

ACOTACION A LA TEORIA NOVELISTICA DE MARIO VARGAS LLOSA

Peter Standish

De los muchos escritores latinoamericanos del llamado “boom” el que más ampliamente ha expresado sus ideas sobre la literatura, concretamente sobre el género novela, es el peruano Mario Vargas Llosa. El estudioso de las letras hispanoamericanas hoy día dispone de un amplio surtido de artículos, entrevistas y declaraciones de Vargas Llosa, sin contar sus dos libros de crítica sobre Flaubert y García Márquez, que servirán de base para una descripción y evaluación de las ideas literarias del novelista¹.

Aclaremos desde un principio la cuestión del papel social del escritor, preocupación fundamental entre muchos escritores latinoamericanos actuales, para pasar luego a la consideración del aspecto propiamente literario o técnico. En el ya muy famoso discurso que pronunció en Caracas al recibir el premio Gallegos por su segunda novela, *La casa verde*, argumenta Vargas Llosa que la razón de ser de todo novelista es la rebelión contra la sociedad en la que se encuentra². En el momento en que abandone esa función crítica, se sienta contento con el orden establecido, deja de ser novelista el que escribe, ya que la sátira, la protesta y la crítica son fundamentales para ese oficio de “perturbador social”. De ahí que al conformarse con el sistema social la literatura, al igual que el que la escribe, se estanca o muere. Mientras tanto la sociedad, por su parte, o puede tolerar esa subversión incesante que supone escribir literatura o tratará de suprimirla. Es por eso último, según Vargas Llosa, que hay en América Latina (o por lo menos había a principios de los sesenta) tan pocas posibilidades de publicación, de divulgación de la obra escrita. Y, peor todavía, resulta que ese vulgo, si es que es capaz de hacerlo, no suele en todo caso leer.

Las duras críticas que hace nuestro autor a la ignorancia, la desigualdad y la injusticia generales en Latinoamérica —defectos que recalca en sus novelas dentro del contexto específico peruano— las justifica Vargas Llosa tanto social como li-

1. Mario Vargas Llosa: *La orgía perpetua: Flaubert y Mme Bovary*, Seix Barral, Barcelona, 1975; *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona, 1971. A continuación se citarán otros escritos pertinentes de Vargas Llosa.
2. “La literatura es fuego” *Mundo nuevo*, 17, 1967. También aparece en H.F. Giacoman y J.M. Oviedo: *Homenaje a Vargas Llosa*, Las Américas, New York, 1971.

terariamente, pues la misión de la literatura es agitar, inquietar, mantener la insatisfacción del hombre con su condición social. Contra los que lo motejan de traidor a su patria contestaría que la literatura sólo es útil a la sociedad en la medida que ilustra las miserias y tormentas de los que en ella viven:

“... mientras más duros y terribles sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo una a él”³

Y a pesar de su apoyo a la revolución cubana, a pesar de su evidente marxismo, el principio de la novela como insurrección contra el *status quo* lo extenderá al ámbito comunista, ya que en 1966⁴ defiende a los escritores soviéticos perseguidos Siniavski y Daniel, y varios años más tarde a Heberto Padilla en la misma Cuba:

“... aun en el momento de triunfar el socialismo el escritor debe seguir siendo un descontento”⁵

Con todo esto, Vargas Llosa se muestra perfectamente consciente de aquella otra imperante necesidad que es la vocación artística, y admite que hay veces en que ésta no coincide con el deseo por otra parte de ser fiel a cierta concepción política⁶. La tensión que se plantea en estos casos es también visible en la obra vargasllosiana: a veces ha escrito novelas difíciles y hasta rebuscadas, ofuscando con su técnica un significado social aparentemente muy intencional⁷.

Hace poco tiempo, en 1978 para ser exacto, se publicó en Estados Unidos otro artículo del autor peruano sobre el papel social del escritor en Latinoamérica, en el que parecían haberse modificado sus opiniones al respecto; ya no hace hincapié en el descontento que impele a cualquier novelista sino que admite que desempeña una función hasta cierto punto variable de acuerdo con el número de problemas sociales que existan en su sociedad y el grado de intensidad de ellos. De modo que para los que escriben en Europa Occidental o Estados Unidos, por ejemplo, los más significativos son los móviles artísticos, la preocupación literaria, mientras sigue siendo muy importante la responsabilidad social para autores de países como Bolivia y Nicaragua⁸. Al hacer esta aseveración Vargas Llosa parecería sugerir una jerarquía de fines para la literatura: sólo cuando los problemas sociales resulten poco acuciantes puede llegar a ser crucial como impulso el factor artístico. O bien, pensándolo desde el punto de vista de los que conciben a la literatura como instrumento única y exclusivamente social, se podría sospe-

3. Giacoman, op. cit., p. 20.

4. “Una insurrección permanente”, *Mundo nuevo*, 1, 1966, pp. 94-5.

