de destruirlos. Pero, el profesor Brunelli es mucho más empático y comprensivo con una de las cruzadas al enterarse que ésta ha sufrido un percance. “Me siento culpable, sabe. Sí, sí, le ocurrió ese mal trance por venir a ayudarme, con ese entusiasmo suyo por las buenas causas” (78). Es obvio que el profesor Brunelli varía su comportamiento y estados de humor a lo largo de la obra, dependiendo de la situación en que se encuentre y de quienes sean sus interlocutores.

Desde el inicio de la obra se presenta al profesor Brunelli como un hombre de carácter, apasionado, decidido a luchar por una causa que considera justa. Hay en él una mezcla de pasión y dialéctica que no se estorban, y que por el contrario se complementan. La vehemencia con que lidera la defensa de los balcones le permite ganar adeptos a su causa, incluso al hijo del ingeniero Cánepa, antagónico al proyecto que gestiona. Esa misma vehemencia lo dota de una vitalidad inusual en un hombre de avanzada edad. Las actividades que realiza cubren un espectro amplio: van desde identificar los balcones que están en riesgo de ser destruidos, pasando por entrevistarse con autoridades hasta organizar marchas y participar en ellas. Su pasión está sustentada en una lógica capaz de enfrentar y vencer cualquier contrargumento. Así, por ejemplo, al entrevistarse con el ingeniero Cánepa deja en claro que él no se opone a la modernización urbana de Lima. El ingeniero le dice: “Pero usted no puede exigir que, por unos cuantos balcones, Lima renuncie al progreso” (25). El profesor Brunelli le contesta: ¿No estamos rodeados de desiertos por el norte y el sur? Erupcione esos arenales de rascacielos. ¿Por qué levantar sus edificios precisamente donde, para construir el futuro, tiene que borrar trescientos años de pasado? (26) Igual de contundente es su razonamiento frente a Teófilo Huamani, quien

aboga por la destrucción de los balcones, pues los considera una reminiscencia del virreinato. “Un país debe avanzar apoyándose en todo lo bueno que produjo. Así se da contenido a la vida, sustento a la civilización. Eso es cultura” (85). La personalidad del personaje principal de la obra, el profesor Brunelli, se construye en base a razón y pasión. Estos dos elementos lo acompañan a lo largo de la obra, y por ello la evolución en el personaje no se nota con facilidad. Sin embargo, el profesor Brunelli del comienzo de la obra contrasta con aquel del final en algo sustancial: la esperanza. Empujado por la desilusión y el sentimiento de fracaso que lo embarga, el profesor decide suicidarse al comienzo de la obra. En contraste, al final renueva su fe y compromiso de luchar por la salvación de los balcones. Hablando con el borracho dice: “Ya verá, salvar balcones viejos es mucho más que un servicio público. Ya verá qué aventura entretenida y exaltante puede ser” (115). La evolución del personaje se sustenta en la recuperación de la esperanza que había perdido en un inicio, la cual lo devuelve a luchar por lo que se ha convertido en su razón de vivir.

Ileana

La hija del profesor Brunelli, Ileana, es un personaje que ayuda a construir la dimensión afectiva del personaje principal. A través de ella se desliza la idea del fracaso del profesor Brunelli como padre. Ella sirve a la causa de su padre, pero sólo para cumplir con la voluntad expresada por su madre mediante una carta antes de morir. Ileana siente que su padre ha sido egoísta porque absorbido por la cruzada en pro de los balcones la indujo a participar de una causa en la que ella no creía y por la cual desperdició varios años de su vida. Es solo hacia el final de la obra que Ileana revela lo que siente en verdad con respecto a la causa de su padre. Cuando decide casarse con Diego, pese a no amarlo, para alejarse de la pobreza en la que había vivido se descubre que la joven candorosa de un inicio había sido colmada por una situación que

se había tornado insostenible. El personaje de Ileana en sí mismo no tiene un papel importante en el desarrollo de la obra; no obstante, sirve para definir el ámbito familiar del personaje principal. Además, es por ella que se pone en evidencia cómo la pasión del profesor Brunelli le impide darse cuenta de la infelicidad en la que vive su hija. Ileana en verdad representa un fracaso más del profesor Brunelli, al haber estado él ajeno a las expectativas e intereses de su propia hija. El padre, imbuido en una lucha que considera crucial, ignora la infelicidad que le ha producido a su única hija durante años debido a la excesiva dedicación brindada a su causa. Mediante el personaje de Ileana se presenta de manera sutil la ironía en la obra, la misma que para Albright et al. consiste en lo siguiente:

Fundamentally, irony consists of action, speech, or character which is better understood by the audience than by the personages involved. The actions and expressions of the characters, prompted by their impulses and beliefs, are witnessed by an audience possessed of knowledge which the characters do not have. The spectator is thus able to foresee mistakes, penetrate pretensions, and apprehend absurdities in the behavior represented on the stage. (26)

Resulta, pues, irónico que el profesor Brunelli esté ajeno a la desdicha de su hija, y es aún más irónico el hecho que la desgracia de Ileana sea causada por las acciones que le dan sentido a la vida de su padre. Es la lucha por los balcones lo que le da vitalidad al profesor Brunelli, mientras que su hija siente que aquella causa perdida le ha impedido vivir a plenitud los mejores años de su juventud. También resulta irónico que sea Huamani, su antagonista ideológico y personaje alejado de él en lo afectivo, la primera persona en advertirle sobre la desventura de Ileana.

Ingeniero Cánepa

El ingeniero Cánepa se presenta como un personaje antagónico principal con características especiales. Tiene el atributo de escuchar al profesor Brunelli, refutar sus ideas mediante argumentos y mostrar empatía hacia él. En un diálogo con el profesor Brunelli le dice: “¿Sabe que, aunque sus ideas me parecen anacrónicas, eso que hace me impresiona? A lo mejor tengo un alma romántica yo también” (27). El ingeniero reconoce en su opositor a una persona guiada por nobles ideales, aunque caducos. Él representa la modernidad, pero democrática, tolerante y civilizada. El gesto que tiene al regarle los balcones que desmonta y facilitarle el traslado de los mismos lo pinta como un hombre empático y de nobles sentimientos. Se sensibiliza con la causa del profesor Brunelli, pero la idea de modernizar Lima con grandes edificios es la que prevalece en sus acciones. El personaje del ingeniero Cánepa tiene la virtud de ser un antagonista que lejos de pisotear o maltratar a su opositor, le brinda apoyo en la medida de lo posible, sin renunciar a su objetivo. Hacia el final de la obra, el ingeniero Cánepa se muestra igual de firme en su defensa de la modernidad. Insta al profesor Brunelli a renunciar a su causa: “No a frenar el desarrollo de la ciudad sino a impulsarlo. A dar la batalla del futuro, no la del pasado” (93). Y, en lo afectivo se muestra también igual de bonachón y generoso cuando le ofrece al profesor Brunelli hospedaje temporal en su casa después de enterarse del incendio que había destruido la vivienda del defensor de los balcones. La evolución que experimenta el personaje del ingeniero Cánepa se da en el desarrollo del vínculo que establece con el profesor Brunelli debido al matrimonio de los hijos de ambos, pero en general, el personaje se mantiene estable a lo largo de la obra.

Diego

El hijo del ingeniero Cánepa, Diego, es un catalizador en la causa del profesor Brunelli. Su adhesión al grupo de los cruzados simboliza lo romántico de la juventud ya que es un arquitecto que en vez de estar del lado de la modernidad, representada por su padre, lucha en defensa de los balcones. Él es, en ese sentido, antagonista ideológico de su padre, pero su aliado en la práctica. El servicio que brinda a la causa del profesor Brunelli no representa peligro alguno para la empresa del ingeniero Cánepa. Diego oscila entre la modernidad y el anacronismo porque mientras salva balcones continúa trabajando en la empresa constructora de su padre que los desmonta para erigir edificaciones nuevas en su reemplazo. El romanticismo inicial de Diego se enfoca en la defensa de los balcones, pero el contacto que tiene con Ileana durante la cruzada lo lleva a enamorarse de ella. El Diego del comienzo de la obra, hijo y empleado del ingeniero Cánepa, termina casado con la hija del defensor de los balcones y alejado tanto de su padre como de su suegro, pues se va con Ileana a vivir a Europa durante un año. La estada en Europa, en especial la visita a Italia, cobra particular significado porque les permitirá a ambos ver cómo lo antiguo convive con lo moderno.

