

por casualidad un fruto?») (págs. 202-203) o de comprensión de la estructura del poema como en la traducción de la oda «Nos altos ramos...» (págs. 222-223).

En compensación ofrece García Martín un extensísimo prólogo de 178 páginas en el que resume con habilidad una amplia documentación bibliográfica sobre Pessoa. El acierto de los capítulos destinados a los aspectos biográficos se ve algo limitado por cuantiosos errores de traducción que despistan al lector que tampoco puede seguir las notas bibliográficas dispuestas con escasa diligencia y ortodoxia. Los apartados referentes a la obra de Pessoa adolecen de cierto desequilibrio respecto a los primeros. Así, encontramos más de 15 citas de las *Cartas de Amor* y ninguna (una, a través de Lind) de las *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, texto clave donde los haya que ni aparece en las abreviaturas; de ahí que ignore aspectos estéticos tan fundamentales en Pessoa como el clasicismo o desatienda otros como el sensacionismo. Sorprende por ello que García Martín se esfuerce en «construir» las *Canciones de la Derrota*, uno más de los múltiples proyectos de Pessoa, sin reparar en lo baladí y discutible del asunto, pues, por ejemplo, «A la memoria del Presidente Rey Sidónio País» pertenece con igual derecho al proyecto de *Itinerario* y el «perdido» «praça da Figuera» da título también a un soneto del Campos «em Botão» que García Martín se olvida de señalar, o forma parte, por ejemplo, de un conjunto que empezaría con este título y acabaría en el *Itinerario*.—NICOLÁS EXTREMERA TAPIA y LUISA TRIAS FOLCH (*Cuesta del Chapiz*, 62 - GRANADA).

Mario Vargas Llosa: *Contra viento y marea*

Como bien deja constancia Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea*¹ reúne diversos pronunciamientos suyos cuyo contenido atañe «a la vocación literaria, el compromiso político, la revolución, la universidad, las libertades y la crítica», escritos durante dos décadas². Corresponde, pues, advertir el grado de «pasión política» y literaria de las cartas, artículos, conferencias, notas que su autor repone, cronológicamente ordenados. Ellos aparecen en diversos periódicos y revistas y están regidos por una preocupación central: las relaciones entre literatura e historia, tal y como fue procesada desde una militancia que se define a favor de la primera. Es el escritor quien, a partir de dos modelos iniciales: Sartre y Camus, busca orientarse, dejando testimonio de esa búsqueda, en el complejo panorama contemporáneo³.

¹ VARGAS LLOSA MARIO: *Contra viento y marea*. Barcelona, Seix Barral, 1983.

² Aparecen ordenados cronológicamente, desde 1962 hasta 1982.

³ La primera edición, *Entre Sartre y Camus*, es de Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1981. Consta sólo de catorce textos sobre Sartre, Camus y Simone de Beauvoir.

Para Mario Vargas Llosa la literatura es, ha sido y probablemente seguirá siéndolo, una pasión excluyente. La adhesión comporta, por tanto, y la reiteración del novelista peruano se mantiene en todos sus escritos, una fe: Amar la literatura por encima de todas las cosas es el lema que sostiene una trayectoria en la que las utopías, mitos, obsesiones, entusiasmos, buscan la línea de un horizonte esquivo.

El escritor peruano es, fundamentalmente, un creador de ficciones. Sus textos periodísticos, como también sus ensayos mayores —*García Márquez: historia de un deicidio* y *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*— tienen valor testimonial: el proceso creador, la singularidad del quehacer literario, su inscripción en el marco general de las sociedades y en el especial de esa convulsa realidad llamada América Latina. Testimonio que sigue siendo, hoy por hoy, útil en la medida en que la índole del quehacer literario y la especificidad de la literatura son todavía poco conocidas por la mayoría. Por otra parte, esa definición constante frente a la historia no es, como podría juzgarse apresuradamente, una reposición del viejo romanticismo. Ella es asumida como búsqueda y como defensa del intelectual, de la función crítica, de la libertad creadora. Y contribuye a aclarar, en un marco muy concreto, las relaciones entre la moral y la historia, entre el poder y la libertad.