5. Emir Rodríguez Monegal: “Madurez de Vargas Llosa”, *Mundo nuevo* 3, 1966, p. 63.

6. “El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional”, *Casa de las Américas*, VI, 35, 1966, p. 97.

7. Sobre este aspecto véase Joseph Sommers: “Literatura e ideología: la evolución novelística del militarismo en Vargas Llosa”, *Hispanamérica* IV, 1, 1975, pp. 83-117.

8. “Social commitment and the Latinamerican writer”, *World Literature Today*, LII, I, Winter 1978.

char que con el éxito de sus novelas y sus largas estancias en Europa y Estados Unidos Vargas Llosa haya sido seducido por estos países y hasta sufre, él mismo, de complacencia.

Sin embargo sería sin duda conclusión falsa atribuir el humor y la relativa ligereza de tono de sus últimas obras a este tipo de cambios. Ya antes había comentado que donde se produzca la satisfacción social la literatura suele ser caracterizada por la especulación filosófica, la ironía o el juego formal-cosas estériles si no despreciables según Vargas Llosa. ¿Y no son éstas precisamente las características que se dan en muchos escritores europeos y americanos de nuestros días? Después de todo la evolución novelística de Vargas Llosa lo muestra hoy más accesible que antes para el público en general: parece que él no pierde el contacto con el mundo que lo rodea y que el humor, cosa que antes no se vislumbra en sus novelas, lo usa tanto para fines satíricos como para comunicar mejor con sus lectores.

Ya con esto entramos en la consideración del aspecto artístico de la novela. Todo lo anterior induce a Vargas Llosa a pensar que sólo en épocas de crisis o decadencia se han escrito obras sobresalientes; en cambio, cuando existe la satisfacción, tanto individual como nacional, no se escribe buena literatura. Esta hipótesis, claro está, sería muy difícil tanto de comprobar como de rechazar porque entre otras cosas supone que se pueda calificar satisfactoriamente el descontento de un escritor, y depende de que nos pongamos todos de acuerdo sobre lo que es una obra acertada. Y hay que constar que la lista de obras preferidas del autor peruano no sería la de todos.

Una de las novelas más citadas por Vargas Llosa es *Tirant lo blanc*, del valenciano Joanot Martorell, obra que considera como más valiosa que *Don Quixote*. Son las novelas de caballería las que, según Vargas Llosa, inician el género novela en Occidente, género literario superior e invasor por la manera en que se sirve de los demás géneros para sus propios fines. Para Vargas Llosa hay dos características que se dan por primera vez en las novelas de caballería y que él considera como fundamentales para la novela en general. Para la primera acuña una nueva palabra: habla de una novela “totalizadora” o “totalizante”⁹. La novela totalizadora es la que intenta reunir todos los aspectos y niveles de una realidad compleja, tanto lo subjetivo como lo objetivo, lo mítico como lo concreto. Al proponer una multiplicidad de perspectivas sobre la realidad Vargas Llosa sigue las exigencias del J-P Sartre, que en su *Qu'est-ce que la littérature?* habla de la necesidad de presentar en la novela unas perspectivas múltiples y cambiantes — “une orchestration des consciences qui nous permet de rendre la pluridimensionalité de l'évènement”¹⁰.

9. Véanse: Carlos Fuentes: “El afán totalizante de Vargas Llosa” en Giacomani, op. cit. pp 24-30, y Robert Brody: “Mario Vargas Llosa and the Totalisation Impulse”, *Texas Studies in Language and Literature*, XIX, 4, 1977, pp. 514-521.

10. Gallimard, París, 1948, p. 371. Ver también el estudio de David Sobrevilla: “Realidad, teoría y creación en Vargas Llosa”, *Acta Herediana*, V, 1. 1972, pp. 29-39.

