

ALEPI



HISTORIA CRÍTICA DE UN DEICIDIO: LA NOVELA SEGUN VARGAS LLOSA

Mario Vargas Llosa, como muchos de sus colegas, no se contenta con escribir novelas, cuentos u obras de teatro sino que también se dedica con éxito al ensayo. Ha tocado los temas más variados pero lo que nos interesa aquí son sus estudios literarios. En efecto, nos proponemos dar una visión de su sistema crítico, visión que por no haber podido alcanzar la totalidad de la obra crítica, resultará forzosamente incompleta.

Nos parece útil, primero, recordar cómo Vargas Llosa enfoca su propia creación literaria. Pensamos descubrir así los criterios gracias a los cuales va a analizar las obras ajenas.

Para Vargas Llosa, escribir no es un pasatiempo sino una necesidad vital que se origina en una frustración. El escritor padece a lo largo de su infancia y adolescencia, una serie de "choques", de desilusiones, de fracasos que provocarán una crisis grave, un rechazo de la realidad. El novelista es fundamentalmente un rebelde, un marginal que no acepta la vida tal como es. Vargas Llosa es muy consciente de que su vacación se remonta a los años 1950-1952 cuando estudiaba en el colegio Leoncio Prado:

Par exemple, mon séjour au collège militaire Leoncio Prado, l'internat de Lima où j'ai passé deux ans quand j'étais encore un jeune homme, a déterminé plus tard en moi un véritable besoin, un désir obsédant d'écrire.⁶⁰

Así pues. Vargas Llosa está muy atento a la hora de indagar lo que provocó en los autores que frecuenta este deseo tan obsesionante de escribir. En el caso de García Márquez, la experiencia decisiva tuvo lugar al regresar a su pueblo después de estudiar algún tiempo en Bogotá. El recuerdo de Aracataca, magnificado por la nostalgia y el "exilio" no concordaba con la realidad.⁶¹ En

60 M. VARGAS LLOSA, *Sur la vie et la politique, entretiens avec Ricardo A. Setti*, Paris, Pierre Belfond, 1986, p. 67.

61 M. VARGAS LLOSA, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 90.

cuanto a Flaubert, la miseria humana actuó como el catalizador que generó el demonio de la escritura.⁶² Pues, para sobrevivir, para resistir la decepción, existe una solución única: destruir simbólicamente la realidad desencantadora e inventar otra por medio del lenguaje. El escritor es un satán que se rebela contra Dios para sustituirlo como creador de un mundo propio.

¿Cuáles serán las características de este mundo paralelo? La vida es algo imperfecto, infinito, caótico. Para llevar a cabo su venganza, la obra tendrá que presentar cualidades opuestas: será una totalidad acabada (con un principio y un fin), perfecta, globalizadora (tomará en cuenta todos los niveles de la realidad para poder rivalizar con ella), ordenada. En fin, constituirá un objeto soberano e independiente, regido por leyes propias y necesarias.⁶³ Pero, esta definición no es del todo completa. Al contrario de muchos de sus contemporáneos, Vargas Llosa destaca la importancia de la anécdota:

(...) mis preferencias iban hacia historias donde se reflexionaba menos y se actuaba más, hacia novelas en las que las ideas eran el sustrato, no el sustituto de la acción.⁶⁴

Quizá por eso, no deja de subrayar el genio anecdótico de García Márquez o la propensión de Flaubert a describir la vida "objetiva".⁶⁵ Una obra lograda es la que llega a congeniar la materia con la creación estética. Es que la primera, (¿la más antigua?) función de la novela es divertir al lector, hechizarlo, persuadirlo por un momento de que la ficción es la vida. La novela, como en la Antigüedad griega el teatro, desempeña un papel de catarsis tanto para el lector como para el escritor. Existen novelas porque existen hombres y porque la frustración es un sentimiento humano. Al crear su obra con total libertad, el escritor se venga de las limitaciones que le impone la realidad. En

62 M. VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1978, p. 83.

63 Esta definición de la novela la encontramos a lo largo de su obra crítica bajo formas distintas. Algunas referencias bastarán.

64 *Idem*, p. 69, pp. 143-144.