Entre Sartre y Camus

Ya en el prólogo a la edición de Puerto Rico, el autor nos advertía de su constante afán reivindicatorio de un destino superior para el hombre contemporáneo, víctima del poder y de la historia, al que los gobiernos buscan reducir, alineándolo y alienándolo con su creciente capacidad centralizadora y normativa, condenándolo a habitar un espacio fragmentado e insuficiente. No cuentan sólo las razones de la historia, cuentan las pasiones, los deseos de los hombres. De la inicial adhesión al socialismo en general, y al cubano en particular, Vargas Llosa transita hacia posiciones disidentes. Del compromiso sartreano al compromiso con la literatura. El debate entre Sartre y Camus distancia a los dos exponentes más significativos en la Europa de la posguerra y expresa, en resumidas cuentas, el divorcio entre la concepción que privilegia a la historia como un absoluto comprensivo del destino humano y la que busca apartarse de ella, en nombre de determinados imperativos morales. El debate, que tuvo lugar en 1952, se le aparece a Vargas Llosa como rector de su propia trayectoria: «... los temas y argumentos esgrimidos por Sartre y Camus reaparecían una y otra vez en lo que yo pensaba y escribía, resucitados por las nuevas experiencias políticas y mi propia aventura personal, obligándome a revisarlos bajo esas nuevas luces, a repensarlos y a repensarlo hasta acabar dándole la razón a Camus dos décadas después de habérsela dado a Sartre» (pág. 11).

La Revisión de Camus, en 1962, lleva a Vargas Llosa al examen de sus *Carnets*, suerte de diario en el que constan sus proyectos, reflexiones, anotaciones diversas. El tomo I, motivo de esta nota, comprende desde 1935 hasta 1942, cuando el escritor contaba con veintidós y hasta sus treinta años. Son esas anotaciones las que le revelan al artista, no al pensador. Lo descubre dado al registro intuitivo del drama contemporáneo, a la concreción imaginativa de su percepción de la realidad fragmentada. La popularidad

que había alcanzado el escritor argelino no se basaba sino en un malentendido: el de suponerlo un filósofo que divulgaba su pensamiento mediante la creación de obras literarias. Es decir, lo juzgaron así lectores convencidos de que la misión de la literatura consiste en difundir las ideas a través de ficciones que, como el teatro, la novela, el cuento, las vuelven accesibles, fácilmente comprensibles. Vargas Llosa ve, en cambio, una «prosa seductora» en la que destacan sus «frases breves y concisas», «furtivas imágenes», un impresionismo notable en la captación del ambiente urbano, un esteticismo que privilegia «los destellos del sol y el fulgor de los geranios», más llamativos que la historia. Camus aparece como un «prosista cuidadoso y cohibido frente al mundo que le tocó» porque, animado por las «viejas concepciones de un pesimismo paralizante», su actitud no es sino la de desconcierto frente a las contradicciones de una época crítica. La aparición del segundo tomo de los *Carnets*, motiva la segunda nota (*Camus y la literatura*, París, 1965, publicada en *Expreso* de Lima en el mes de agosto). En ella encuentra la afirmación que le permite redondear su apreciación: «¿Por qué soy un artista y no un filósofo? Porque pienso según las palabras y no según las ideas», dice Camus; y Vargas Llosa: «La verdad de un pensador es anterior a la escritura, un artista encuentra su verdad *mediante* la escritura». En uno prevalece lo racional, en el otro lo inconsciente, la intuición de la belleza. El arte no es sino una tentativa irracional de ordenar la realidad.