“Lo que más sorprende al lector en las novelas de caballería es la habilidad del narrador para capturar la realidad a todos sus niveles. Estas novelas. . . son como tentativas de abarcar la realidad a todos sus niveles, pretenden decirlo todo, abarcarlo todo. Yo creo que las mejores novelas son las que se han acercado a esta posición. . . las grandes novelas no mutilan la realidad sino que la ensanchan; no sólo son novedosas sino que dan un testimonio nuevo, son totalizadas”¹¹.

Muy poco hay antes de las novelas de caballería que se pueda describir como novela, claro está. La importancia de esta primera característica de la novela escogida por Vargas Llosa está ante todo en las implicaciones que tiene para la literatura de siglos subsecuentes cuyas novelas sociales, psicológicas, experimentales etc., al querer dar una perspectiva limitada sobre la realidad, serán inevitablemente inferiores a los ojos de Vargas Llosa. La otra característica que plantea causa menos controversia; dice que la novela de caballería se diferencia de la literatura en prosa que la precede por no tener los fines ejemplarizadores o didácticos de ésta. Es más: las novelas de caballería fueron hasta subversivas y por tanto censuradas por el orden establecido.

Si bien el impulso para escribir lo provoca el desacuerdo en que el autor se siente con su sociedad, Vargas Llosa afirma que éste tampoco escribe por motivos propagandísticos personales. Lo imprescindible es que se quiera dar una visión completa de la realidad; la subversión es resultado de esa visión que comprenderá no sólo lo que se es sino también lo que se quiera ser.

Esta teoría de la novela como producto de sociedades en crisis quizás sirva para explicar las grandes obras de la alta edad media así como las del siglo diecinueve. Acaso refleja también la experiencia literaria del autor peruano: históricamente, después de las novelas de caballería la que más le entusiasma es *Madame Bovary* de Flaubert, y parece descartar por completo la tradición picaresca europea y las grandes obras de escritores como Defoe, Fielding, Richardson y Swift. Cabe preguntar, pues, si el papel subversivo de la novela no es otra cosa que una coincidencia que se da en el caso de las obras más apreciadas por Vargas Llosa; tal vez no se trata de una definición, aun parcial, de la novela como tal.

Más consecuente y más servible como definición de buen escritor, no sólo de novelas, es lo que dice sobre el escribir como vocación. Una de las características que más lo atraen en Flaubert es la condición de galeote del escritor francés, su dedicación exclusiva a la tarea de escribir. Opina Vargas Llosa que cuanto más excluyente es la dedicación de un autor a su arte, tanto más acertadas resultarán sus obras. Se trata en literatura de dar una representación verbal de algo que no es verbal sino en parte. Al hacer esto el autor no representa fotográficamente la realidad, empresa de antemano futil. Si fuera así, no sería literatura ya que a ésta siempre le hace falta un “elemento añadido”, aquella parte de sí que contribuye el escritor. Sin embargo, se da aquí la paradoja de que al contribuir

11. El autor con Luis Agüero, Juan Larco y Ambrosio Fornet en “Sobre *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”, *Casa de las Américas*, V, 30, 1965, pp. 63-80.

esa visión subjetiva el buen escritor debe desaparecer al mismo tiempo de la ficción que está montado. Y es que esa desaparición, para Vargas Llosa, es tan fundamental como lo es el control total de la ficción por parte del autor. Lo que más admira en Flaubert, por ejemplo, aparte de la “vocación excluyente”, es el rigor, la simetría, y sobretodo la autonomía de su obra. Así que el novelista “soplantador de Dios” —frase del propio Vargas Llosa— tiene que ser olvidado por sus lectores, o bien, dicho de otra manera por uno de sus críticos, se trata de “statuer la fiction como realidad autosuficiente y desaparecer él mismo sin dejar huellas”¹². Ya en 1887 escribía Flaubert que: “L’artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la Création, invisible et toutpuissant, qu’on le sente partout mais qu’on ne le voie pas”¹³.

De ahí que la ironía y el juego formal, que Vargas Llosa considera como cosas características de épocas o escritores de gran autosatisfacción, las desprecia también por visiblemente artificiosas. Para él son características que traen a la atención del lector un elemento ajeno a la ficción, a saber la presencia del autor en ella, y esto produce una distancia fatal entre el lector y lo narrado.

