

NOTAS SOBRE LA PRODUCCION CRITICA DE VARGAS LLOSA

1. *Los modelos biográficos e impresionista.*

JUNTO a su obra de creación, Vargas Llosa ha cultivado el ensayo crítico, entre otras, en tres obras: prologando la edición de *Tirant lo Blanc* de Alianza Editorial y estudiando las obras de García Márquez (en *Historia de un deicidio*) y de Flaubert (en *La orgía perpetua*).

Vargas Llosa se inserta conscientemente en un modelo de crítica desfasado, oponiendo un cierto escepticismo a los modelos que él agrupa bajo el rótulo de "crítica científica" (psicoanálisis, marxismo, estilística, estructuralismo, combinaciones). Vemos así, como aborda el estudio biográfico de García Márquez o de Flaubert; cuando varias de las más prestigiosas corrientes de la crítica actual han postergado este tipo de investigación, para centrarse en el análisis interno de las obras. Pero se advierte al momento que tales consideraciones en torno al escritor y su contexto, no constituyen un fin en sí mismo, sino que son un paso previo para acercarse a lo que, en realidad, interesa a Vargas: la génesis de la obra literaria, el estudio de los factores que confluyen y originan, determinándolo, el momento creativo.

En otras palabras, se estudia primero la "realidad real" del escritor para pasar desde ella a la "realidad ficticia" de la obra, que refleja dialécticamente esa primera realidad y la áspera convivencia del escritor con ella. Es este juego de relaciones el que interesa a Vargas y el que conduce al problema central de sus ensayos críticos: ¿pueden considerarse el *Tirant*



lo Blanc, Madame Bovary o Cien años de soledad como novelas "totales", es decir, novelas accesibles desde infinitos puntos de vista, como reflejo que deben ser de una realidad "total"?

Su teoría sobre la "novela total" se inspira en la novela de caballería y la mejor definición la hace, precisamente, en su estudio sobre *Tirant lo Blanc*, ejemplo de novela total a la que "todas las definiciones le convienen pero ninguna le basta" (1). Tras recorrer todas esas "definiciones" que han enmarcado al *Tirant* (novela de caballería, histórica, militar, costumbrista social, erótica y psicológica) se enfrenta a su carácter de novela total: objeto verbal que es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño; novela sustentada, pues, por un "realismo total", por una "suplantación de Dios" que convierte al escritor en Creador de mitos tan reales, para Vargas Llosa, como los propios actos. "¿Es menos real —se pregunta calderonianamente— lo que los hombres hacen que lo que creen y sueñan?" (2).

Realismo total que hace de la obra literaria, no un mero espejo de la realidad, sino una "realidad distinta". "En *Tirant lo Blanc* se ve admirablemente —escribe— esa reacción dialéctica entre literatura y realidad, que exige de la ficción un distanciamiento de aquello que expresa para expresarlo vívidamente" (3).

Pero su crítica es también "impresionista", en cuanto que el lector convive con el autor una misma experiencia, a través del texto narrativo. Es, digamos, un derecho al que Vargas, lector antes de crítico, no quiere renunciar.

Si sus planteamientos pueden ser puestos en tela de juicio, una cosa es, sin embargo, evidente: la selección del modelo impresionista nos da una nueva dimensión de Vargas Llosa como crítico de su propia obra, revelándonos sus modelos y sus teorías sobre la novela y la creación literaria en general. Su crítica de *Madame Bovary* se plantea, así, según sus propias palabras, como "un mano a mano entre Emma Bovary y yo en el que, por supuesto, hablo más de mí que de ella" (4). Esto hace que el acercamiento

(1) VARGAS LLOSA, M.: "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*" (1968), prólogo a Joanot Martorell, Martí Joan de Galba: *Los cinco libros del esforzado e invencible caballero Tirante el Blanco...* (traducción y notas de J. F. Vidal Jové). Alianza Editorial. Madrid. 1969. Pág. 10.

(2) *Ibid.*, pág. 20.

(3) *Ibid.*, pág. 25.

(4) VARGAS LLOSA, M.: *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Taurus. Madrid. 1975. Pág. 12.



a los ensayos críticos de Vargas sea siempre fecundo, cuando menos, para comprender y valorar más su propia obra.

En *La orgía perpetua* se intenta hacer una síntesis entre tres modelos críticos: el impresionista, el "científico" y el histórico-literario en tres apartados respectivos. Pero incluso cuando analiza "científicamente" la obra de Flaubert son sus propias convicciones —sobre la profesionalización del oficio literario, por ejemplo— las que imperan.

Si volvemos más arriba comprenderemos que conceptos como "novela total", "realismo total", relación dialéctica de la literatura y la realidad, distanciamiento y autonomía de la obra artística, son todos ellos básicos para entender ese "realismo mágico" de la novela hispanoamericana.

2. Vargas Llosa y *Madame Bovary*: rebelión, violencia, melodrama y sexo.

En la primera parte de *La orgía perpetua* analiza el estado en *Madame Bovary* de cuatro elementos de cuya combinación depende, para él, el valor de una novela: "Una novela ha sido seductora para mí en la medida en que aparecían, combinadas con pericia, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo... *Madame Bovary* es pródigo en estos ingredientes..." (5). A la vista de lo expuesto en el apartado anterior, podremos analizar estos "ingredientes" en la propia obra del escritor peruano.