Diez años después, estas apreciaciones no sólo se confirman. Vargas Llosa va más allá. En un artículo titulado *Albert Camus y la moral de los límites*, escrito en Lima y publicado en México (*Plural*, núm. diciembre 1975), la valorización del argelino alcanza no sólo la esfera del arte, sino que se amplía a la posición del intelectual frente a la historia. A diferencia de la mayoría de los miembros de su generación —Sartre, Merlau-Ponty, Raymond Aron, Roger Garaudy— que provienen de diferentes campos (del marxista, del existencialista, del católico, del liberalismo), Camus no rinde culto a la historia. No la acepta como dominio absoluto, definidor de lo humano. Objeta la hegemonía de la ciudad, absoluto moderno que vacía al hombre de hoy y lo convierte en un «archipiélago de categorías mentales». El hombre natural —el hombre rebelde— subsiste enfrentado al refinamiento y a las astucias, a las convenciones de la vida urbana. Es entonces el extranjero, el extraño que asiste a un mundo en el cual el olvido de la naturaleza ha supuesto el del placer elemental del hombre ligado a la tierra y al sol. Camus aparece unido a la naturaleza, como Arguedas, en una suerte de comunión religiosa pagana en la que «el espíritu resulta del estadio superior, una prolongación de los sentidos». Sus valores individualistas (el honor, la amistad), cierto anacronismo que otorga a su estilo un amaneramiento y una solemnidad provincianas, un tanto naïf, redundan en la prosa artística que aparece entonces como arma de combate contra la soledad.

Es un artículo denso y polémico, puesto que su núcleo no es otro que las relaciones entre la libertad y el poder. Camus, hombre de fronteras, situado entre Europa y Africa, Occidente y el Islam, la civilización industrial y el subdesarrollo, quiere defender una Europa que resulta de su visión periférica de lo central. Es la vieja civilización de lo medido, del reparto equilibrado de las funciones en el todo social, adonde perviven las tradiciones augurales de la democracia griega, el culto a la



Mario Vargas Llosa.

belleza, el anhelo de unión con lo natural. De esa visión extrae una certeza: la libertad reside en lo no-absoluto —como sí lo son el marxismo, el cristianismo—. Vargas Llosa, periférico en París, ya de regreso a Lima, ha afinado su visión: quiere ahora poner distancia frente a los credos políticos, frente al imperio de las ideologías. Sus opciones por la pluralidad, por la tolerancia frente a los despotismos, por la flexibilidad de los sistemas, acompañan las dos décadas en las que surge y se consume el novelista. «Es posible que esta voz, la voz de la razón y la moderación, de la tolerancia y la prudencia, pero también del coraje y de la libertad, de la belleza y el placer, resulte a los jóvenes menos exaltante y contagiosa que la de aquellos profetas de la aventura violenta y de la negación apocalíptica, como el Che Guevara o Frantz Fanon, que tanto los conmueven e inspiran. Creo que es injusto (...). La experiencia moderna nos muestra que disociar el combate contra el hambre, la explotación, el colonialismo, del combate por la libertad y la dignidad del individuo, es tan suicida y tan absurdo como disociar la idea de la libertad de la justicia verdadera, aquella que es incompatible con la injusta distribución de la riqueza y de la cultura» (pág. 251-252).

En el tránsito de Vargas Llosa pueden verse sus largas cavilaciones en torno al compromiso del escritor. Así, en dos artículos de 1964, *Los otros contra Sartre y Sartre y el Nóbel* (publicados en *Expreso* de Lima en junio y en noviembre, respectivamente), la crítica de la concepción del escritor francés no le impide cierta fidelidad, cierto margen de confianza. Las afirmaciones de Sartre, en el sentido de que la misión del escritor consistirá en renunciar a la literatura, si con ello sirve mejor a las justas luchas contra el hambre y la injusticia, son leídas con alarma por el escritor peruano. Pues ellas distan enormemente de la defensa del escritor y la literatura, que proclamaba eficaces en SITUATIONS II. Estas otras declaraciones, por las cuales pareciera a punto de renunciar a ella —«He visto morir a unos niños de hambre. Frente a un niño que se muere, *La náusea* es algo sin valor»—, afirman la responsabilidad histórica del ciudadano, pero muestran un profundo desencanto a propósito del arte y la literatura. En lo que atañe a Vargas Llosa, ellas causan impacto en un centro álgido: el escritor peruano ambicionaba unir lo social y lo estético, influir de algún modo a través de la creación literaria, en la eterna lucha contra la desigualdad y la injusticia. Por otra parte, veía en Sartre al intelectual independiente, al francotirador que levanta la bandera de la independencia de criterio, no sometido al poder político. La voz de Sartre es vista como un arma de combate: los ensayos de *Situations* y la *Crítica de la razón dialéctica* le revelan al «polemista que, armado de lucidez implacable y de prosa mordaz, embiste contra las imposturas sociales y desmonta, en el recinto mismo donde nacieron (la conciencia y el estómago de las personas decentes) las laboriosas teorías que justifican la injusticia». (*Sartre y el marxismo*, pág. 73, publicado en el *Expreso* en 1965).

