

“Tu rostro en la multitud” es un monólogo de amor en un Quito bajo la lluvia. Leonor, la amada, es un vértigo, un vacío, un fantasma que aparece en cualquier esquina.

Lo admito. Me faltan palabras para describir el alma grande de Gustavo Garzón. Lo recuerdo y sueño con un libro profundo, con sus infaltables cigarrillos Lark, con su ron Caney en sabrosas tertulias y reuniones de taller en mi casona de La Tola o en los locales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, o en su dormitorio de San Juan desde el cual se veía a Quito como un aquelarre de libélulas. Fue uno de nuestros compañeros más disciplinados a la hora de escribir, obstinado, perseverante, forjando personajes inolvidables y ambientes bien contruidos.

Amaba a su familia, a sus hermanos, a su madre, doña Clorinda, valiente y tierna; a sus amigos de aquellos años felices y duros, de fatigas literarias y vicisitudes que nunca serán olvido. Lo evoco con sus chalecos de lana y sus camisas de manga corta, pequeño e inquieto, expresando que la literatura será nuestro destino, siempre llevaba el látigo exigente de Truman Capote y la pasión que nos inculcó el maestro, Miguel Donoso Pareja.

Una noche lo soñé. Sonriendo me decía: Byron, búscame en un bosque de Calacalí. Ahí estoy. O está él, allá o aquí, siempre vivo en medio de tantos muertos.

BYRON RODRÍGUEZ VÁSQUEZ,
EDITOR DE CRÓNICAS DE DIARIO
EL COMERCIO DE QUITO

MARIO VARGAS LLOSA,
El sueño del celta,
Santillana, Lima, 2010, 454 pp.

—Nada es blanco y negro, querido
—comentó Alice—. Ni siquiera en una
causa tan justa. También aquí aparecen
esos grises turbios que todo lo nublan.
Roger asintió. Lo que su amiga acababa
de decir se aplicaba a él.

El sueño del celta

En *El sueño del celta* (2010), la novela más reciente del peruano Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936), el flamante Premio Nobel de Literatura 2010 incursiona nuevamente en varios de los temas que más le han obsesionado a lo largo de su carrera literaria, desde que se diera a conocer en la década del sesenta con *La ciudad y los perros* (1963): el buceo en los abismos de personalidades sumamente controvertidas cuyas vidas transcurren siempre en situaciones límites y en trágico conflicto con el Poder.

A partir de *La guerra del fin del mundo* (1981), no pocos de estos caracteres han sido sacados de los resquicios de la Historia para demostrar cómo este metarrelato no era el constructo “objetivo” que se creía, sino un discurso premeditado por medio del cual tales entes eran transformados en entelequias, figuras de mármol o bronce cuya real dimensión individual quedaba anulada bajo la socorrida pátina del prócer “intachable” y “heroico”, aunque este en realidad hubiese sido la negación de semejante virtuosismo, como ocurrió, por citar solo un ejemplo, con el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, tenebroso espécimen del “ancien régime dictatorial” de América Latina, llevado a la ficción de manera memorable precisa-

mente por Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (2000).

Y si de satanización se trataba, el problema era aún peor: se hacía desaparecer la imagen personal de la memoria pública, borrándola de los medios y los anales. Esto fue lo ocurrido durante mucho tiempo a Roger Casement (Sandycove, Irlanda, 1864-Londres, 1916), singular hombre que de incansable acusador del colonialismo en África y Perú, devino después un consumado luchador por la independencia irlandesa. Sus pasos afiebrados por Irlanda, Londres, el Congo belga, Brasil, la Amazonía peruana, Estados Unidos, Francia, Alemania y otros sitios, superan con creces la más asombrosa ficción.

Con una vida rica en luces, claroscuros y sombras, Casement fue durante un buen tiempo encumbrado por el Gobierno inglés a tenor de los importantes servicios que le prestó; posteriormente, cuando en forma sorpresiva dio un giro político radical y se alejó de los intereses de la Corona para involucrarse en el movimiento independentista irlandés, esta lo demonizó hasta la saciedad; en breve tiempo fue expulsado del Paraíso y condenado a las más sombrías tinieblas.