El borracho

El hombre que entabla un ameno diálogo con el profesor Brunelli cuando éste está a punto de suicidarse representa el prototipo del vecino del lugar donde vive el defensor de los balcones. Es una persona que ignora la historia, el arte y la cultura que encierra el balcón en que está encaramado el profesor Brunelli, y es probable que suceda lo mismo con los otros. A través de este personaje se sugiere la idea de indiferencia hacia un icono de la cultura limeña por la ignorancia que tienen los vecinos de todo lo que él representa. El borracho es insensible a todo lo que el profesor Brunelli le dice acerca de los balcones, pero su embriaguez no le impide darse

cuenta de la tragedia que está por suceder. Es desde un comienzo receptivo con el profesor y esa receptibilidad se acentúa una vez que el profesor fracasa en su intento por suicidarse, y se materializa en la invitación que le hace para tomar un caldo de gallina en un mercado. El hecho que sea el borracho, vecino del lugar donde existen muchos balcones, la persona con quien el profesor Brunelli inicia y termina los diálogos en la obra manifiesta la importancia que tiene el vecino como agente ideológico y pragmático. En el plano ideológico, el profesor Brunelli busca despertar su conciencia y hacerle apreciar el valor cultural que tienen los balcones. En lo pragmático, busca que el borracho participe en las actividades destinadas a salvar balcones. Convencido de haberlo ganado a su causa, el profesor Brunelli le dice: “Porque usted será mi ayudante. Mi brazo derecho” (115)

Doctor Asdrúbal Quijano

En el doctor Asdrúbal Quijano se sintetizan la intolerancia, el despotismo, la corrupción y la ruindad del servidor público. El cargo que ostenta, Director del Patrimonio Artístico y Monumentos, es usado para beneficiar a las grandes y modernas construcciones a costa de las antiguas que tienen valor histórico y cultural. Lejos de buscar una solución siquiera salomónica al problema, se allana a la voluntad del gran capital en desmedro del patrimonio cultural de la ciudad. Su total falta de compromiso en preservar lo que en nombre del cargo que tiene debería resultar mucho más grave que la apatía de los vecinos, pues él tiene la capacidad legal para enfrentar a los que destruyen el patrimonio cultural, pero es más bien un aliado cuya complicidad resulta por demás sospechosa. El profesor Brunelli conoce de su falta de ética y lo encara sin rodeos: “¿Cuánto le pagaron por la casa del Corsario?” (43). Lo más vil del doctor Quijano aflora al tratar de intimidar al profesor Brunelli: “Moveré cielo y tierra para que sea expulsado del Perú, de manera ignominiosa. Por indeseable. Por escupir en la mano que le ha dado de

comer todos estos años. ¡Fuera de aquí!” (43). El doctor Quijano es el personaje más antagónico al que tiene que hacerle frente el profesor Brunelli porque en nombre de la ciudad otorga los permisos para la destrucción del patrimonio. Esto constituye una ironía, ya que como Director del Patrimonio Artístico y Monumentos Históricos su labor debería de estar enfocada en la preservación de las antiguas casonas y balcones, y como tal ser aliado del profesor Brunelli. El doctor Quijano reúne las características de un personaje principal porque representa la antítesis del profesor Brunelli y una de las causas principales de su lucha.

Teófilo Huamani

En el personaje de Teófilo Huamani se engloba el pensamiento iconoclasta del nativo que percibe las manifestaciones culturales mestizas como símbolo de opresión y de culto a un pasado ignominioso. Él es antagónico al profesor Brunelli solo en el plano de las ideas porque no actúa ni a favor ni en contra de la destrucción de los balcones, pero sí tiene una postura ideológica totalmente contraria a la del profesor. Su defensa es la de lo autóctono sin que haya mezcla alguna. Mientras habla con el profesor Brunelli le dice: “Antes de que llegaran los forasteros que los trajeron [los balcones], en el Perú había una gran civilización, profesor” (84). Detesta todo aquello que sea una reminiscencia de la Colonia y el Virreinato y lo manifiesta sin rodeos: “Para que este país progrese, hay que acabar con esa mentalidad según la cual todo tiempo pasado fue mejor. Y eso es lo que usted inculca a la gente con su campaña” (85). La contradicción que presenta el personaje de Teófilo se da en el plano afectivo, pues está enamorado de Ileana, la hija del profesor Brunelli con una peruana. Ileana es vivo ejemplo del mestizaje, de mezcla, de aquello que Teófilo aborrece en el campo ideológico. Esos forasteros de los que denuesta Teófilo, aunque de procedencia distinta, incluye al profesor Brunelli. Pero, el antagonismo entre Teófilo y el profesor Brunelli también reside en lo afectivo. El joven no cuenta con la simpatía

del profesor Brunelli (aunque él no lo admita) y asume que ese es el motivo por el cual Ileana lo rechaza. La breve aparición del personaje de Teófilo en la obra contrasta con la fuerza ideológica de la que está impregnado en términos discursivos y retóricos. Su mensaje es de repudio a los balcones y todo lo que ellos representan desde su perspectiva reivindicativa.

Los cruzados

En los personajes de doña Enriqueta, doña Rosa María, Ricardo y Panchín se presenta el entusiasmo y compromiso de algunos vecinos que se han adherido a la causa en favor de los balcones. Sus roles son secundarios en tanto no tienen mayor incidencia en el desarrollo de las acciones, pero sirven para proyectar la lucha del profesor Brunelli por los balcones, más allá del entorno familiar y del nivel burocrático. Los vecinos, con su entusiasmo, ideas, vicisitudes y deserciones, incorporan en la obra un realismo que habla del verdadero estado de la campaña, ajeno a las elucubraciones y ensoñaciones del profesor Brunelli. El grupo de los cruzados que tiene un gran optimismo en un comienzo sufre al final las bajas de doña Enriqueta y doña Rosa María, quienes por motivos ajenos a su voluntad no podrán reunirse con los otros cruzados en el futuro. Las deserciones de las dos cruzadas muestran cómo el profesor Brunelli, lejos de ganar adeptos, se va quedando solo, poco a poco, en su lucha quijotesca.

El lenguaje verbal del profesor Brunelli

La característica más saltante tanto en los monólogos como en los diálogos del profesor Brunelli se percibe en su registro formal que linda en ocasiones con lo poético. Es un ejemplo de lo que llaman prosa formal. “Formal prose is prose which is grammatically correct and complete as to syntax. Formal prose is sometimes called “literary prose” because it more nearly resembles the language men write than that which they actually speak” (Albright et al. 49). El registro se

mantiene inalterable de principio a fin, y se constituye en un elemento definitorio del personaje. El interlocutor no afecta la manera de hablar que tiene el profesor Brunelli en cuanto a la sintaxis y al vocabulario. Por ejemplo, mientras dialoga con el borracho dice: “Ellos lo crearon, con sus manos, con su espíritu y, sobre todo, con su amor” (13). Posteriormente crea imágenes a través de las palabras: “Cuando descubro los mensajes que los peruanos de entonces nos dejaron en estas tablas, me parece dialogar con ellos. Verlos, estrecharles la mano” (14). El mayor grado poético se registra en los apóstrofes como el siguiente: “Te comprarán abrigos de concreto armado, joyas de plexiglás, vestidos de acero y sombreros de vidrio esmerilado. ¡Pobre de ti!” (19). Aquí el profesor Brunelli personifica a Lima y la imagina vistiendo las ropas y accesorios de la modernidad. El apóstrofe incluye metáforas: “Cómo te deslumbraba ese pasado que era aquí presente, Aldo Brunelli” (19). Habla del pasado que vivió el profesor mediante la historia que contaban los balcones y casonas de antaño, pero que al mismo tiempo con su sola presencia física formaban parte de su presente. Con respecto al uso de metáforas en la ficción, Richard Courtney señala que ésta tiene diferentes funciones:

The second function of metaphor is to provide us with a different form of perception, an alternative to perceiving through the senses ... When we move from perceiving through the senses to perceiving through a metaphoric frame, we change how we think about things or how we make sense of reality... (68)

La percepción a la que se refiere Courtney se ve alterada por “ese pasado que era aquí presente”. La trasposición de los tiempos sugiere la unión entre el pasado y el presente. Luego, nuevamente le da vida a Lima cuando dice: “Te están matando a poquitos y yo ya no estaré aquí para entonar los responsos” (20). Los balcones y Lima son seres vivientes: “Qué hermoso sería ver a estos balcones encaramarse de nuevo sobre las paredes de Lima, otear otra vez desde lo alto

la vida y milagros de la ciudad” (68). Estas oraciones son una muestra palpable de cuán poético es el lenguaje del profesor Brunelli. También apela a la contradicción para crear poesía: “Me has dado lo mejor que tenías. Tu garúa, la lluvia que no es lluvia. Tu neblina, la niebla que no es niebla. Tus teatinas, ni techos ni ventanas sino techos-ventanas” (20). Todos los tropos empleados tienen como objetivo representar lo que significa Lima a través de sus balcones. El balcón se convierte en un símbolo impregnado de una multiplicidad de significados en lo afectivo, en lo histórico, en lo social y en lo cultural. Courtney señala la distinción que Umberto Eco hace entre los símbolos y los tropos:

Eco distinguishes symbols from simpler tropes (for example, diagrams, which are maps formulated based on precise codes and rules) and the images of dreams, which Freud searched for “correct” interpretations. Symbols, then, have wide significance. Being multivocal, not all their inherent meanings are understood at any one time. Moreover, symbolic representation is cultural and occurs in the aesthetic mode. (110)

Dentro del lenguaje formal que emplea el profesor Brunelli existe, además de corrección sintáctica y semántica, solidez en el raciocinio. Por ello, el empleo del lenguaje trasluce una lógica muy consistente. Así, por ejemplo, dice: “Sí, creo en Dios. Mejor dicho, creo que creo en Dios. Ni siquiera de eso estoy seguro, figúrate” (58). Ese aparente juego de palabras “creo que creo” da cuenta de una lógica bien estructurada en el pensamiento que se traduce en expresión verbal. Otra oración que demuestra la contundencia del pensamiento del profesor es la siguiente: “El éxito no decide la justicia de una causa” (100). Es sintomático que en una ocasión en la que el profesor Brunelli pretende usar un aforismo, le cueste recordarlo para luego admitir su poca capacidad en el empleo de los mismos. Los refranes tienden a hacer los intercambios verbales más coloquiales, más informales, y su ausencia en casi toda el habla del profesor es un signo de

la formalidad del lenguaje que él emplea. “! Mataremos dos pájaros de un tiro!” (67) es uno de los dos aforismos que usa de manera espontánea, emocionado por una excelente idea que le acaba de dar Diego. En realidad, todos los personajes de la obra emplean un lenguaje formal, salvo honrosas excepciones como cuando el borracho dice: “Ni de vainas” (12). No obstante, la formalidad del lenguaje del profesor Brunelli es acompañada de una mayor sofisticación en lo que concierne a figuras literarias y recursos retóricos como el empleo de enunciados interrogativos: ¿No estamos rodeados de desiertos por el norte y el sur?, (26) le pregunta al ingeniero Cánepa. La formalidad del lenguaje del profesor Brunelli y la de los otros personajes, en general, se explica por la importancia que tienen las ideas dentro de la obra. Una de las funciones del lenguaje formal en el teatro es expresar con claridad el mensaje que se desea transmitir. Así lo señalan Albright et al.: “In plays where ideas are important, the basic ideas are often expressed in prose more formal than that of the rest of the play or of the same character’s other lines” (49). La formalidad del lenguaje, sin embargo, se corresponde con las características propias de los personajes como edad, ocupación y educación, lo cual hace que no se pierda la autenticidad en los diálogos. Además, en la obra existen algunos coloquialismos que contribuyen a la naturalidad expresiva de los personajes. Panchín, (colegial), por ejemplo dice emocionado: “Choca esos cinco, Diego. Soy Francisco Andrade, pero me dicen Panchín” (51).