Otra página importante que ilustra el debate de Vargas Llosa con el intelectual francés es el artículo *Los secuestrados de Sartre*, escrito también en París y publicado en Buenos Aires (*Primera Plana*, noviembre de 1965). En él cobran fuerza las apreciaciones en torno a la naturaleza irracional del acto creador. Descubre en *Los secuestrados de Altona* al «doble» del pensador, cuyas pasiones, visiones, obsesiones, nutren seres ficticios y alimentan «un universo onírico que tiene que ver más con la poesía que con la razón». Son entonces los «mecanismos inconscientes implícitos a la construcción de

una historia verbal» los que otorgan a la pieza su autonomía, alejándola y elevándola por encima de sus otras creaciones en las que resulta más visible el pensador que el creador, el filósofo y el ensayista dado al análisis de los más urgentes problemas contemporáneos. Concluye: «Es una suerte que el pensador sea también un soñador, un egoísta que escribe para matar o resucitar sus fantasmas personales» (pág. 84).

Esta tesis no es otra que la del creador como «deicida», desplegada en el ensayo sobre García Márquez, y que sostiene firmemente el planteamiento estético central de la creación vargallosiana. Esbozada en la década del sesenta, ella irá afinándose a paso seguro, alejándolo de esa primera militancia a favor del arte «comprometido» que propugna el autor de *¿Qué es la literatura?*, y que sostiene a la mayoría de los miembros de su generación en Francia. La revisión de *Sartre, veinte años después* (ya en Lima, en 1978), encuentra que su «brillantez dialéctica» no compensa su «feroz arbitrariedad», advierte al practicante de mutilaciones «atrevidas», como lo es la amputación de la poesía de una literatura que se quiere vehículo de las ideas, deliberado producto de la razón. Y aunque continuadora de las teorías del naturalismo del siglo pasado (y comulgue con los presupuestos del populismo), con el tiempo las ideas de Jean-Paul Sartre acaban siendo un producto tan artificioso como una obra de ficción, puesto que sutilmente las nociones que sitúan a la literatura como esencialmente herética, la admisión de que la mentira es el camino que inevitablemente transita la verdad para expresarse en la ficción, la que llama la atención a propósito del carácter «ilusorio» de todo realismo, no hacen sino echar por tierra la exigencia militante que quiere subordinar la literatura a la ideología. Esto no es sino «un periodismo mejor escrito». (*Caretas*, junio de 1979.)

La literatura es fuego

Hay, en *Contra viento y marea*, una serie de artículos en los que se advierte, invariablemente, la misma profesión de fe. Vargas Llosa busca los modelos, los puntos de referencia. Víctor Hugo, Hemingway, Violette Leduc, Simone de Beauvoir, Flaubert. En 1964, el artículo que titula *En torno a Los Miserables* pone el acento en la lejanía, en los tortuosos caminos de la creación. La obra escrita fatigosamente a lo largo de cuarenta años no se escribe finalmente, sino «lejos del vértigo que significa la cercanía de lo real». Sólo en el destierro la materia vivida adquiere la consistencia necesaria para que el documento que denuncia la irrisoria justicia de los hombres pueda ser transpuesto: «Es como si la realidad que suministra al autor los materiales para su obra le exigiese, al mismo tiempo, un repliegue, un alejamiento, una ruptura, a fin de que aquellos adquieran la docilidad, la blandura necesarias para ser organizados en un argumento y expresados en palabras.» Asimismo, *Hemingway, ¿un hombre de acción?*, descubre al creador en la bohemia aparente, la que contribuye a fijar la imagen mítica del escritor. El orden secreto que la gobierna no es otro que el de la pasión «huracanada» por la literatura. El escritor aparece como un espía que selecciona y desecha experiencias: en los mostradores de los bares, en las carreras de caballos, en los muelles del Sena, en cada uno de los actos practicados en el escenario social, se fragua la obra. El escritor busca apropiarse del mundo porque es el esclavo

de una pasión, «para alimentar a la bestia interior que lo avasalla (...) la tortura sin tregua y sólo se aplaca, momentáneamente, en el acto de la creación, cuando brotan las palabras».