Estos contrastes vitales y políticos, y las fuerzas ocultas tras ellos, probablemente constituyeron estímulos muy poderosos para que Vargas Llosa lo erigiera en el héroe de *El sueño del celta*, texto donde una vez más acude a la novela intrahistórica¹ con el fin de hurgar en los en-

tresijos de esta personalidad, estrategia ficcional encaminada a restablecer aquellas lecturas que le habían sido no solo escamoteadas por enemigos y hasta amigos, sino incluso eliminadas para de ese modo desvanecerlo de la Historia.

El título de la novela está íntimamente vinculado a la figura central y, sin duda, trasciende su papel apelativo debido a las connotaciones y nexos intertextuales a él asociados. La referencia a los celtas me hizo pensar en los escasos conocimientos que algunos lectores poseemos acerca de los antiguos pobladores de Irlanda y el papel que sus imaginarios han desempeñado en el devenir moderno de esta nación europea. Algo sabía, sin embargo, de la cuasi misteriosa cultura cuyas huellas se pierden en los tiempos remotos. Su influjo se extiende por Irlanda y otros sitios del Viejo Continente. Es una población marcada por los ritos ancestrales del druidismo y, más tarde, por la división político-religiosa entre protestantes y católicos. También contaba con ciertas nociones de algunos de sus escritores. ¿Quién no ha leído a autores de la talla de William Butler Yeats, Bernard Shaw o James Joyce? Pero en verdad, más allá de las obras de estos creadores, queda aún mucho terreno por explorar.

Curiosamente, mis contactos en los últimos años con la Historia de Irlanda a escala ficcional no provinieron de la no-

1. Por ficción intrahistórica entendemos aquella novela o cuento de carácter histórico cuyo protagonista es una figura subalterna, o individuo antes marginado por la Historia oficial; o una celebridad histórica tradicional vista ahora desde una perspectiva democratizadora, tratada

como un ser humano real, con sus virtudes y defectos, no como un emblema marmóreo desprovisto de humanidad. Es consubstancial a lo intrahistórico, el recrear la microhistoria, no necesariamente las "grandes hazañas", y reescribir los sucesos, entre muchos otros elementos característicos del género.

vela comentada de Vargas Llosa, sino mediante las ficciones de una de las escritoras cubanas más exquisitas de la actualidad, una especie de "rara" (al modo en que lo fue en su tiempo el poeta modernista Julián del Casal, 1863-1893) en la narrativa insular de los últimos lustros, me refiero a Gina Picart (La Habana, 1956), autora de hermosísimos libros de cuentos como *El druida* (2000), *Historias celtas* (2006) y *El reino de la noche* (2008), en los cuales recrea el mundo de los antiguos habitantes de Irlanda, y aun de otros más próximos al siglo XX. Estas narraciones me permitieron comprender claves ignotas de la ficción del peruano, que hubieran pasado inadvertidas de no haber tenido la fortuna de leerlas.

No es que esas informaciones sean decisivas para comprender los aspectos medulares de la historia narrada, pero sin lugar a dudas enriquecen la visión de lo contado, las particularidades psicosociales del protagonista y el sustento de las ideas abrazadas por él en la última etapa de su trayectoria.

La novela narra las peripecias de Roger Casement, un irlandés cuyos padres mueren cuando aún era un niño. A los quince años comienza a trabajar de aprendiz en una naviera inglesa. Así lo describe el narrador:

Era muy alto, de profundos ojos grises, delgado, de cabellos negros ensortijados, piel muy clara y dientes parejos, parco, discreto, atildado, amable y servicial. Hablaba un inglés marcado por un deje irlandés, motivo de bromas entre sus primos.²

2. *El sueño del celta*, p. 25. Las citas siguientes, por corresponder todas a esta edición, incluirán entre paréntesis el número de la página específica.

Escribía poemas en secreto. Y a los veinte años decidió irse al África. Allí solo fumaba, no bebía casi alcohol "y cuando, en los campamentos, desatadas las lenguas por la bebida, se hablaba de mujeres, se le notaba incómodo, deseando irse" (45). Es la etapa del encuentro y amistad con el entonces marino polaco y luego gran escritor inglés, Joseph Conrad.