Capítulo V

La realidad en la ficción vargallosiana

La Realidad, desde la perspectiva semántica, comporta algunas acepciones que abarcan cuestiones en apariencia consensuales como lo factual, lo existente, lo comprobable; pero al mismo tiempo alude a experiencias complejas en las que la persona como ente social provisto de un ser único y contrastable define de manera particular su visión del mundo real y la forma como se relaciona con él (habitantes, hechos, naturaleza, etc.). Por definición, Ficción se opone a Realidad; se asume, entonces, que lo ficticio no es real y viceversa. Sin embargo, existe un ámbito de creación humana en el que el binomio realidad-ficción converge: la literatura.

Brahiman Saganogo se refiere a esta convergencia en los siguientes términos: “En la literatura, la realidad va más allá de lo real palpable, es, en la mayoría de los casos, la imaginación y la especulación, por eso, el escritor más realista es el que supera y minimiza todo empirismo y toda percepción de los sentidos en provecho de una ficción” (“Realidad y ficción: literatura y sociedad”). Sanagoso habla de una ficción que se vincula a una realidad y que se proyecta independizada mediante el proceso creativo del escritor. “Minimizar la realidad” supone distorsionarla, alterarla, reducirla a su mínima expresión, de tal forma que se cree una realidad ficticia en la que siempre habrá en menor o mayor grado algún elemento que referencie la realidad de la que nace la ficción.

La creación literaria es, en suma, el resultado de la conjunción de los dos mundos del escritor (novelista, ensayista, dramaturgo, cuentista): el mundo exterior y el mundo interior. La

manera en que la realidad es aprehendida y alterada por el escritor-creador tiene particularidades que obedecen a esa unicidad del ser humano como individuo de la que se habla líneas arriba. El mundo interior (percepciones, sentimientos, ideas) se exterioriza a través de la palabra. Sobre para qué y por qué se hace literatura, Mario Vargas Llosa dice lo siguiente:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. (“Historia...” 85)

Es necesario precisar que pese a la referencia explícita y específica que Vargas Llosa hace a la parcela novelística dentro del mundo literario, el “acto de rebelión” al que alude abarca la diversidad de géneros literarios de los que él participa, incluido el teatro, porque es evidente que la novela es solo un género de la vasta creación literaria. Así, para Vargas Llosa existe la realidad tal cual se revela en la cotidianidad, de la que surge una ficticia con el afán de reemplazarla. Nótese que Vargas Llosa habla de realidad ficticia y no solo de ficción. La oposición semántica de los términos realidad y ficción se pierde para que ambos formen una nomenclatura literaria. La realidad real de Vargas Llosa, como la de cualquier escritor, está poblada de tal cantidad de experiencias personales, de situaciones, de temas que ni el más prolífico de los creadores podría abordarlos a profundidad en su totalidad. Antes de cavilar sobre las técnicas que debe emplear en el proceso de creación de la realidad ficticia, el autor debe saber el asunto o tema sobre el cual va a escribir. Esto supone un proceso de selección que delata los

intereses, inquietudes y prioridades del autor. Sin embargo, Vargas Llosa afirma que en dicho proceso de selección el autor es un agente pasivo, el cual recibe un mandato ajeno a un control consciente:

Si un novelista no elige sus temas, sino, más bien, es elegido por éstos como novelista, la conclusión es, en cierto modo, deprimente: el novelista no es libre. Efectivamente, no lo es, pero en el mismo sentido que ningún hombre es libre de elegir sus sueños o sus pesadillas. En el dominio específico de sus fuentes, el suplantador de Dios es un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad, de las que ha extraído la voluntad de escribir y de las que esta voluntad se nutre incansablemente al traducirse en praxis.
(101)

La materia prima de un autor, según Vargas Llosa, se impone a la voluntad del escritor o se manifiesta de forma independiente al deseo consciente de éste. La elección de los temas, por ello, está sujeta a las experiencias que lo han marcado y que desea cambiar mediante un proceso creativo en el que se vuelve a apropiarse de la voluntad de la que había sido despojado en la selección del asunto literario. Vargas Llosa continúa reflexionando sobre el origen de las fuentes que surten la ficción del escritor y se plantea la siguiente interrogante: “¿De qué naturaleza son las fuentes de la literatura narrativa?” (102). Vale recalcar que las fuentes a las que se refiere el escritor son literarias en la amplitud del término, y por lo tanto incluyen los diversos géneros de la literatura. La respuesta de Vargas Llosa entroniza nuevamente a la experiencia:

Los “demonios” que deciden y alimentan la vocación pueden ser experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios, o patrimonio de su sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Toda obra de ficción proyecta experiencias de estos tres

órdenes, pero en dosis distintas, y esto es importante, porque la proporción en que los “demonios” personales, históricos o culturales hayan intervenido en su edificación, depende de la naturaleza de la realidad ficticia. (103)

La historia, la cultura y la vida (experiencia personal) en sí mismas constituyen para Vargas Llosa las fuentes que determinan esa “elección involuntaria” de los temas que ha de tratar el autor. Cuánto de cada uno de estos componentes exista en una obra literaria dependerá del grado o la intensidad de la huella dejada por ellos en el escritor. Las fuentes históricas, culturales y vivenciales comprenden una infinidad de temas que nutren la vocación del escritor. Vargas Llosa se refiere a ellas de esta forma:

El saqueo mediante el cual el novelista alimenta su vocación no consiste sólo en apoderarse de las casa donde vivió, de las caras que conoció, de los hechos que le ocurrieron; también en poner a su servicio, como materiales de trabajo, los sucesos que conmovieron a la comunidad: las guerras, las pestes, las huelgas, las luchas políticas, las conquistas o derrotas, los conflictos sociales o culturales o religiosos, toda esa masa de experiencias comunes que constituyen el “acervo histórico” de un conglomerado humano. No hay desde luego, novelistas que escriban sólo en función de demonios “personales” o “históricos”; todos se nutren de ambos órdenes, todos hurtan en esas dos canteras. (112)

La inclusión del pensamiento vargallosiano con respecto a la interacción entre realidad y ficción y las fuentes de las cuales se nutre la realidad ficticia es de vital importancia en el presente trabajo, pues permite analizar la relación entre el propio escritor y el personaje principal de su obra teatral *El loco de los balcones*, el profesor Brunelli. A partir de las consideraciones del creador se podrá establecer, en parte, los aspectos filosóficos, políticos, discursivos y vivenciales que son comunes al personaje y al escritor.

El escritor y su otro yo

El término *alter ego* fue acuñado por primera vez en el siglo IXX, después que Anton Mesmer condujera experimentos usando la hipnosis y estableciera que las personas actúan de una forma diferente cuando están en pleno uso de su conciencia de cuando se encuentran hipnotizadas. En un inicio el término se usó para referirse a un desorden de personalidad múltiple. Sin embargo, posteriormente, se estableció que aquellos que tienen una multiplicidad de personalidades no están conscientes de ello, mientras que los que tienen un *alter ego* no solamente saben de su existencia sino que incluso actúan para alterar su ego (ser) por voluntad propia. (“What does it mean to have an alter ego?”).

Dentro de la multiplicidad de roles que tenemos en la vida, según el psicólogo Roberto Assagioli, existe un yo que prima sobre los otros. Por debajo de este yo preponderante subyacen diferentes alter ego o sub-personalidades que podemos adoptar durante nuestras vidas. Estos *alter ego* o sub-personalidades tienen con frecuencia un carácter universal, pues los hallamos en las funciones que realizamos en la cotidianidad como cuando fungimos de protectores, maestros, líderes, víctimas, padres, consejeros, etc. Es más, se sostiene que es necesario tener un alter ego para que podamos vivir a plenitud porque no siempre es posible expresarnos de manera cómoda, con absoluta libertad, a través de nuestro propio yo (“What does it mean to have an alter ego?”).

Se sostiene que los alter ego son producto de una creación consciente y que las experiencias vividas y las circunstancias que rodean a la persona ejercen una clara influencia en su formación. Incluso se sugiere siete pasos a seguir en la creación de un *alter ego*:

- 1.- Preguntarse ¿Para qué deseas tener un *alter ego*? ¿Sólo por diversión o con un propósito importante? Algunos de los propósitos más comunes son proteger la privacidad o proyectar una personalidad que no sea la propia.
- 2.- Definir la personalidad de su *alter ego*. Usualmente, los alter ego tienen características diferentes de aquellas que corresponden a la personalidad de su creador.
- 3.- Crear una apariencia para su *alter ego*.
- 4.- Preguntarse: ¿Qué historia tiene su *alter ego*? ¿Cuál es tu pasado? ¿Cuáles son sus proyectos en la actualidad? ¿Cuáles son sus ambiciones futuras?
- 5.- Ponerle un nombre a su *alter ego*.
- 6.- Asumir esa nueva personalidad en el contexto que la quiere desarrollar.
- 7.- Tener siempre los pies en la tierra para que los límites entre su realidad y su *alter ego* no se borren. (“What does it mean to have an alter ego?”)