Otro aspecto importante es el malditismo, también componente de la teoría de los demonios —las obsesiones— del creador. Violette Leduc compone *La bastarda* como un acto de afirmación, de defensa frente a la sociedad que la llenó de culpas. Bastarda, pobre, enferma, traicionada por su madre, fea, encuentra en el acto de ofrecerse a sí misma como espectáculo el modo de salir del exilio social, de la marginalidad que, de no mediar la literatura, la hubiera llevado fácilmente al suicidio o la locura. Vargas Llosa recuerda a Jean Genet y Henry Miller entre los ejemplos de la «gran» literatura, como escritores que crean a costa de su inmolución. A los autores fantásticos, en cuyas ficciones se ocultan sus propias pesadillas, sus dificultades, sus desgracias. la frase de Simone de Beauvoir que cierra el artículo —«Nadie es monstruoso si lo somos todos»— enfatiza de modo feliz el reconocimiento: el que esté libre de pecados que arroje la primera piedra. Nadie, en efecto, escapa de las torpezas, de las pequeñas miserias de la humana condición. (*Memorias de una joven informal*, París, 1964, publicado en *Expreso* de Lima.)

En una *Muerte muy dulce* aparece formulada una convicción: la literatura es un oficio impúdico. Todos los escritores, realistas o fantásticos, no hablan sino de sí mismos. Es su experiencia la que, más o menos disfrazada, nutre sus ficciones. El relato de Simone de Beauvoir, en el cual describe la agonía y muerte de su madre ya anciana, puntualiza de manera detallada todas las vicisitudes. Busca, quizá, los asideros racionales, la serenidad que le permita superar lo que la conmueve profundamente. Vargas Llosa comenta en pocos trazos la obra de la escritora francesa, llamativa simbiosis entre el pensamiento y la creación, que dota a esta última de una notable lucidez, y otorga a sus ensayos la agilidad y la organización propias de la creadora que hay en ella. Pero lo que nos importa, en el itinerario vargallosiano, es la certidumbre acerca de la índole de la literatura: ella es fatalmente autobiográfica; escribir, un oficio impúdico. (París, 1964; *Expreso*, de Lima.)

El comentario sobre el libro de Luis Loayza, *Una piel de serpiente*, es una página que bien puede agregarse a *Conversación en la Catedral*, pues rememora los años de Odría, «turbios y mediocres», a los que los jóvenes combativos del aprismo y el comunismo podrían recordar «con orgullo y furor» (...) «Nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a la que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigre, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos.» Generación mediocre y fracasada que atestigua magistralmente el Zavalita de la novela. Realidad viciada por los prejuicios y la hipocresía, son los años en los que se incubaba el furor, en los que ambos amigos buscan salvarse por la literatura. (*En torno a un dictador y al libro de un amigo*). (París, 1964, publicado en *Expreso* de Lima).

Hay otros artículos, como *Literatura y exilio* (Londres, 1968), *Luzbel, Europa y otras conspiraciones* (Londres, 1970) y *Flaubert, Sartre y la nueva novela* (Lima, 1974), en los cuales la independencia del acto creador y la autonomía de la ficción son defendidos sistemáticamente. Pero es en *Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú*

(Lima, 1966) y *La literatura es fuego* (Caracas, 1967), donde todas estas manifestaciones aparecen condensadas. El homenaje a Salazar Bondy nos proporciona un cuadro de la literatura en el Perú, atendiendo a las condiciones del escritor y al marco general en el que se desenvuelve la cultura. El escritor aparece como un empecinado, heroicamente empeñado en abrir en el espacio social el cauce para la reflexión, la polémica, la crítica, la creación. Son las condiciones de subdesarrollo las que amenazan con ahogar esa suerte de respiración liberadora, de desahogo enriquecedor de la sociedad que constituyen el arte y la literatura. «El escritor peruano que no vende el alma al diablo (que no renuncia a escribir) y que tampoco se exilia corporal o espiritualmente, no tiene más remedio que convertirse en algo parecido a un cruzado o un apóstol.» Sebastián Salazar Bondy fue dramaturgo, crítico teatral, profesor, editor, crítico literario, crítico de arte. Estimuló la creación de revistas y de concursos al tiempo que daba forma a sus dramas, relatos, poemas, ensayos. «Siendo a la vez cien personas distintas y una sola pasión», prodigándose en todos los frentes, constituye un símbolo, el de la vida literaria de su época en el Perú. Esta imagen del escritor rebelde empecinado, que libra su múltiple combate contra la burguesía que lo margina y lo ignora, contra la incultura y la falta de medios de todo tipo, lo convierte en una suerte de romántico caballero cuyas andanzas son los tributos de una pasión excluyente.