Decepcionado por el brutal trato que los expansionistas europeos daban a los congoleños, Casement deviene severo crítico del colonialismo belga. Ingres a al cuerpo diplomático inglés en calidad de cónsul. En 1903 recibe el encargo de investigar la situación creada en el Estado Libre del Congo. De esa misión resultó su famoso *Informe Casement sobre el Congo*, el cual, tras publicarse en 1904, produjo un gran escándalo internacional. Años después realizó trabajos similares en Santos, Brasil, y en la Amazonía peruana. Su investigación, relacionada con los abusos patronales contra los aborígenes de esta región, se tituló *Informe sobre el Putumayo o Blue Book*. Simultáneamente escribió un diario con sus incidencias más íntimas. Por todos estos desempeños diplomáticos, Inglaterra le confirió importantes condecoraciones, y en 1911 lo nombró caballero.

Con similar reacción a la mostrada en África, y cuando gozaba del más alto prestigio en Gran Bretaña, Casement dio un giro radical contra este poder y se convirtió en un enérgico independentista de su país. Cumpliendo tareas clandestinas de este orden, cometió varios errores estratégicos que le costaron caer prisionero del ejército inglés y ser condenado a muerte en 1916 por alta traición a la Corona. Otra de las imprevisiones consistió en haber dejado en lugares vulnerables sus diarios, los cuales fueron

incautados por los servicios de inteligencia británicos y posteriormente utilizados contra él para denigrarlo en público, pues en ellos Roger revelaba su intensa actividad homosexual, lo cual, en una sociedad de extremismos moralizantes y en una época de violentos prejuicios machistas, sirvió para enmascarar los motivos más profundos por los que le aplicaron la pena máxima: su resuelta rebeldía contra la colonización inglesa de Irlanda. De esta manera, la rica historia de Roger Casement quedó sepultada en el olvido el 3 de agosto de 1916, hace ahora noventa y cinco años.

La novela recrea estos y otros hechos, pero sin presentarlos en el orden cronológico descrito. Desde el punto de vista artístico, poseen otro acomodo. Vargas Llosa los estructuró siguiendo el modelo de novelar "in extremis res"; es decir, comienza la narración por el final y la cierra en ese mismo punto, el que corresponde al presente histórico de la ficción. Este cambio condiciona la forma de marco, en cuyo interior, y en contrapunto con esta, transcurren las distintas fases de la vida de Casement, hasta su captura y origen del tiempo actual del relato. Este tipo de composición, en la que Historia y ficción se confunden, incita al lector a esclarecer los detalles fabulares y a relacionarlos a fin de comprender bien las causas más profundas del estado límite en que se encuentra el protagonista.

El lapso básico del relato va de abril a los primeros días de agosto del año 1916, en Pentonville Prison, cárcel londinense de extrema seguridad donde confinan a Roger, acusado de alta traición al Gobierno inglés y en espera de la conmutación o reafirmación por el Consejo de Ministros de la pena de

muerte que le fue impuesta. Este segmento es el de mayor intensidad emotiva del texto.

La organización de la obra comprende tres partes, "El Congo", "La Amazonía", "Irlanda", y un Epílogo. Comenzando en la cárcel, la primera parte alterna el relato de Pentonville Prison con la prehistoria del protagonista y sus incursiones por África. Desde el comienzo quedan trazadas en la prisión las siluetas de Casement y el *sheriff*, su guardián, dos personajes cuyos desempeños van a ofrecer los diferentes rostros con que han debido desenvolver sus distintos roles. En la medida en que ambos hombres van conociéndose de forma más íntima, y las imperturbables manecillas del reloj acercándolos a la hora fatal, empieza a descubrirse tanto la tensa circunstancia psicológica, política y social del prisionero, como el humanismo del oficial, oculto al principio tras un severo y hasta despótico rostro según puede observarse en el siguiente pasaje: "Cuando el *sheriff* abrió la puerta de la celda y lo enarizó con la mirada, Roger estaba recordando, avergonzado, que siempre había sido partidario de la pena de muerte" (28).