Este requisito de que el lector se sienta arrastrado por la ilusión del mundo ficticio, sin darse cuenta de la presencia del autor, muy difícilmente se puede compaginar con la tendencia actual, tanto en Europa como en América, a la experimentación consciente y muchas veces intencionalmente visible, incluso a veces meta en sí. Aun dentro de las novelas del propio Vargas Llosa se puede observar una tensión entre la ilusión y el artificio. Pongamos por caso el papel ya muy criticado de Teresa en *La ciudad y los perros*; por lo general la crítica considera como falso el que esta muchacha aparezca en la vida de tres muchachos, enamorándose de cada uno de ellos sin saberlo el uno del otro. Cuesta creerlo todo ya que evidentemente se trata de un mundo, ficticio claro, pero uno en el que se supone que hay que creer; objetivo quizás ya un poco anticuado hoy día pero deseado, hasta impuesto, por el propio autor. Precisamente, a los que critican a Teresa como personaje inverosímil¹⁴ contesta Vargas Llosa admitiendo que quizá se trate de una falla suya:

“si el lector llega a sentir como imposible, como artificial, que tres personas se enamoren de la misma muchacha en distintos momentos, . . . eso no significa que esa situación, en sí misma, sea falsa o imposible, sino única y exclusivamente que la forma en que esa anécdota está encarnada fracasó, se frustró”¹⁵.

Como defensa parcial Vargas Llosa cita el comentario de Gallagher¹⁶; para

12. Sobrevilla, op. cit., p. 31.

13. *Oeuvres Complètes*, Louis Conard, Paris, 1902, tomo IV, p. 113.

14. P. ej. J.M. Oviedo: *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona, 1977, p. 103; Emir Rodríguez Monegal: op. cit., p. 65.

15. R. Cano Gaviría: *El buitre y el ave fenix: conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 105.

16. D.P. Gallagher: *Modern Latin American Literature*, Oxford University Press, 1973, p. 137.

éste Teresa sirve de punto constante para medir las distintas reacciones de los tres muchachos en cuestión. Sin embargo, según Gallagher Teresa no deja por eso de ser un artificio, personaje percibido por el lector como una especie de truco, lo cual a Gallagher le resulta aceptable ya que considera que la literatura es en sí cosa primordialmente artificial, mientras que la verosimilitud es cosa secundaria. Como hemos visto ya, para Vargas Llosa no es así, él aboga por un criterio de novela que ya no está muy de moda y que lo distingue dramáticamente de otros escritores modernos. Con razón ha escrito Martín que “el único [de los del “boom”] que se digna renovar y desarrollar lo que ya se llama, despectivamente, el realismo burgués, es Vargas Llosa, y de ahí, irónicamente, su notable originalidad”¹⁷.

La palabra “realismo” quizás lo sustituyamos por “verosimilitud” pues no se trata en la obra del peruano de alcanzar una suerte de representación fotográfica como lo querían algunos escritores del siglo pasado: es otra clase de realismo. Y es que Vargas Llosa es además, él también, escritor experimental: sus novelas en su mayoría son difíciles y por eso no están muy al alcance del hombre de la calle. En muchas de ellas se observa precisamente esa tensión, a la que alude el autor, entre vocación literaria y preocupación social, tensión que afecta, aunque en distinta forma, a otros novelistas contemporáneos de Latinoamérica. Como para muchos de ellos, lo que manda en el fondo para Vargas Llosa es el afán artístico, pues dice que no escribe para demostrar nada. Con lo cual nos volverá a la memoria su definición de la novela como obra desinteresada y totalizadora.

No siempre ha podido Vargas Llosa resolver esta tensión; no siempre es tan imparcial ni tan ausente como narrador como lo quisiera ser. Tal vez la misma teoría sea algo extraviada, como ha dicho Harss¹⁸; las dificultades que tiene con lo fantástico quizás indiquen esto, como sugiere Coleman¹⁹. Sin embargo, no cabe duda de que al tener una visión de la novela tan individual, una meta artística desde cierto punto de vista muy conservadora, y una técnica sumamente trabajada en sus propias obras, Vargas Llosa resulta una de las figuras literarias más interesantes y paradójicas de la literatura hispánica actual.

17. Gerald Martin: “Vargas Llosa: nueva novela y realismo”, *Norte* XII, 5/6, 1971, p. 113.

18. Luis Harss, “A City Boy”, en *Texas Studies*. . . , pp. 495-502. Ver la nota 9.

19. Alexander Coleman, “The Transfiguration of the Chivalric Novel”, en *World Literature Today*, p. 28. Ver la nota 8.