En Caracas, el 11 de agosto de 1967, al recibir el Premio Rómulo Gallegos, Vargas Llosa —que sólo tenía 31 años— para «aguar mi propia fiesta» evoca a Oquendo de Amat: «... este compatriota mío había sido un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explorador del sueño, un creador cabal y empecinado que tuvo la lucidez, la locura necesaria para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación.» Este importante documento para la historia de la cultura en Hispanoamérica pone el énfasis en la relación de la literatura con la sociedad, de la cultura con el poder. Oquendo de Amat no es sino el símbolo del escritor en países atrasados, la nota que caracteriza de manera general una situación: la hostilidad y la incompreensión hacia el escritor, sus múltiples exilios, su condición anómala, su caída en la marginalidad. La fe de Vargas Llosa en la literatura pone de relieve su importancia para el perfeccionamiento social al que contribuye «impidiendo el marasmo espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento 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 (...) mientras más duros sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo une a él. Porque en el dominio de la literatura, la violencia es una prueba de amor.» Ella intuye y expresa las «deficiencias, vacíos y escorias», «significa inconformismo, rebelión»; «la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica». Vargas Llosa emplaza a las sociedades: o aceptan la literatura con toda su carga rebelde, con sus invectivas y sus críticas constantes, o cerrándose en el autoritarismo, eliminan «para siempre esa facultad humana que es la creación artística», cercenan los reclamos de ese «perturbador social que es el escritor». (*La literatura es fuego*, págs. 132-137, publicado en *El Nacional* de Caracas).

El fuego de la literatura alienta el combate contra el anacronismo y la explotación.

Pero no habrá de cesar cuando las injusticias sociales desaparezcan. La literatura seguirá su lucha contra el dogma y la censura, abriendo el espacio social a la comprensión de la íntima peculiaridad de los actos humanos. Su naturaleza ambigua, contradictoria, su composición diversa, compleja, distante de lo unívoco, de lo estático, de lo cristalizado.

Libertad de expresión, libertad de creación

La revolución cubana, como es sabido de todos, concitó la reunión de intelectuales provenientes tanto del subcontinente de habla española, como de otros países, europeos especialmente. Entre ellos se contaba Mario Vargas Llosa. De esta época, y como testimonio de su adhesión a la causa de la revolución y del socialismo, nos ofrece en el libro que comentamos dos artículos: *A Cuba en état de siège* (*Le Monde*, 1962) y *Crónica de la Revolución* (*Marcha*, 1962). Junto a la imagen de un Fidel Castro humano, que trasciende lo legendario para establecer con su pueblo vínculo amistoso, que se aparta de toda solemnidad, Vargas Llosa ve en la revolución cubana una apertura estimulante. Pese al imperio de la ortodoxia marxista en sus dirigentes, admite que convivan diferentes corrientes ideológicas. En arte y en literatura no hay una estética oficial. Se realizan exposiciones de pintores expresionistas y abstractos. Circulan las obras de autores contemporáneos como Faulkner, los novelistas objetivos, Sartre. Vendedores ambulantes ofrecen toda clase de libros, como literatura erótica prohibida aún en muchos países occidentales. Los hombres del partido de la revolución provienen de diferentes sectores, sus méritos los elevan a puestos dirigentes. Las designaciones no se basan en sectarismos de partido. Casi diez años después, en 1971, sobreviene el alejamiento. La invasión de Checoslovaquia y el encarcelamiento de Heberto Padilla son los hechos que la provocan directamente. Hay un artículo que le ilustra: *El socialismo y los tanques* (*Caretas*, Lima, 1968). La *Carta a Haydée Santamaría*; por lo cual renuncia al Comité de la revista de la *Casa de las Américas*, fechada en Barcelona, el 5 de abril de 1971 y la *Carta a Fidel Castro*, elaborada en Barcelona y suscrita conjuntamente por artistas y escritores, en protesta por el encarcelamiento del escritor Heberto Padilla, lo testimonian, igualmente. Del mismo modo, una entrevista de César Hildebrant a Vargas Llosa contribuye a aclarar su posición. La exhortación al gobierno cubano a «evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas» se suma a las afirmaciones en el sentido de que estos sucesos se oponen a «lo que siempre he admirado en la revolución cubana: haber mostrado que la justicia social era posible sin desprestigiar la dignidad de los individuos, sin dictadura policial o estética» (pág. 170). «El derecho a la crítica y a la discrepancia no es un privilegio burgués». Es necesario que frases como «libertad de opinión» y «libertad de expresión» alberguen su verdadero sentido.