Usar un alter ego nos permite adaptarnos a medios y circunstancias que no son placenteros o que simplemente no se adecúan a nuestra personalidad. Al respecto el psicólogo Jackson Ladock dice: “las personas que tienen un *alter ego* se imaginan en el mundo de sus sueños, y alcanzan sus objetivos con la ayuda de su *alter ego*” (“Alter Ego Definition”). Se plantea, entonces, la posibilidad de que el ajuste de cuentas con la realidad real al que se refiere Vargas Llosa mediante el exorcismo de los demonios del autor incluya dentro de sus mecanismos de operación al *alter ego*. La existencia de un *alter ego* requiere que la persona conozca a ese otro que se crea; esto implica, en principio, tener conciencia de la existencia de ese

otro. Alfred Schuetz señala el valor de lo afectivo en la creación de un *alter ego* y lo hace citando a Scheler:

According to Scheler, the belief in the existence of alter egos is not based on acts of theoretical cognition. A person –like being, capable of all kinds of emotional acts like love, hate, will, etc., but incapable of theoretical acts-i.e., objectifying cognitions-would not all lack any evidence of the existence of others. The “essentially social feelings” alone are sufficient to establish the scheme of reference of society as an ever-present element of his consciousness. (329)

La capacidad de experimentar emociones, sensaciones de amor, odio, etc. basta para que la persona asuma la existencia de un referente social que pueda experimentar sensaciones similares a las suyas. Schuetz señala que se puede ignorar cómo son los miembros de determinada comunidad, sus experiencias como personas, pero no se puede negar la existencia de las comunidades como tales porque ni siquiera el solipsista más radical podría negar su pertenencia a un grupo, comunidad o sociedad. Sostiene que el conocimiento físico del otro es sólo una fuente de conocimiento, y que no se constituye en la de mayor importancia: “Other experiences, the knowledge of a system of interpretable signs, for instance, are sufficient for the belief in the existence of other persons” (330). Scheler relega a un segundo plano la experiencia física del otro como fuente de conocimiento de la persona:

This concept of the role of the body in the process of experiencing other people’s thoughts leads Scheler to the conclusion that the only category of other’s experiences which cannot be caught by direct perception is the other’s experiences of his body, its organs, and of the sensuous feelings which constitute the separation between man and fellow-man. Conversely, as far as man lives only in his bodily feelings, he does not find

any approach to the life of the alter ego. Only if he elevates himself as a Person above his pure vegetative life does he gain experience of the other. (334)

Scheler sostiene que la intersubjetividad es clave en el entendimiento del otro: "... a Person is accesible only for another Person by co-achieving these acts [acciones que involucran los sentidos y la mente], by thinking with, feeling with, willing with the other" (325). Rechaza las dos teorías literarias contemporáneas predominantes: interferencia o analogía y empatía como válidas para explicar la existencia de nuestras experiencias. En este aspecto, Schuetz advierte que la teoría del *alter ego* desarrollada por Scheler no ofrece la solución deseada en el ámbito fenomenológico, sin embargo, destaca sus aportes significativos en el campo de la intersubjetividad como el establecimiento de una conciencia de nosotros antes que la de un yo. Para Schuetz, la persona tiene conciencia del otro antes que de sí misma: "We are simply born into a world of others, and as long as we stick to the natural attitude we have no doubt that intelligent fellow-men do exist" (338).

Tener conciencia de la existencia de otros con quienes compartimos, en el sentido más amplio de comunidad, un lugar llamado mundo implica reconocer el carácter social del hombre, aunque ello no necesariamente significa estar al tanto de que esa sociedad cercana o lejana nos afecta en el plano mental y/o corporal. María del Carmen López señala la manera en que el otro se relaciona con nosotros: "El otro se me ofrece como una mónada completa que tiene su propio mundo tal y como yo lo tengo. Pero en definitiva, estos mundos propios son construidos en una experiencia intersubjetiva, como modos diferentes de donación del mismo mundo" ("Cuestiones de intersubjetividad. Ego y Alter-ego").

El mundo como experiencia individual no está exento de la influencia del otro, por el contrario, es el resultado de la relación con ese otro que lo altera (alter), que lo cambia, y de esta

mutua influencia se hace explícito el origen intersubjetivo del *alter ego*. En la experiencia intersubjetiva Stále R.S. Finke le confiere al lenguaje la capacidad de caracterizar a la persona como individuo y como ente social: “Reproduciendo performativamente las estructuras del mundo de la vida en orientaciones comunicativas hacia el entendimiento mutuo, los sujetos actuantes resultan individualizados y simultáneamente socializados por medio del lenguaje” (Finke, “Husserl y las aporías de la intersubjetividad”). Según la visión de Finke, el lenguaje se convierte en el reflejo de la experiencia interior (personal) y exterior (social). El hombre utiliza el lenguaje como medio interpretativo del mundo en el que participa, lo decodifica para sí y lo codifica para otros. El hecho que ambas experiencias se realicen de manera simultánea hace referencia a su naturaleza intersubjetiva. En esa misma línea, Jon Stewart resalta y enfatiza el carácter intersubjetivo del lenguaje:

Because we are in the world with others, then, there is not a word, not a gesture which is not meaningful; I and the others are caught up in history in a single drama in which it is impossible to do or say anything which is not historically significant. “History is other people,” and (because for them every word and gesture of ours must be significant) “we are condemned to meaning.” (91)

La palabra tiene un significado histórico en tanto las personas son en sí mismas historias. Nuestros gestos y nuestras palabras deben estar provistos de un contenido que sea susceptible de interpretación por parte de los otros; esto implica que nos relacionamos con los otros a través de significados. Stewart también destaca la importancia que Sartre le da al lenguaje en la experiencia intersubjetiva: “Sartre too gives language priority in his descriptions of human relations. For him language, far from being a secondary addition to man’s being –for-others, is that very being” (91). El lenguaje para Sartre se constituye en sí mismo en el propio ser cuando

la persona establece una relación con el otro; es decir que mente y cuerpo se funden en el lenguaje a través de la experiencia comunicativa.

De lo expuesto anteriormente se desprende la importancia que tiene la relación de la persona con el otro en la formación del alter ego. El mundo interior y el mundo exterior establecen una simbiosis conocida en el campo de la filosofía, de la psicología y de otras ciencias sociales como intersubjetividad. La experiencia intersubjetiva es una condición sine qua non para que ese otro yo (*alter ego*) exista.

El otro Vargas Llosa

Es necesario explorar consideraciones literarias y teatrales para poder establecer cuánto de Mario Vargas Llosa existiría en uno de sus personajes: el profesor Brunelli. Aristóteles sostiene que “el proceso catártico que toda verdadera obra de arte promueve, representa en el espectador [y también en el creador] un acto de purificación, de purga, de ciertos estados emocionales” (Pereira 42). Vargas Llosa ha admitido que le es imposible dejar de hablar de Lima y sus barrios de los años en que era joven y recorría la ciudad en busca de aventura. Del barrio donde pasó parte de su vida ha dicho: “Allí sobreviven casas republicanas con añoranza a campo, de balcones de madera y rejas de metal fundido, de puertas talladas y jardines de flores aromáticas en las calles Porta y Diego Ferré. No puedo librarme de Miraflores, no puedo dejar de escribir sobre Miraflores” (“La ruta literaria Mario Vargas Llosa: un viaje nostálgico entre la modernidad”). Miraflores, esa parcela de Lima a la que Vargas Llosa hace inevitable referencia en varias de sus obras, tiene hombres, mujeres, vehículos, casas, edificios y balcones. Todos esos referentes han cambiado para adaptarse a las exigencias de los nuevos tiempos, pero el balcón, aquel elemento que simboliza el mestizaje, ha sobrevivido al inexorable paso del tiempo para seguir proyectando con su sola presencia la historia de vidas de antaño. La purga o purificación

antes mencionada es experimentada con vehemencia y arrojo por parte del profesor Brunelli, personaje principal de *El loco de los balcones*. Esa nostalgia que tiene Brunelli y que se hace evidente en los parlamentos de la obra es coincidente con la nostalgia con la que Vargas Llosa habla de Lima y sus barrios de antaño en obras como *Día domingo (Los jefes)*, *Los cachorros*, *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral*, pero también en entrevistas y artículos de actualidad.

La nostalgia es un estado emocional que se atribuye entre otras cosas a la pérdida o privación de algo querido. Vargas Llosa admite con total honestidad que “no puede librarse de Miraflores, que no puede dejar de escribir sobre Miraflores (“La ruta literaria Mario Vargas Llosa: un viaje nostálgico entre la modernidad”). Esta especie de obsesión mirafloresina por mantener presente los barrios y las calles en su obra también la vive Brunelli, pero en la cruzada emprendida con el objeto de salvar lo que él considera un ícono de lo limeño. Brunelli expresa su irremediable idilio con Lima en un apóstrofe:

Profesor Brunelli: ... ¡Qué espectáculo! Las calles trazadas a cordel, por los conquistadores. Los adoquines pulidos por las herraduras de las bestias. Los aguateros y afiladores pregonando sus servicios y los párrocos llevando la extremaunción, entre campanillas y sahumeros, a los moribundos del barrio. ¡Adónde viniste a parar Aldo Brunelli! Era octubre. Allí pasaban los negros y mulatos, vestidos de morado, en la procesión del Señor de los Milagros, o bebiendo y zapateando como en una saturnal. Fue un amor a primera vista, putanilla. A pesar de lo maltratada que estás, todavía te amo. Aún pienso en ti como en mi novia. “A lo único que le tengo celos es a Lima”, decía mi pobre mujer, que en paz descansa. (19)

El escritor racional, no por ello falto de vehemencia, dota a su personaje de nostálgico arrebató verbal. Pasión, memoria, lucidez, resentimiento y añoranza se mezclan en un apóstrofe que bien podría ser la síntesis de la obra vargallosiana. Brunelli declara su amor por Lima, pese a que ya no es la misma de antes; su amor se alimenta de la reminiscencia, de aquellos tiempos mejores que viven solo en el recuerdo, mientras que Vargas Llosa mantiene presente a la Lima de sus años mozos a través de sus cuentos y novelas. Más que una declaración de amor, lo suyo es un reconocimiento tácito a la imposibilidad de poder separar lo vivido (experiencia personal) de Lima y sus barrios.