La fusión tempo-espacial está concebida con esmero a fin de sugerir el espesor del transcurso de las horas y los días y su gravitación en el deterioro psíquico del héroe, motivado por el clima de aislamiento y soledad imperante en el recinto penitenciario. Un narrador flaubertiano en tercera persona, de tipo equisicente (el más cercano al protagonista), cuenta esta realidad deslizando en su discurso palabras del personaje por intermedio del estilo libre indirecto, recurso recurrente en la novela que Vargas Llosa, honrando a Flaubert, utiliza sobre todo en los capítulos de la prisión, contexto propicio para servirse de él a causa de las menciona-

das condiciones de confinamiento. “Se puso de pie, frotándose los brazos. ¿Cuánto había dormido? Uno de los suplicios de Pentonville Prison era no saber la hora” (13). Nótese los efectos del manejo eficaz del cronotopo o juego con el tiempo y el lugar de desarrollo de la historia. En este otro fragmento, lo visita el ayudante de su abogado; por el rostro del joven, el presidiario supone un empeoramiento de su caso:

Roger no decía nada. No se movía. Tenía, otra vez, esa extraña sensación que se había apoderado de él muchas veces en los últimos meses, desde aquella mañana gris y lluviosa de abril de 1916 en que, aterido de frío, fue arrestado entre las ruinas de Mc Kenna’s Fort, en el sur de Irlanda: no se trataba de él, era otro de quien hablaban, otro a quien le ocurrían estas cosas (16).

Tanto en el epígrafe de apertura de este segmento textual como en el Epílogo, aflora otro de los tópicos de la poética vargallosiana antes aludida y, a la vez, uno de los ideogramas centrales de *El sueño del celta*: la idea de que el ser humano no es una pieza monocorde como la Historia y la sociedad intentan delinearla, sino una imagen poliédrica, compuesta de máscaras disímiles, según los imperativos y microcontextos de la propia sociedad. La cita fue tomada del libro *Motivos de Proteo* (1909), del ensayista uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), título que si bien no tiene la organicidad de su anterior *Ariel* (1900), es en algunos aspectos, comparado con este, quizá más moderno; pues trata temas de gran interés para los hombres y mujeres de nuestro tiempo, entre otros: los problemas de la tolerancia y las alteridades.

Ambos aspectos son clave en la existencia y dinámica político-social de Casement. El epígrafe o prediégesis³ declara:

Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no uno, sino muchos. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes.

En efecto, Roger era un ser múltiple, escindido; las circunstancias políticas, sociales, históricas, ideológicas y culturales lo forzaron a exhibir diversos rostros, a llevar una condición travestida a cada minuto. Varias veces lo da a entender a su amada prima Gertrude (Gee) y a una gran amiga, la historiadora Alice Stopford Green, quizás las únicas dos personas cercanas que lo visitaban, le seguían siendo fiel, le expresaban amor y daban esperanzas en tan graves ins-

-
3. Nicolás Emilio Álvarez da al epígrafe el nombre de prediégesis en su libro *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado at Boulder, Estados Unidos, 1998, 258 pp. En esta obra el estudioso destaca la importancia de los epígrafes borgeanos en el desarrollo de los hechos y la ideología textual; por esa razón los enlaza con la diégesis. Algo similar sucede con los empleados por Vargas Llosa en su novela; por cierto, el asunto del hombre y su diversidad fue una de las preferencias filosóficas de Borges en su poesía, narrativa y ensayística, y, como el propio argentino señalara en alguna ocasión, tópico de lejana data. La postmodernidad lo retoma con gran fuerza y lo convierte en unos de sus paradigmas estéticos y filosóficos.

tantes. Desesperado, le expresa a su prima: “¿Sabes que todo lo que he hecho fue por Irlanda, no es cierto? Por una causa noble y generosa, como es la de Irlanda. ¿No es así, Gee?” (31).

Seguidamente agrega:

Tú fuiste muchas cosas para mí. La madre que perdí a los nueve años. Los amigos que nunca tuve. Contigo me sentí siempre mejor que con mis propios hermanos. Me dabas confianza, seguridad en la vida, alegría. Más tarde, en todos mis años en el África, tus cartas eran mi único puente con el resto del mundo. No sabes con qué felicidad recibía tus cartas y cómo las leía y releía, querida Gee [...]. Quiero que tengas presente una sola cosa Gee. Y que me creas. Me he equivocado muchas veces, por supuesto. Pero no tengo nada de qué avergonzarme. Ni tú ni ninguno de mis amigos tienen que avergonzarse de mí (31, 33).