65 M. VARGAS LLOSA, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, p. 41, p. 57.

M. VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua*, p. 16.

cuanto al lector, socia sus apetitos más primarios por medio de la lectura, identificándose con los héroes, viviendo lo que ellos viven. De hecho, la mayoría de los "héroes" novelísticos, como sus creadores, son rebeldes, marginales, que reivindican la soberanía del individuo. Vargas Llosa afirma en *Gabriel García Márquez* que "el tema de la 'marginalidad' atraviesa toda la literatura narrativa".⁶⁶ Es el caso del protagonista de *L'étranger*, de Miller, narrador del *Trópico de cáncer*, de los personajes de Canetti en *Auto de fe*, o de la humanidad sórdida que se mueve en el mundo faulkneriano:

De alguna manera, lo ocurrido a Temple Drake en el condado de Yoknapatawpha, según la imaginación tortuosa del más persuasivo creador de ficciones de nuestro tiempo, salva a las bellas colegiadas de carne y hueso de ser mancilladas por esa necesidad de exceso y desvarío que forma parte de nuestra naturaleza y nos salva a nosotros de que nos quemen y ahorquen por hacerlo.⁶⁷

Pero estos "héroes" son también a veces (y por la misma razón) hombres mediocres que cobran dimensiones épicas gracias al lenguaje y colman así las ambiciones anidadas en cada ser humano:

No es el mundo de la burguesía, sino algo más ancho, que cubre transversalmente las clases sociales, lo que *Madame Bovary* convierte en material central de la novela: el reino de la mediocridad, el universo gris de los hombres sin cualidades.⁶⁸

Vargas Llosa es un escritor realista en el sentido flaubertiano de la palabra. En *La orgía perpetua*, destaca ante todo lo que comparte con Flaubert. Ambos parten de la realidad concreta (experiencias personales, sucesos culturales, acontecimientos históricos), ambos se documentan (Vargas Llosa recorre el sertón bahiano para escribir *La guerra del fin del mundo*, Flaubert asiste a comicios agrícolas con lápiz y papel a la mano), ambos, impo-

66 M. VARGAS LLOSA, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, p. 65.

67 M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, p. 85. Los demás personajes están estudiados en el mismo ensayo.

68 M. VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua*, p. 192.

niendo una forma específica a toda la materia recogida, elaboran una entidad soberana que ya no tiene nada que ver con lo que constituyó el punto de partida. No es, pues, extraño que Vargas Llosa esté cautivado por la relación que existe entre la realidad real y la realidad ficticia. El problema fundamental que se plantea es el de esta metamorfosis de la una en otra:

Esa historia (la de *Madame Bovary*) puede contribuir quizá, a ilustrar con un ejemplo mínimo las relaciones tan discutidas y enigmáticas de la literatura y la vida.⁶⁹

Vargas Llosa nunca ha dejado de investigar este misterio. Rastrea los elementos que el narrador tuvo que añadir a la realidad para hacerla suya y dotarla de un poder de persuasión. Eso explica el hecho de se aparte pronto de un análisis puramente estilístico de la obra literaria. Él que no piensa que sea inútil reunir una documentación importante sobre el autor estudiado (su vida, sus lecturas, el contexto histórico, ...). Por eso suele empezar sus estudios por una búsqueda de fuentes. Lo hace tanto para Flaubert como para García Márquez y de manera bastante detallada. Desde luego, esta estrategia le facilita la comparación entre los hechos reales (el punto de partida) y la realidad ficticia (el punto de llegada). La confrontación le sirve más para subrayar las divergencias que para destacar las semejanzas:

Cuando conocí Dublín, a mediados de los sesenta, me sentí traicionado: esa ciudad alegre y simpática, de gentes exuberantes que me atajaban en medio de la calle para preguntarme de dónde venía y me invitaban a tomar cerveza, no se parecía mucho a la de los libros de Joyce.⁷⁰

La transformación se opera siempre, incluso a pesar de que algunos escritores insistan en el propósito de mantenerse fiel a la realidad. Joyce, por ejemplo, averiguaba hasta qué tipo de flores y árboles plantaban en tal lugar. Vargas Llosa, así, demuestra que la representación exacta de la realidad es imposible porque está filtrada por la mente de un narrador y por el lenguaje. Forzosa-

69 *Idem*, p. 14.