Mario Vargas Llosa es consciente que sus obras como la de otros autores se originan en la necesidad de cambiar aquello que le incomoda, que le hace infeliz a un escritor: “Toda creación novelística [literaria] nace de la insatisfacción del escritor con el mundo, fuente de una rebeldía e inconformidad: Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios que es la realidad”, afirma el escritor. (“Historia...” 85).

La inconformidad e insatisfacción mostradas por Brunelli a lo largo de la obra son contundentes, al igual que el despliegue de ímpetu y resolución para cambiar una realidad que lo atormenta. Nótese en el apóstrofe citado líneas arriba, la crudeza con la que Brunelli describe su relación con Lima. No obstante, lo más saltante de la vehemencia verbal es su tono poético. De principio a fin, el parlamento alude tanto a Brunelli (salvador de balcones) por frontal y vehemente como a Vargas Llosa por lo mismo y por lo poético (literario). Brunelli parece haber cambiado su piel y revestido su cuerpo con la fibra literaria de su creador. En pocas palabras, diferenciar la voz del personaje de la voz del escritor resulta difícil.

El mundo vargallosiano es el mundo de la ficción o el de la realidad ficticia como él lo llama. Por ello, es pertinente considerar lo que un laureado literato como Ernesto Sábato dice sobre ese mundo, y extrapolarlo a la obra *El loco de los balcones*:

Las ficciones tienen mucho de los sueños, porque pueden ser crueles, despiadadas, homicidas, sádicas, aun en personas normales, que de día están dispuestas a hacer favores. Esos sueños tal vez sean como descargas. Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo. Una comunidad que impidiera las ficciones correría gravísimos riesgos. (Pereira 59)

Brunelli es ese soñador que en nombre de toda una colectividad organiza a los vecinos para a través de una épica cruzada salvar los antiguos balcones de Lima. Es probable que más de un vecino haya abrigado la esperanza de poner los balcones a buen recaudo como testigos de un pasado que ahora es ensueño y legarlos a generaciones futuras. Pero, es Brunelli quien materializa ese sueño colectivo al convertirse en el abanderado de la campaña a favor de los balcones. Para tener una idea más clara de la interacción realidad-ficción en *El loco de los balcones* es relevante lo que el propio Vargas Llosa manifiesta con respecto a las pulsiones de un escritor:

“Los demonios”: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación, de su realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar con palabras y la fantasía en el ejercicio de su vocación que nació y se nutre de ellos. (“Historia...” 87)

Vargas Llosa se refiere a la creación literaria como una forma de exorcizar la realidad por medio de la palabra. Ese exorcismo al que alude consiste en sacar de la mente aquellos demonios (obsesiones) que lo atormentan, y para tal fin se vale de las historias que inventa y de los personajes que tienen la misión de expresar esas obsesiones. Se puede, entonces, decir que los personajes son en gran medida los exorcistas, los saca demonios del escritor. Esto no quiere, ni remotamente, insinuar que todos los personajes que pueblan las historias de Vargas Llosa son un reflejo o extensión del escritor. Sin embargo, sí existen algunos personajes cuyas características conductuales, intelectuales, culturales y discursivas encajan con las de Vargas Llosa. Por ejemplo, Brunelli es un profesor (Vargas Llosa ejerce la cátedra) que tiene pleno conocimiento de la historia del Perú y que aboga por la preservación de los balcones, los mismos que en su opinión son expresión de una Lima mestiza. Los parlamentos de Brunelli evidencian una gran capacidad intelectual, por encima de la promedio. En sus argumentos esgrime razones que desnudan la naturaleza humana con crudeza, pero al mismo tiempo despliega elementos discursivos elaborados, y pese a su romanticismo es bastante articulado. Es fácil notar que las participaciones de Brunelli son dialécticas, y en ésta como en las características anteriores se asemeja a su creador (mimesis). Además, el profesor Brunelli encuentra en los balcones un símbolo del mestizaje y así se lo hace saber a Huamani:

Profesor Brunelli: ...La de los incas, lo sé muy bien. Y antes, habían los chimús, los nazcas, los tiahuanacos, muchos más. A esa gran civilización inca se añadió la española, Huamani, que también era grande. Y de ambos resultó el país en el que vivimos usted y yo. Los balcones son, como los retablos de los altares, las fachadas de las iglesias o las pinturas cusqueñas, una expresión de ese matrimonio. (84)

Mario Vargas Llosa es un ferviente defensor del mestizaje, de ese matrimonio entre la cultura española y la indígena de América latina a la que se refiere el profesor Brunelli. Él considera los balcones como una expresión de ese mestizaje que tanto defendió el Inca Garcilaso de La Vega. Para entender, en parte, el pensamiento vargallosiano con respecto al matrimonio cultural hispano-americano es pertinente considerar lo que el escritor peruano dice del mestizaje y Garcilaso de La Vega en uno de sus ensayos:

Este aspecto de la obra del Inca Garcilaso de la Vega revela en él una lucidez y una gallardía intelectual muy notables. La idea del mestizaje racial y cultural estaba muy lejos de ser aceptada en la España y la Europa renacentistas. Por el contrario, era rechazada como un pecado y un empobrecimiento de la cultura y de la raza que condenaba a quienes practicaban esas mezclas a la degeneración y el atraso. En su refugio andaluz, el Inca Garcilaso sale al frente de semejantes prejuicios y proclama que de la unión de incas y españoles nacerá una sociedad distinta, enriquecida por la influencia de dos tradiciones, ambas altamente creativas y originales, y de la que nacerá un mundo diferente, una nueva civilización que trascenderá sus propios componentes. (Vargas Llosa, “El primer peruano”)

Los balcones, por los que un apasionado Brunelli desata una campaña sin precedentes en Lima, son muestra palmaria del aporte cultural de España al Perú, y el hecho de haberse convertido en parte de la identidad paisajística de la ciudad de Lima da cuenta de la aceptación que gozan entre sus habitantes. Por ello, salvarlos constituye, desde la óptica del profesor italiano, poner a buen recaudo uno de los lazos que preserva la unión entre estas dos culturas y, por ende, el mestizaje. En el elogio que hace Mario Vargas Llosa de la posición adoptada por Garcilaso de La Vega respecto del mestizaje, él pone de manifiesto su propia postura. Vargas

Llosa siempre ha abogado a favor de una armoniosa convivencia cultural de lo hispano y lo latinoamericano, y se ha mostrado desafiante frente a posturas indigenistas. Vargas Llosa insufla a Brunelli ese tono desafiante en la defensa de los balcones. El elemento mestizo se hace presente desde la primera escena; en realidad, inaugura la obra la siguiente frase: “Al pie de un balcón mudéjar”. El estilo del balcón nos remite a un elemento cuyo origen no es español, más bien musulmán, pero cuya presencia en suelo limeño solo se explica a partir de lo español. El balcón mudéjar en el que se halla el profesor Brunelli al inicio de la obra es ese elemento mestizo al que defienden tanto Garcilaso de La Vega y Vargas Llosa. Para enfatizar la visión que tiene acerca del mestizaje, Vargas Llosa dice respecto de Garcilaso de La Vega lo siguiente:

“El primer peruano” no solo fue un gran prosista y un historiador de alto vuelo; también un defensor y promotor de la idea de que no hay razas superiores ni inferiores, que todas ellas representan una de las distintas manifestaciones de la diversidad humana y que, en vez de rechazarlo y combatirlo, hay que impulsar el mestizaje como un mecanismo feliz de integración y progreso para los seres humanos. (Vargas Llosa, “El primer peruano”)

El diálogo que sostiene el profesor Brunelli con Huamani (citado líneas arriba) parece una paráfrasis del texto que Vargas Llosa dedica a Garcilaso de La Vega; pues en ambos se evidencia una incondicional defensa de la coexistencia de los elementos culturales hispanos e indígenas, en pocas palabras, de lo mestizo. Pero al hablar de Mario Vargas Llosa y su visión de modernidad, se puede identificar su voz como más cercana a la del ingeniero Cánepa (pragmático, realista) que de la del profesor Brunelli (romántico y quijotesco). La asociación de Vargas Llosa con el ingeniero Cánepa también la hace Verónica Lavenia quien sostiene: “... Cánepa, a veces, parece el alter ego de Vargas Llosa, ya que sus opiniones recuerdan mucho las declaraciones periodísticas del autor peruano.” (“El teatro de Mario Vargas Llosa. El loco de

los...”) Las visiones opuestas del profesor Brunelli y del ingeniero Cánepa se hacen evidentes en el siguiente diálogo:

Profesor Brunelli: He venido a pedirle compasión para sus dos balcones. Están bien conservados. La celosía del que mira al poniente se halla intacta. Y la del otro, aunque dañada, se puede restaurar. Destruirlos sería un crimen de lesa cultura. No puede hacer semejante cosa a la ciudad que lo vio nacer.

Ingeniero Cánepa: Le voy a hacer un bien. Un edificio de doce pisos, moderno e higiénico. Donde los limeños vivirán y trabajarán en condiciones decentes, como hombres y mujeres del siglo XX. Su cruzada es simpática, lo admito. Pero usted no puede exigir que, por unos cuantos balcones, Lima renuncie al progreso.