En otra oportunidad quien lo visita es Alice; Roger le agradece todo lo que ella le ha enseñado, incluso en sus tertulias:

Esas relaciones de los martes en Grosvenor Road, con gente extraordinaria [...] Son los mejores recuerdos de mi vida. Ahora te lo puedo decir y agradeceréte, amiga querida. Tú me enseñaste a amar el pasado y la cultura de Irlanda (69).

En estas veladas conoció a W.B. Yeats, a sir Arthur Conan Doyle, Bernard Shaw, G. K. Chesterton, John Galsworthy, Robert Cunningham y muchos otros escritores de moda. A Konrad Korzeniowski o Joseph Conrad, lo unía una antigua amistad, pues intimó con él en África, cuando el polaco era marino y empezaba a escribir su primera novela, *La*

locura de Almayer. Sin embargo, Alice le comunica una triste noticia: Conrad no quiso firmar la petición de indulto a su favor. Imaginando el dolor de su amigo, la historiadora trata de aminorar la tensión aludiendo al narrador polaco con ironía: “Se puede ser un gran escritor y un timorato en asuntos políticos. Tú lo sabes mejor que nadie, Roger” (71). Este le cuenta que cuando el polaco publicó su primera novela, le envió un ejemplar dedicado; acto seguido añade: “Era un marino. Apenas se entendía su inglés por su acento polaco tan fuerte” (72). A lo que, mordaz, remata Alice: “–Todavía no se le entiende –sonrió Alice– Todavía habla inglés con ese acento atroz. Como ‘mastinando guijarros’, dice Bernard Shaw. Pero lo escribe de manera celestial, nos guste o no” (72). Lo sustancial de la amistad entre Roger y Conrad, reside en que en una oportunidad el escritor de origen polaco le confesó que su vida cambió radicalmente cuando supo por él las terribles historias sobre África.

Este afán de escudriñar el alma de sus criaturas hasta grados emotivos, y si es imprescindible melodramáticos, representa uno de los rasgos más vivos de la poética de Vargas Llosa, elemento de gran fuerza en la ficción analizada porque busca descubrir el sentido plural, no maniqueísta, de la personalidad humana.

Casement simboliza en la medida más alta esta pluralidad intrínseca (es poeta, aventurero, diplomático, anticolonialista, escritor, gay, orador y luchador independentista); pero no es el único personaje construido de esa manera. A él se le aproxima en versatilidad el jefe de la prisión, aquel que parecía su opuesto indiscutible y enemigo visceral.

Ya he señalado cómo al comienzo de la obra el narrador lo muestra impla-

cable contra Casement; sin embargo, al pasar los días empieza a producirse entre los dos un diálogo, cuyo tema es la muerte del único hijo del *sheriff* en la Primera Guerra Mundial. Uno de esos días Casement le pregunta al oficial por qué lo odia, este le responde que no lo odia, sino que lo desprecia por venderse a los alemanes, quienes asesinaron a su hijo. Roger le expresa su fraternidad por tan dolorosa pérdida y profundiza en la historia del joven. Esto los va acercando humanamente; pronto Casement descubre bajo la faz dura del *sheriff*, la presencia de un hombre múltiple, un ser que sufre el dolor de haber sido abandonado por la mujer y llevar el vacío de la muerte de su primogénito, sentimientos que a todas luces no había podido mostrar a nadie por el rol de militar y hombre recio que estaba obligado a cumplir en su medio. Al final, se patentiza con claridad el cambio de perspectiva del *sheriff* hacia el prisionero, le demuestra afectos de varios modos, como entregarle ropas limpias y permitirle bañarse. A su vez, Roger llega a la conclusión de que este hombre estaba muerto en vida por el inmenso dolor que lo consumía.

He señalado la fuerza dramática y calidad de los capítulos relativos a la prisión, los matices sobresalientes en la caracterización de Roger, del *sheriff*, y también de Gertrude, Alice y los sacerdotes que cumplen la labor religiosa de llevarle la fe y la paz espiritual al protagonista. De similar brillantez pueden calificarse las texturas alcanzadas con las categorías narrativas del tiempo y el espacio. Al delinear el ambiente, la atmósfera, de Pentonville Prison, Vargas Llosa consigue transmitir al lector la sensación de un tiempo detenido, de aplastante

pesantez; efecto semejante al producido por las gruesas paredes y sombras eternas del recinto donde el lema infernal de Dante parece encontrar su exacta medida y trágica confirmación en el destino final del convicto. Entre sus muros, una mañana, lo llevan al cadalso; ese día solo se escuchan los pasos de los soldados y del reo junto a las letanías de los sacerdotes. Roger miró a ambos clérigos y estos lo abrazaron transmitiéndole el postrer aliento de fuerza espiritual. Luego, con los ojos vendados, sintió que Mr. Ellis, el verdugo, le había puesto la sogá alrededor del cuello. “Todavía alcanzó a oír por última vez un susurro de Mr. Ellis: ‘Si contiene la respiración, será más rápido, sir’. Le obedeció” (446).