70 M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, p. 31.

También el caso de Dos Passos (p. 42) y de Miller (pp. 101-102).

mente, el resultado es un objeto apartado del contexto inicial que lo originó. Vargas Llosa suele someter las obras a la prueba del tiempo. Si siguen leyéndose treinta años después de su primera aparición, significa que realmente se independizaron de la realidad real y cobraron valor propio:

El extranjero se sigue leyendo y discutiendo en nuestra época, una época muy diferente de aquella en que Camus la escribió. Hay, sin duda, para ello, una razón más profunda que la obvia, es decir la de su impecable estructura y hermosa dicción.⁷¹

La búsqueda de los elementos añadidos fundamenta el sistema crítico de Vargas Llosa. Gracias a ellos, se va dando cuenta de la singularidad de cada creador:

Este *elemento añadido* es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista.⁷²

Los elementos añadidos pueden ser temáticos (por ejemplo, la vinculación entre el amor y el dinero en *Madame Bovary*, el lazo entre el clima y el estado físico de los protagonistas en las obras de García Márquez, la visión pesimista y sórdida de la realidad en las novelas de Faulkner, etc.) o formales (el tratamiento circular del tiempo, una visión deformante de los hechos en García Márquez, el trastocamiento de las propiedades de las cosas en Flaubert, etc.). Delatan los demonios que simbolizan los motivos secretos de las frustraciones e insatisfacciones del creador.

Después de estudiar las fuentes, Vargas Llosa se lanza a analizar la obra misma, en sus temas y estructura narrativa. Según él, los temas, no los eligen los escritores sino que más bien son aquéllos los que obsesionan a éstos. De ahí que temas idénticos crucen varias obras o se repitan dentro de una misma obra. Así pues, se dice que uno escribe tan sólo una obra. Esta se ramifica en tantas historias que forman al fin y al cabo una unidad. En el caso de las novelas de García Márquez, reaparece la imagen

71 *Idem*, p. 132. También p. 117.

72 M. VARGAS LLOSA, *Gabriel García Márquez. Historia de un deídico*, p. 86.

nuclear de una persona inocente que se encara a un pueblo hostil. Pero, existe un tema más general, la lucha de lo real objetivo con lo real imaginario, que el escritor colombiano comparte con Flaubert y quizá también con todos los grandes creadores. Por ejemplo, en *El coronel no tiene quien le escriba*, la realidad es que ningún militar nunca recibió pensión del gobierno y la ilusión es la de que vive el coronel al creer con firmeza que algún día recibirá el dinero esperado. En *Madame Bovary*, la quiebra entre la realidad objetiva y la realidad subjetiva es más clara todavía:

Uno de los dominios donde el binomio realidad-ilusión se manifiesta de manera sistemática en el mundo ficticio es la palabra (...). Al convertirse en escritura la realidad se hace mentira.⁷³

Pero, este divorcio fundamental, lo encontramos plasmado en otros relatos por héroes que actúan entonces como una especie de "mise en abyme" del escritor y de la literatura:

Por su manera de encarar la realidad, huyendo de ella hacia una realidad aparte, hecha de fantasía, y tratando luego de sustituir la auténtica vida por este hechizo privado, Jay Gatsby no es un hombre de carne y hueso, sino literatura pura.⁷⁴

Paralelamente a la pareja realidad/ilusión, aparece otra con elementos igualmente antagónicos: sociedad contra individuo. En *Un mundo feliz* de Huxley, los salvajes de la reserva (finalmente los únicos humanos del relato) representan las fuerzas del individuo frente a los humanos cosificados, fabricados en probeta, que simbolizan lo que toda sociedad supone para el hombre o sea una mutilación, un freno puesto a los deseos, necesario para que la vida colectiva sea posible pero nefasta para la persona. De ahí, la suspicacia que Vargas Llosa echa sobre las utopías. Estas presentan siempre un mundo organizado, planificado, donde ya no hay sitio para la libertad y la aventura. Esta idea que puede explicar

73 M. VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua*, p. 136.

74 M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, p. 65.

ciertas posiciones políticas del escritor, la encontramos también en *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*.