Profesor Brunelli: Sólo le pido que no cometa un suicidio histórico. ¿No estamos rodeados de desiertos por el norte y el sur? Erupcione esos arenales de rascacielos. ¿Por qué levantar sus edificios precisamente donde, para construir el futuro, tiene que borrar trescientos años de pasado? Usted y sus colegas están robándole el alma a Lima. Matando su magia, su misterio. (25)

Es obvio que Brunelli no se opone a la construcción de edificios modernos que doten a sus residentes de óptimas condiciones de vida, pero sí está renuente a aceptar un crimen en contra de un patrimonio cultural. Argumenta, con conocimiento de causa, que la ansiada modernidad es posible sin tener que sacrificar a un importante testigo del pasado de la ciudad. En ese sentido, Brunelli aboga por la coexistencia del pasado y la modernidad en la ciudad de Lima. Esta coexistencia es también defendida por Mario Vargas Llosa en una entrevista brindada a Arcadio Díaz Quiñonez y Tomás Eloy Martínez:

ADQ: Hay, sin embargo, otras concepciones de la civilización y la modernidad a la que estamos aludiendo.

V. Ll: ¿Cuáles son? A ver si hay una forma alternativa de la modernidad a la que estamos aludiendo.

A.D.Q: ¿Cuáles por ejemplo? Por ejemplo, una forma de modernidad que pone énfasis en una palabra que hasta ahora no hemos usado: la palabra democracia.

V. Ll: Para mí, la modernidad es la democracia.

A.D.Q: No hablo en un sentido literal...

V.L.: Mi campaña estuvo basada en la necesidad de modernizar el Perú: modernizarlo políticamente, con la democracia política; económicamente, con el mercado, e internacionalizar la vida peruana.

A.D.Q.: Pero la democracia también es reconocer que hay sujetos múltiples en una sociedad y no un solo proyecto nacional.

V. Ll: Desde luego, la democracia es la diversidad, y también la coexistencia en la diversidad. (Díaz y Martínez, “Conversación con Mario Vargas Llosa”)

La coexistencia en la diversidad a la que se refiere Vargas Llosa en la entrevista supone el reconocimiento al derecho y al deber que tienen las ciudades de mantener vigente la pluralidad en el campo cultural. Lo reconoce como un acto democrático, mientras que el desmantelamiento de los balcones vendría a constituir como lo expresa Brunelli “un crimen de lesa cultura”. El pragmatismo vargallosiano se da en el campo económico y político, pero está reñido con la cultura. En este aspecto, lo pragmático, para Vargas Llosa, es sinónimo de vacío, vacuo,

intrascendente o insignificante. Ante la necesidad de encontrar espacios donde desarrollar nuevos proyectos urbanísticos acordes con la demanda de tiempos modernos, Brunelli sugiere se recurra a todos aquellos terrenos disponibles en el sur y norte de Lima, donde no existe patrimonio cultural alguno que tuviese que ser sacrificado. Vargas Llosa coincide plenamente con Brunelli al hablar sobre cultura en una entrevista: “El desarrollo puramente material y pragmático deja un vacío grande y tiene pies de barro” (Vargas Llosa, Mario, “Las pasarelas y la cocina están suplantando el arte y la filosofía”) El pragmatismo del ingeniero Cánepa, quien defiende el sacrificio de los balcones en pro del desarrollo urbano, es cuestionado y vilipendiado por el escritor. José Catalán Deus entiende que Vargas Llosa hace a través de El loco de los balcones una defensa de la cultura:

Con esta pieza teatral quiere decirnos y nos dice que el respeto al pasado y a las formas debe ser parte del progreso humano, pues, si éste se construye aboliendo enteramente la tradición y guiado únicamente por el espíritu de lucro y la obsesión del futuro, el resultado podría ser un retorno a la anarquía y la confusión, una vida desprovista de alma y emociones. (“El loco de los balcones y Vargas Llosa”)

Desde un balcón

A fines de los años ochenta, Mario Vargas Llosa, hastiado del curso político-económico que el Perú había tenido hasta entonces, empeorado por la violencia terrorista y las medidas populares adoptadas por el gobierno aprista, decide incursionar en el ámbito político. La figura del escritor se convierte en la de un salvador que quizá inspirado en sus lecturas del Quijote y de la realidad peruana crea el Movimiento Libertad (luego se convertiría en el Frente Democrático-Fredemo) desde el cual pretende cambiar el rumbo económico, político y social del Perú. Para tal fin, Vargas Llosa y sus aliados organizan campañas de concientización en diversas ciudades del

país. El escritor se ha volcado a la arena política porque siente la obligación moral de salvar al Perú del descalabro al que se dirige inexorablemente. De igual forma, Brunelli es impelido por una fuerza que lo desborda en su afán por preservar los balcones de Lima y todo lo que ellos representan en términos histórico-culturales.

Desde antaño, el balcón está asociado a la política peruana. Los mensajes políticos ya sean reveladores, informativos o reivindicativos, han sido históricamente dirigidos desde un balcón; de allí deriva el término balconazo. Al respecto, en el libro *The Cambridge companion to Mario Vargas Llosa*, se cita al crítico Barry Ife, luego de ver la obra *El loco de los balcones* en Londres: "...Suspended between earth and sky, the balcony is the natural home of the politician, the preacher and the lover...part pulpit, part confessional" (Kristal and King 195). Así tenemos a Mario Vargas Llosa a fines de los años ochenta y comienzos de los noventa encaramado en balcones desde los cuales pretende convencer a las masas de la necesidad de adherirse a su proyecto político. Es también desde un balcón que Brunelli exhorta a un borrachín (único oyente) a despertar las conciencias de los limeños y moverlos a plegarse a su causa: salvar los balcones. Aun cuando los niveles de participación en los que se inscriben las acciones de Vargas Llosa y Brunelli son diferentes por los objetivos que persiguen, los actos y posturas de ambos tienen en común su naturaleza política. Para Vargas Llosa la literatura tiene un rol que trasciende lo académico o contemplativo. En *Principios comprometidos* de Jorge Valenzuela, el autor cita una declaración de Vargas Llosa que da luces sobre el papel que para él tiene la literatura en lo personal, social y político:

La literatura contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo intelectual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento intelectual o moral. Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en

una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes. (62)

En *El loco de los balcones*, Vargas Llosa dota al profesor Brunelli de esa capacidad de agitar, de inquietar, de alarmar, de movilizar que él le confiere a la literatura. Cabe preguntarse si no son esos mismos atributos que Vargas Llosa le otorga a la literatura los que en su momento lo llevaron a incursionar en el ámbito político, y que luego implanta en el profesor Brunelli a través de una operación literaria. Pero la figura del profesor Brunelli que vio la luz en 1993 fue encarnada algunos años después en la del alcalde de Lima, Alberto Andrade Carmona quien llega por vez primera a ocupar una alcaldía distrital (Miraflores) de la mano del Frente Democrático (Fredemo) creado por Vargas Llosa en su intento por alcanzar la presidencia del Perú. En 1996, después de ganar la alcaldía de Lima, Andrade Carmona lanza una campaña con el fin de recuperar los balcones de la ciudad, la que lleva por nombre “Adopte un balcón”, tal cual lo hizo en la realidad Roselli y en la ficción el profesor Brunelli. Cabe destacar que Andrade Carmona venía de las filas del movimiento fundado por Vargas Llosa, a quien le unía un ideal político. La campaña es todo un éxito, pues se logra poner en valor más de 400 balcones en el centro de la ciudad y zonas adyacentes. La asociación entre Alberto Andrade y el profesor Brunelli obedece a un paradigma mediante el cual los atributos de un personaje de ficción se transfieren a uno de la vida real. Así lo establecen Lamarque y Olsen:

Once a character has been introduced in a fiction it can become an object of general reflection. Characteristics associated with fictional characters can become paradigms in non-fictional contexts ... There should be nothing puzzling about this application of the fictional to the real. (101)

Un pasaje poco conocido de la vida de Vargas Llosa es aquel de su frustrado suicidio. En La concepción literaria de Mario Vargas Llosa, Armando Pereira da cuenta de la confesión del escritor: “Hace algunos años, durante unas semanas, tuve la sensación de una incompatibilidad definitiva con el mundo, una desesperación tenaz, un disgusto profundo de la vida. En algún momento se me cruzó por la cabeza la idea del suicidio...” (44). De igual forma, abrumado por el sinsabor que le causa el fracaso de la campaña en pro de los balcones, en las postrimerías de El loco de los balcones, el profesor Brunelli decide poner fin a su vida:

Profesor Brunelli: Preferible acabar en un gran acto ceremonial, purificador, que a poquitos, comidos por polillas y ratones, roídos por la humedad, sirviendo de meadero a perros y borrachos. Morir en un holocausto tiene grandeza. Ir desapareciendo entre la incuria y el desprecio de la gente, es innoble.

Borracho: ¿Para eso se va a matar? ¿Para tener un final de película?