La recopilación incluye Cartas de Mario Vargas Llosa protestando por el cierre de revistas, por parte de la revolución peruana: en 1974, *Oiga y Opinión libre*; en 1975, *Caretas*, a fin de evitar la desaparición de la prensa independiente. Del mismo modo, en 1976, desde la presidencia del PEN Club, comunica la recepción de un informe

sobre la persecución de intelectuales y artistas en Argentina al entonces presidente, teniente general Videla. La carta que acompaña al informe es condenatoria de los múltiples actos represivos (que van desde la clausura de revistas y periódicos hasta la quema de libros y la detención, tortura y asesinato de escritores y periodistas).

Hay otros artículos, otras cartas. Una valoración interesante sobre *Persona non grata* de Jorge Edwards permite fijar posiciones respecto al socialismo cubano. El desencanto con la llamada revolución peruana, una nota aclaratoria de gestiones realizadas desde el PEN Club para la incorporación de escritores soviéticos, la crítica de la idealización de la violencia política, de la censura en la URSS, etc. Todas ellas, leídas conjuntamente, acaban por conformar una imagen nítida. Se escribe por deseo, por vocación, porque se está insatisfecho. Se limita a favor de las libertades. En contra del autoritarismo, a favor de la crítica y de la disidencia. Frente al poder y por la libertad.—ENRIQUETA MORILLAS (*San Gerardo* 2, 7.º C. MADRID-35).

Una biografía de Palmireno *

El libro que me ocupa posee un interés, más allá de la figura del humanista aragonés; porque trata de este profesor en los inicios de la universidad de Valencia y de la situación de los estudios de gramática y de griego en aquella ciudad. Y también porque nos va contando, en torno a la obra de Palmireno, las direcciones y ambiciones del humanismo hispano del siglo XVI. Con gran erudición ha desmenuzado el autor vida y obra de su personaje, en una biografía que, al mismo tiempo, presenta amplios retazos del humanismo y el latín en el siglo XVI español.

Me propongo dar una corta idea de su contenido. Primero determina la fecha de su nacimiento y el lugar en que vio la primera luz, su origen social —muy humilde, hijo de un herrero—, sus primeros estudios, en los que frente a una enseñanza bárbara, logra aprender por sí mismo la gramática. Después sus estudios superiores en Valencia, a donde debió llegar en el curso de 1546-1547. Pero antes de ocuparse de los estudios de Palmireno, el autor traza un cuadro de la universidad de Valencia o *Studi general*, que conoce bien, así como la bibliografía existente. Es un panorama general, desde su fundación hasta el largo rectorado de Celaya o Salaya. Dos puntos, no obstante, me permitiría señalar: primero, afirma que los valencianos tenían que ir a Tarragona a lograr los grados en teología, creo que esta universidad es posterior, pues se crea por bula de Gregorio XIII en 1574, mientras que esta facultad se estableció en Lérida mucho antes, aunque con dificultades. El segundo que tal vez para la valoración de la Germania hubiera podido encontrar datos en el libro de García Cárcel, si bien de la universidad no se ocupa directamente. Desde luego, no comparto

* ANDRÉS GALLEGU BARNÉS: *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*. Publicaciones de la Institución «Fernando el Católico», Zaragoza 1982.