Además de los temas que venimos revisando, una de las mayores características del género novelesco, es su ambición de totalidad. Vargas Llosa confesó a Ricardo Setti:

Je pense que le roman en tant que genre, a la vocation de la démesure.⁷⁵

Todas las novelas que Vargas Llosa considera como obras maestras aspiran a este ideal globalizador:

Pero algunas pocas novelas, las más hazañas del género, obras como *Guerra y paz*, *Madame Bovary*, *Ulises*, *En busca del tiempo perdido*, *La montaña mágica*, nos parecen, en su desmesurada ambición, en su fantástico alcance cuantitativo, haber logrado ese utópico designio congénito al arte novelesco, describiendo su mundo, su historia de manera total, es decir, tanto intensa como extensa, en cualidad como en cantidad.⁷⁶

Pertenecen a esta estirpe, *Cien años de soledad*, pero también *Muerte a Venecia*, *Dubliness*, *Manhattan Transfer*, *Santuario*, etc., libros examinados en *La verdad de las mentiras*.

Después de estudiar en profundidad los temas, Vargas Llosa se interesa por la estructura narrativa y lleva a cabo más o menos un análisis de tipo narratológico, subrayando de antemano la importancia del narrador. Dijo varias veces que era el personaje más importante de la novela y el primero que el escritor creaba.⁷⁷ Es que el narrador proporciona a la obra su credibilidad y su poder de persuasión. Filtra la realidad que alcanza al lector, sea por su propia subjetividad, sea por la subjetividad de narradores secundarios sobre los cuales decidió descargarse en momentos del discurso. Organiza la materia, determina la dispersión de los hechos, decide de las mudas del punto de vista espacial o del punto de vista de nivel de realidad, etc. Vargas Llosa dice en su estudio sobre García Márquez que existen cuatro estrategias que cada autor utiliza, matiza, combina de acuerdo a

75 M. VARGAS LLOSA, *Sur la vie et la politique*, p. 47.

76 M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, p. 46.

77 M. VARGAS LLOSA, *Sur la vie et la politique*, p. 62.

sus necesidades. Se trata de los vasos comunicantes, de la caja china, de la muda o salto cualitativo y del dato escondido.⁷⁸ Podríamos detallar aquí los diversos tipos de muda o las estrategias particulares que Vargas Llosa detecta en las obras ajenas y comparar lo obtenido con su práctica literaria. Es cierto que no tendríamos que buscar mucho para encontrar el uso de los mismos instrumentos en su obra. Jacques Joset, en su artículo "Ruptura retórica e ideológica. El caso de *Historia de Mayta*",⁷⁹ demuestra que la función que Vargas Llosa otorga a ciertas palabras en cursiva en el texto de Flaubert es la misma que desempeña en *Historia de Mayta* el uso del paréntesis. Pero esta confrontación entre el sistema crítico y la creación sobrepasa nuestro primer propósito.

Vargas Llosa explicó durante la semana del autor que le fue consagrada en Madrid en 1985 que se interesó en la crítica porque en su actividad creativa se enfrentó a varios problemas formales y entonces se dio cuenta de que existía una tradición importante que podía propocionarle ayuda.⁸⁰ Esto significa que cuando está estudiando una obra, está atento a lo que provocó durante su primera lectura tal emoción, tal reacción. Parte del efecto y remonta a la causa, causa que generalmente no se advierte a la primera lectura. Eso es fundamental. Para que la novela se convierta en vida, los mecanismos puestos en juego por el escritor tienen que pasar inadvertidos. Si el lector nota la presencia del autor y por eso se distrae de la historia, muy a menudo se trata de un fallo. Por consecuencia, Vargas Llosa insiste en los métodos que concurren a dar a la novela un aspecto realista, creíble, objetivo. He aquí la definición que da del arte objetivo:

Un relato es "objetivo" cuando parece proyectarse exclusivamente sobre el mundo exterior, eludiendo la intimidad, o

78 M. VARGAS LLOSA, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, p. 278.

79 J. JOSET, "Ruptura retórica e ideológica: el caso de *Historia de Mayta*" in *Letterature d'America*, n° 32, 1986, pp. 53-72.