Profesor Brunelli: A los condenados a muerte se les concede la última voluntad. Sea generoso: váyase. (111)

Un aspecto vivencial de Vargas Llosa es trasladado al personaje principal de su obra. El suicidio cobra relevancia al ser un dato que no se registra en la biografía de Roselli, en quien se inspira el personaje, pero sí en la vida del escritor. Además, el balcón adquiere un valor simbólico bivalente: por un lado es el motivo de la lamentable decisión del profesor Brunelli (suicidarse), pero por otro, se erige como el medio de salvación al derrumbarse e impedir que el profesor consuma su propósito. Tras el frustrado suicidio, el profesor Brunelli renueva su esperanza en la salvación de los balcones. Es interesante notar que el propio Vargas Llosa experimentaba desazón al tener que dirigirse a las masas en los mítines durante la campaña presidencial, pues

sentía que el contenido de los mensajes que articulaba se perdía debido a la falta de formas políticas a las que él no estaba acostumbrado, las mismas que eran incompatibles con su estilo retórico. El hecho de que el profesor Brunelli tenga a un borracho como receptor de su elaborado mensaje es una alegoría de Vargas Llosa político-emisor y masa-receptor. El discurso dialéctico que dirige el profesor Brunelli no cala en el borracho, pero a éste sí lo conmueve la posibilidad de que el profesor se suicide. Aquí vemos cómo lo afectivo persuade, mientras que lo racional, lo lógico pasa casi desapercibido. De esta manera, el balcón desde donde Vargas Llosa pretendió cambiar el rumbo político, social y económico del Perú cierra una etapa en la vida del escritor al final de la campaña política y lo devuelve al mundo en el que sí se siente como pez en el agua: la literatura. Lo de la política quedó en Vargas Llosa como una gran experiencia de vida, y así se refiere a esa etapa:

Si la decadencia, el empobrecimiento, el terrorismo y las múltiples crisis no hubieran vuelto un desafío casi imposible gobernar un país así, no se me hubiera pasado por la cabeza semejante empresa. Siempre he creído que escribir novelas ha sido, en mi caso, una manera de vivir las muchas vidas-las muchas aventuras-que hubiera querido tener, y no descarto que, en ese fondo oscuro donde se traman nuestros actos, fuera la tentación de la aventura, antes que ningún altruismo, lo que me empujara a la política profesional. (“El pez...” 46)

Y fue durante esa aventura política que Vargas Llosa se topó con una realidad a la que también le tiene que hacer frente el profesor Brunelli y a la que el escritor le dedica una escena en la obra: El despotismo ilustrado. Esa realidad la encarna el doctor Asdrúbal Quijano, jefe de la Dirección de Preservación del Patrimonio Artístico y de Monumentos Históricos; hombre resuelto a usar su poder de la manera más vil con el objeto de callar y maniatar al profesor

Brunelli en beneficio propio. Dirigiéndose a él, el doctor Quijano dice: “Moveré cielo y tierra para que sea expulsado del Perú, de manera ignominiosa. Por indeseable. Por escupir en la mano que le ha dado de comer todos estos años. ¡Fuera de aquí!” (43). Vargas Llosa sintetiza el despotismo ilustrado con el que se topó durante la campaña presidencial en el siguiente extracto:

El Perú es una prueba, más bien, de lo frágil que es la clase intelectual y la facilidad con que, la falta de oportunidades, inseguridad, escasez de medios de trabajo, ausencia de un status social y también la impotencia para ejercer una efectiva influencia, la vuelven vulnerable a la corrupción, al cinismo y al arribismo. (“El pez...” 317).

El personaje del doctor Asdrúbal Quijano obedece a la necesidad de crear un antagonista que contraste lo que representa el profesor Brunelli, sin embargo, en él se encuentra sintetizada la figura del servidor público ruin al que Vargas Llosa enfrenta en la realidad y del que luego dará cuenta en su libro de memorias, *El pez en el agua*. Nuevamente vemos otra coincidencia entre la realidad real y la realidad ficticia del escritor.

El carácter político de la obra *El loco de los balcones* es insoslayable. Las inquietudes políticas del autor son canalizadas a través de los personajes que representan corrientes filosóficas aún vigentes. Verónica Lavenia destaca la naturaleza política de la obra:

El loco de los balcones, a diferencia de las tres piezas anteriores [*La señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*], puede, por lo tanto, considerarse una obra política ya que, si bien la trama se ubica en 1950, expone elementos de actualidad. En la pieza Vargas Llosa equilibra con habilidad el pensamiento materialista de Cánepa, el marxista de Huamani y el idealista de Brunelli, fiel a la idea flaubertiana según la cual son los

personajes que deben hablar y no el escritor. (“El teatro de Mario Vargas Llosa. El loco de los...”)

Verónica Lavenia acierta al subrayar la cualidad política de los personajes de *El loco de los balcones*, sin embargo, pasa por alto las semejanzas que tienen el personaje principal, el profesor Brunelli, y el autor de la obra, Mario Vargas Llosa, pues ellos comparten un perfil intelectual, tienen similares añoranzas, defienden la cultura mestiza, elaboran discursos dialécticos, acuden al llamado de su yo quijote en pro de la colectividad, usan un lenguaje de registro elevado (poético), fracasan en sus proyectos políticos y sobreviven a la idea del suicidio. Además, es preciso recalcar que *El loco de los balcones* es publicada apenas algunos años después de la incursión de Vargas Llosa en la política peruana, y fue la primera obra que escribió devuelta al mundo literario junto con el *El pez en el agua*.

Conclusiones

El balcón es un elemento representativo de la arquitectura limeña que encierra un valor histórico y cultural. En lo histórico es testimonio de épocas durante las cuales la ciudad de Lima fue habitada por gente que jugó un rol importante en el devenir histórico no solo de la ciudad capital sino también del Perú. Muchos de los personajes que hoy pueblan los libros de historia del Perú de la época colonial y de la República vivieron en algún momento en Lima y habitaron una casa o casona con un balcón. Estos personajes ejercían cargos públicos, poseían riquezas, destacaban en algún ámbito, subvertían el orden establecido o tenían atributos (físicos, artísticos, etc.) por los que se habían hecho de fama, y su estatus o modus vivendi era reflejado, entre otras cosas, por las casas o casonas en las que residían. La pompa o simpleza estilística de las fachadas era un signo exterior que se correspondía con la pertenencia a determinado estrato social de las personas que vivían en esas casas o casonas. Durante la Colonia y en la República el balcón se convirtió en pieza fundamental del paisaje urbanístico de Lima, haciendo gala en un inicio de estilos arquitectónicos foráneos, pero que con el paso del tiempo fueron asimilando lo autóctono tanto en su contenido como en su forma. Así, el balcón mudéjar, canario o afrancesado va incorporando las necesidades, gustos y materias primas locales para convertirse en lo que hoy se conoce como balcón limeño. El elemento arquitectónico se torna en una expresión cultural al exhibir en sus tallados y decorados la cosmovisión de sus dueños, pero también de quienes los hicieron. Sin embargo, la diversidad de estilos (formas, colores, tallados, materiales) es básicamente prueba contundente de la unión de la cultura autóctona con la foránea, en decir del

mestizaje que se dio en un momento de la historia del Perú y que sigue vigente en la actualidad.

Mario Vargas Llosa tiene plena conciencia de la manera en que la realidad afecta la ficción en su proceso creativo. Para él, la elección de los temas a tratar como literato es algo que escapa a su control y voluntad, pues la dictadura del subconsciente se impone a cualquier intento que supone autonomía o independencia en el momento de elegir el asunto sobre el cual escribir. Son la insatisfacción personal y el afán por cambiar una realidad que no puede aceptar los que, en su opinión, prevalecen en el subconsciente del escritor-creador sobre cualquier propósito electivo consciente. La voluntad del escritor-creador recién se concreta en el proceso creativo, a través del cual se plasma la autonomía absoluta del autor. Vargas Llosa destaca la existencia de la realidad real y de la realidad ficticia y la forma en que ambas participan en el proceso creativo. Considera que la realidad ficticia es el resultado de la alteración de la realidad real que tiene como objeto lograr que el escritor-creador imponga un orden que es inexistente o restablezca uno que siente se ha perdido. La literatura desde la óptica vargallosiana tiene un rol más transformativo que inventivo, pero al transformarse la realidad real se crea una nueva realidad que Vargas Llosa denomina realidad ficticia. En la misma manera en que la realidad-real es alterada en el proceso de creación, los personajes que participan en ella experimentan una transformación al ser incorporados a la realidad ficticia. De esta forma, los demonios reales de Vargas Llosa, aquellos que le impiden la realización de su ideal, son exorcizados mediante la creación de un mundo distinto al real que no es solo ficción sino real-ficticio.

La vida de Bruno Roselli tiene rasgos que encajan en lo que Vargas Llosa llama realidad ficticia (lo real transformado por la ficción). La cruzada que llevó a cabo para salvar los balcones de Lima en la década de los años cincuenta dice de lo apasionado que era cuando tenía que luchar por lo que consideraba una causa justa, aunque esta le granjeara acérrimos enemigos y el

mote de loco. El fascista que fue condecorado por Mussolini se transforma tras su arribo a Lima en un romántico que lucha por salvar no solo balcones sino todo lo que ellos representan desde el punto de vista artístico e histórico. Roselli, profesor de historia del arte, encuentra en los balcones un elemento artístico que trasunta la historia y la cultura del Perú. En este aspecto, Vargas Llosa mantiene la esencia del personaje real en el personaje de la obra. La dimensión política del personaje real también se corresponde con la del personaje de ficción, pues ambos son animales políticos. Pero, en lo vivencial, lo discursivo, lo filosófico el personaje real comporta diferencias respecto del ficticio, y en lo diferente afloran las semejanzas con su creador. Esto significa que relevantes características del personaje ficticio corresponden en parte a la realidad personal de su creador.