Otras formas plausibles en el empleo del tiempo estriban en la frecuente aparición de la elipsis y, más que de esta, de la analepsis o *flash back* y la prolepsis o adelanto de hechos que sucederán en el futuro. Tales recursos tienen su razón de ser en la peculiar circunstancia del héroe, el hallarse en prisión; por tanto, solo dispone de la memoria y con ella la oportunidad de repasar lo ocurrido con su vida, o con sus varias vidas, hasta ese 3 de agosto de 1916.

Similar calidad presenta el lenguaje, siempre preciso, de elegante sintaxis y amplia riqueza lexical, donde lo culto se nutre de neologismos insuperables y frases populares imprescindibles, rotundas. El plano lingüístico ha sido siempre uno de los pilares de las ficciones del novelista peruano; no solo por lo antes explicado, sino asimismo por la funcionalidad de los juegos intertextuales, como bien patentiza el título de la obra, el cual relaciona las aspiraciones supremas de Roger con los antiguos pobladores de Ir-

landa y a la vez con un poema homónimo escrito por él e, incluso, con el apodo de “El Celta” con que lo bautizó Herbert Ward y con el que su amiga Alice Stopford Green comenzó a llamarlo en Londres. Análogo destino cumplen los epígrafes y otras formas de intertextualidad existentes a nivel intratextual; por intermedio de estas, la novela crea una intensa polémica metaficcional dirigida a cuestionar varios paradigmas de orden ideológico, ético y estético.

Sin embargo, junto al empleo encomiable de los mencionados artificios de la obra, existen también algunas fisuras notables no observadas en las novelas anteriores de Vargas Llosa. Quizá la más significativa corresponda a los episodios protagonizados por Casement en el África, Alemania y otros contextos ajenos a Pentonville Prison. Estos eventos dan la sensación de haber sido escritos sin que el autor encontrara la verdadera clave de sus propósitos; en ellos prevalece demasiado la narración, cuando por la biografía aventurera de Casement (aspecto imprescindible para conocerlo mejor en la prisión), debió dársele una participación superior a lo dramático, recreando los conflictos de manera directa, de modo que el lector los pudiera “ver”, no “escuchar”, como acontece la mayoría de las veces. Pudiera argüirse que el autor deseaba dar la impresión a los receptores de que solo contaba con los informes y diarios de Roger. Esta fórmula no era necesaria, la obra esclarecía más al lector animando esos períodos de la vida del protagonista, a lo cual ayudaba el formato ficcional de marco.

Se justificaba en lo tocante a la estadía del héroe en la prisión, pero no en etapas cuyo signo era la movilidad, el choque con realidades de enorme im-

pacto emocional, de fuertes contradicciones entre las fuerzas en pugna. Las páginas de la Amazonía no escapan a estos inconvenientes, aunque resultan más amenas porque el autor las anima un tanto más; pero, de modo general, no producen el resultado buscado en su contrapunto con los capítulos correspondientes a Pentonville Prison.

A causa de este inmovilismo, los personajes resultan en esas fases bastante planos, poco convincentes; a veces son hasta caricaturescos. A ello contribuye negativamente el excesivo manejo de la elipsis, la cual alcanza grados extremos cuando la obra refiere los desplazamientos de Casement por países como los Estados Unidos de América. Tales desequilibrios narrativos hacen pensar en cierto agotamiento en el escritor peruano. Acaso sea solo una impresión circunstancial. Como cabe suponer, esto nada resta a quien ha demostrado ser un maestro en el arte de narrar y uno de los novelistas más grandes de la lengua española del siglo XX.

EMMANUEL TORNÉS REYES

UNIVERSIDAD DE LA HABANA, CUBA