80 *Semana del autor: Mario Vargas Llosa*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985, pp. 45-46.

cuando lo narrado aparece a los ojos del lector como un objeto autosuficiente e impersonal, (...).⁸¹

La elección de un narrador omnisciente (que claro no se entrometa en el relato excepto dentro de límites estrictos y el uso de un lenguaje preciso, a veces frío ayudan a alcanzar esta "objetividad". La convergencia de ambos métodos se encuentra en obras de Flaubert, Joyce, Dos Passos, por citar sólo algunos ejemplos. Además Flaubert experimenta una técnica nueva que tendrá un éxito creciente. En efecto, el estilo indirecto libre tiene la gran ventaja de proyectar una ambigüedad sobre el punto de vista. El lector no sabe si quien está hablando es el narrador omnisciente o el personaje. Es decir que puede cambiar el punto de vista sin que nadie advierta nada.

Algunas técnicas permiten sortear los escollos que representan para un escritor los temas de la violencia y el sexo cuyo tratamiento es muy delicado. Estos temas suelen provocar la incredulidad del lector. Este adopta una posición de defensa y rechaza estos argumentos. Según Vargas Llosa la culpa la tiene la literatura que habló del motivo de manera caricatural.⁸² Para contrarrestar tal peligro, existen "trucos": el uso del dato escondido, la dispersión impresionista del motivo a lo largo del relato y el humor. Vamos a ilustrar el hecho. En *Santuario*, Faulkner calla la defloración de Temple. En *El coronel no tiene quien le escriba* y en *La mala hora*, García Márquez utiliza a la vez la dispersión de los datos y el dato escondido:

Los datos sobre la represión política y la institucionalización de la violencia se hallan distribuidos de la misma manera gradual y trenzada que en *El coronel no tiene quien le escriba*. El pasado de horror se filtra a través de datos escondidos y de cajas chinas.⁸³

¿Y qué pensar del carruaje que en *Madame Bovary* recorre las calles de Rouen? ¿Acaso no expresa mejor que una descripción detallada la entrega de Emma a su amante?

81 M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, p. 35.

82 M. VARGAS LLOSA, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, pp. 329-330.

83 *idem*, pp. 432-433.

En cuanto al humor, aparece en *El coronel no tiene quien le escriba*:

Aparece como un antídoto de fuerzas que sin él, ahogarían la vivencia, impedirían que la historia tuviera poder de persuasión.⁸⁴

Y es cierto, gracias al humor, el narrador da a creer al lector que lo que está leyendo es un mero juego, algo poco serio, y poco a poco va desarmando su espíritu crítico y lo lleva a aceptar los hechos. Así, Vargas Llosa descubre que lo real objetivo en García Márquez adopta un tono serio cuando el humor suele inmiscuirse en lo real imaginario. Como se ve, el humor no es un rasgo que se añade a una ficción de modo gratuito sino que desempeña realmente un papel muy importante en cuanto factor de realismo. El procedimiento humorístico lo requiere el tema de la novela. Vargas Llosa confiesa que lo utilizó en *Pantaleón y las visitadoras* porque le era imposible tratar la historia en serio:

(...); J'avais envisagé d'écrire une histoire sérieuse, je me suis rendu compte que c'était impossible, que ces faits, présentés sérieusement, étaient invraisemblables, que personne ne pourrait s'y laisser prendre. J'ai ainsi compris que certaines histoires ne peuvent être contées que sur le mode plaisant.⁸⁵

Aquí se acaba nuestra descripción del sistema crítico de Vargas Llosa. Quisiéramos concluir evocando los dos tipos de novelas que le sirven de termómetro para medir la grandeza de las novelas porque ambos resumen su proyecto novelesco. Contienen los ingredientes que hacen de una novela una obra maestra. Se trata, claro, de las novelas de caballería y de la novela decimonónica. Ambas otorgan mucha importancia a las anécdotas, ambas representan el mismo afán globalizador, el mismo deseo de dar cuenta de la vida a través de todos los niveles de la realidad, por fin ambas presentan un carácter épico: madame Bovary, por su ansia de concretar sus sueños se asemeja a un Don Quijote o a cualquier otro héroe caballeresco.

84 *idem*, p. 328.

85 M. VARGAS LLOSA, *Sur la vie et la politique*, p. 56.

Quedaría ahora, más allá de la descripción que es un paso previo, situar el sistema de crítica novelística de nuestro autor en el concierto de los estudios narratológicos y verificar su operatividad. Dejaremos estas perspectivas para otra ocasión.

Sylvia Beauduín