La existencia del *alter ego* es aceptada en el campo de la filosofía, la psicología y en el de otras ciencias sociales. El *alter ego* funciona en la literatura como un mecanismo de camuflaje que le permite al escritor-creador ventilar ideas, inquietudes, situaciones, propuestas, etc. asumiendo una identidad diferente a la suya. Esta identidad es de carácter social, pues se desarrolla a partir de la relación que uno establece con el otro. Para crear un *alter ego* se necesita tener conocimiento de ese otro yo, el mismo que se logra a partir de la experiencia intersubjetiva (relación con el otro). Ese esquema social que sirve de referente se consigue mediante la capacidad que tiene la persona de experimentar emociones. Esto supone abandonar el cuerpo (instancia física) como medio de conocimiento y ascender a la categoría de persona (instancia mental). Según Scheler (destacado fenomenólogo proponente de una teoría del *alter ego*), esta es la única forma en que se puede acceder al conocimiento del otro. La materialización de dicho conocimiento se da a través del lenguaje. El lenguaje es un elemento clave en la existencia del

alter ego al permitir la manifestación del resultado de la interacción entre el yo (mundo interior) y el otro (mundo exterior).

En algunas de las obras de Mario Vargas Llosa se ha podido identificar a ciertos personajes cuyas características revelan tal grado de semejanza con el escritor que se ha llegado a la conclusión que representan su *alter ego*. Así por ejemplo lo ha establecido Xiomara Navarro en su tesis doctoral *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa* con respecto a los personajes de don Rigoberto de *Los cuadernos de don Rigoberto* y de Lituma de *Lituma en los Andes*. Llegar a una conclusión de este tipo implica haber analizado con prolijidad aspectos de la vida del autor (biografía, filosofía, comportamiento, elementos discursivos) que coinciden con la del personaje y/o lo reflejen en su interacción con los otros personajes de la obra. En la vida de Roselli, personaje que inspira a Vargas Llosa a escribir *El loco de los balcones*, se han encontrado coincidencias con la del escritor como el hecho de tener arraigadas convicciones políticas o la de ser frontal a la hora de defender aquello que considera correcto o justo. Sin embargo, en aspectos vivenciales, filosófico- políticos y discursivos existen diferencias entre Roselli y Vargas Llosa. En lo que concierne al profesor Brunelli, se ha establecido que algunas de sus características se corresponden con las de Roselli, mientras que otras más bien remiten a su creador.

Se sostiene que la creación de un *alter ego* obedece a la voluntad de su creador. Esto implica que el creador está consciente del acto por el cual asume una identidad distinta a la propia. Vargas Llosa admite que el escritor no tiene control alguno sobre la elección de los temas a tratar en sus obras literarias, pero argumenta que sucede todo lo contrario una vez que se embarca en el proceso creativo. Si consideramos la premisa sobre la creación del *alter ego* y lo

sostenido por el autor respecto del proceso creativo, se puede afirmar que las coincidencias entre el profesor Brunelli y Vargas Llosa son producto de la voluntad creativa del escritor.

Las similitudes encontradas entre el profesor Brunelli y Mario Vargas Llosa abarcan cuestiones vivenciales (experiencia personal), filosóficas, políticas y discursivas. En lo vivencial, ambos contemplan la idea del suicidio como una manera de poner fin a una situación de absoluta insatisfacción, En lo filosófico, el profesor Brunelli y Vargas Llosa son tenaces defensores del mestizaje como excelsa expresión cultural y de coexistencia social y en lo político, ambos se embarcan en campañas con el objeto de despertar la conciencia ciudadana. Aunque Roselli también participa activamente de una campaña político-ideológica, la suya se sitúa en las antípodas del pensamiento del profesor Brunelli y el de Vargas Llosa. En lo que respecta al discurso, el profesor Brunelli tiene un lenguaje de alto registro que en gran parte de sus intervenciones es de carácter poético, y por lo tanto califica como literario y propio de su creador, Mario Vargas Llosa. Por las similitudes encontradas entre el personaje principal de la obra *El loco de los balcones*, profesor Brunelli, y su creador, usando como referencia teórica a la fenomenología, se concluye que el profesor Brunelli es el *alter ego* de Mario Vargas Llosa en la obra *El loco de los balcones*.

Obras Citadas

Albright, H.D. et al. *Principles of Theater Art*. The Riverside Press Cambridge, 1995.

Alegría, Alonso, et al. *Las guerras de este mundo: Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Planeta, 2008.

“Al pie del Támesis.” 1 Sep. 2009. critica.cl/.../al-pie-del-tamesis-2008-de-mario-vargas-llosa-o-la-reconstruccion-de-un-...

“Balcones de Lima.” 18 Ene. 2016 www.youtube.com/watch?v=nHq8jEZeFKO

“Bruno Roselli-Vassar College.” Encyclopedia-Vassar College. vencyclopedia.vassar.edu
>Faculty>Prominent Faculty, traducido por Allen Zegarra

“Canarias y la conquista de América.” www.mgarnet/var/america.htm

Corrigan, Robert W. *The World of the Theatre*, 2nd ed., University of Texas at Dallas, 1992.

“Cuestiones de intersubjetividad. Ego y Alter- ego”, 2007.

air.unimi.it/bitstream/2434/165673/2/testo%20convegno.pdf

Courtney, Richard. *Drama and Intelligence: A Cognitive Theory*. Mc Gill-Queen’s University Press, 1990.

Díaz, Arcadio, Martínez, Eloy. “Conversación con Mario Vargas Llosa”

www.80grados.net/author/arcadio-diaz-quinones-y-tomas-eloy-martinez/

El Comercio. “La ruta literaria Mario Vargas Llosa: un viaje nostálgico entre la modernidad.” 20 de noviembre de 2015. [www.diariodelviajero.com/america/rutas-literarias-en-peru-la-
lima-de-vargas-llosa](http://www.diariodelviajero.com/america/rutas-literarias-en-peru-la-lima-de-vargas-llosa)

“El loco de los balcones y Vargas Llosa.” 18 Sep. 2014. www.periodistadigital.com

“El teatro de Mario Vargas Llosa: El loco de los...”

lear.unive.it/jspui/.../1/78.n4el%20teatro%20de%20mario%20vargas%20llosa.pdf

Ernesto1981-sabiaudque.blogspot.com/2012/.../que-sucedio-un-dia-como-hoy-7-de.ht...

Finke, Stále. “Husserl y las aporías de la intersubjetividad.”

dadun.unav.edu/.../7%.OHUSSERL%20Y%20APORIAS%20DE%20LA%20I...

Gebauer, Gunter, and Wulf Christoph. *Mimesis: Culture. Art. Society*. Traducido por Don Reneau. University of California Press, 1995.

Hurtado Valdez, P. “Entre Torres y Balcones: La imagen...” 2005.

oa.upm.es/4969/Entre_Torres_y_Balcones.pdf

Kristal, Efraín and King, John. *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Cambridge University Press, 2012.

Laddock, Jason. “Alter Ego Definition.” [www.healthguidance.org/entry/11252/1Alter-Ego-
Definition.html](http://www.healthguidance.org/entry/11252/1Alter-Ego-Definition.html).

“La tradición peruana de los balcones de Lima.” 17 Ago. 2015 [aldiaperu.com/actualidad/la-
tradicion-peruana-de-los-balcones-de-lima.html](http://aldiaperu.com/actualidad/la-tradicion-peruana-de-los-balcones-de-lima.html).

“Lima Antigua: sus calles, sus casas y...” 19 Nov. 2017 anitamalachowski.blogspot.com.

“Lima la única: Personajes de Lima: Bruno Roselli, un enamorado de...”

www.limalaunica.pe/2014/06/personajes-de-lima-bruno-roselli-un.html

“Los Balcones de Lima y su Conservación.”

www.andaluciayamerica.com/wpcontent/uploads/2016/yolanda_balcones.pdf

“Los balcones limeños.” elgranotro.com.ar/index.php/los-balcones-limenos

“Mario Vargas Llosa-Entrevistado por José Miguel Oviedo-1983.” 5 Feb. 2013,

www.youtube.com/watch?v=jqeFb_CfRi8-

“Mario Vargas Llosa.” www.durangomas.mx/2013/11/mario-vargas-llosa

Méndez, Andrea. “Los álter ego de los escritores más famosos de la literatura.” 20 Oct.

2015.culturacolectiva.com>letras

Navarro, Xiomara. *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*. 1998. Texas

Tech University, PhD dissertation. [ttu-ir.tdl.org/ttu-](http://ttu-ir.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/14816/312950130189907.pdf? ...1)

ir/bitstream/handle/2346/14816/312950130189907.pdf? ...1

Pereira, Armando. *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*.

Universidad Autónoma de México, 1995.

“Premios y reconocimientos de Mario Vargas Llosa.”

www.catedravargasllosa.com/vargas_llosa_premios/

“Realidad y ficción: literatura y sociedad.” 4 Jul. 2007.

www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc_07estsoc07_53-70.pdf

“Ruta Mario Vargas Llosa. París.” rutascervantes.es/ruta/vargasllosa/enciudad

Schuetz, Alfred. “Theory of Intersubjectivity and General Thesis of the Alter Ego.” *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 2, No 3, Mar., 1942, pp. 323-347

Stewart, Jon. *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*. Northwestern University Press, 1998.

Valenzuela Garcés, Jorge. *Principios comprometidos. Mario Vargas Llosa entre la literatura y la política*. CEPREDUM-UNSMMSM, 2013.

Vargas Llosa, Mario. *El loco de los balcones*. Seix Barral Biblioteca Breve, 1993.

---. *El pez en el agua*. Seix Barral-Biblioteca Breve, 1993.

---. “El primer peruano.” [www.bne.es/webdocks/prensa/noticias/2016/0128-El primer peruano.pdf](http://www.bne.es/webdocks/prensa/noticias/2016/0128-El_primer_peruano.pdf)

---. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barral Editores, 1971.

---. “Las pasarelas y la cocina están suplantando el arte y la filosofía”.

“Vargas Llosa, Mario.” 11 Ago. 2014 [www.escriitores.org>Biografías](http://www.escriitores.org/Biografias)

“What does it mean to have an alter ego?” Traducido por Allen Zegarra. 8 Ago. 2015

www.lifepersona.com