La violencia es elemento capital en las novelas de Vargas Llosa. Desde la violencia del mundo adolescente —vinculada a la idea del machismo— de *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*, hasta esa violencia física y moral, trágicamente maquinada desde las altas esferas del poder, de la que *Conversación en la Catedral* nos ofrece una escalofriante visión. Aquí incluiríamos la violencia jerarquizada y ultraorganizada del mundo militar que se parodia en *Pantaleón y las visitadoras* y que se presenta a los jóvenes de la escuela Leoncio Prado como ideal de vida.

Vargas nos expone su precoz predilección por la violencia como tema novelesco: "Tenía entonces diecisiete años y me asustaba comprobar que pese a mi naturaleza pacífica la violencia explícita o implícita, refinada o cruda, era un requisito indispensable para que una novela me persuadiera de su realidad y fuera capaz de entusiasmarme" (6).

(5) *Ibid.*, pág. 20.

(6) *Ibid.*, pág. 23.



Relaciona, pues, violencia y realidad y el tratamiento literario de aquella queda concebido como ineludible reflejo de ésta. Así, tras ese regodeo de situaciones y personajes violentos se proyecta una crítica sobre una sociedad que se gobierna por la violencia y educa a sus nuevos miembros para la violencia. El dualismo de los personajes de *La ciudad y los perros* según actúen dentro o fuera del Leoncio Prado o la transformación de Pichulita Cuéllar después de ser emasculado nos muestran los efectos de esa violencia, en un continuo replanteamiento de la dialéctica rousseauiana individuo-sociedad. El mismo lenguaje se hace violento y su escritura se convierte, en ocasiones, en coprolalia.

Con respecto al melodrama, recordemos el arraigo que tal género adquirió en Hispanoamérica y no sólo en literatura (donde la *María* de Isaacs sería el ejemplo más claro), sino también en la canción (tangos argentinos) y en el cine, especialmente el mexicano. El mismo Vargas se ha declarado fervoroso espectador de ese cine.

A primera vista, ninguna novela del escritor peruano se inserta en los modelos del melodrama, al menos en la manera en que lo entendemos. Tal vez sea *Pantaleón y las visitadoras* la que más elementos melodramáticos contenga y, quizás por ello, Vargas Llosa se haya atrevido a darle un planteamiento cinematográfico. A este propósito dice en *La orgía perpetua*: "Aunque no soporto el melodrama literario en estado puro —el cinematográfico sí...—, en cambio, cuando una novela es capaz de usar materiales melodramáticos dentro de un contexto más rico y con talento artístico, como en *Madame Bovary*, mi felicidad no tiene límites". (7). En todo caso, la estructura melodramática parece superada en la obra de Vargas.

"Que una obra omita la experiencia sexual me irrita tanto como que reduzca la vida exclusivamente a la experiencia sexual" escribe Vargas Llosa en su estudio sobre Flaubert, y añade: "el tratamiento de lo sexual en la narrativa es uno de los más delicados, tal vez el más arduo junto con el político" (8).

Nos topamos aquí con uno de los temas básicos de la novelística de Vargas Llosa. Baste recordar que la prostitución sustenta la temática de *La casa verde* y de *Pantaleón y las visitadoras* y constituye un factor esencial en el mundo adolescente pintado en *La ciudad y los perros*. Sexual es también la tarea del héroe de *Los cachorros*, causa de su inadaptabilidad

(7) *Ibid.*, pág. 26.

(8) *Ibid.*, págs. 30-31.



social. Pero es en *Conversación en la Catedral* donde la temática sexual, fuertemente vinculada a la violencia social, cobra sus tonos más fuertes. La novela constituye un auténtico desfile de aberraciones y Vargas Llosa aprovecha la ocasión para mostrar a las clases dirigentes en toda su corrupción e hipocresía. La extorsión, el adulterio y la homosexualidad constituyen la otra cara de unos personajes que, paradójicamente, la sociedad juzga "intachables".

¿Dónde se levanta el rebelde, en la narrativa de Vargas, contra esa sociedad corrompida por el dinero, el sexo y la violencia? Seleccionamos entre las novelas de Vargas Llosa tres personajes que, a nuestro juicio, constituyen tres grados de esa rebeldía. Pantaleón Pantoja representaría la sumisión: acata las órdenes de sus superiores y las ejecuta con tal rigor que convierte su cuerpo de "visitadoras" en el más perfecto del Ejército. Y, sin embargo, sus amores con una "visitadora" no dejarán de constituir una rebeldía. Santiago Zavala, que conoce en su adolescencia la rebelión familiar y la militancia política en la Universidad, acaba resignándose a un mudo inconformismo y aceptando un empleo mediocre y un matrimonio no menos gris. Pichulita Cuéllar culminaría esta línea: él es el auténtico rebelde y su salto resulta más vertiginoso, al levantarse contra una sociedad que antes le ensalzaba y ahora le postra a causa de su castración. Su final, con ser el más trágico, no deja de ser también el más grandioso, porque él es el único que no acaba claudicando como Zavala o como los cadetes del Leoncio Prado.

3. *El compromiso del escritor.*

Traemos a colación, ahora, el tantas veces citado discurso de Vargas Llosa al recibir el premio de novela Rómulo Gallegos (1967), porque su carácter programático nos explica mucho de sus ideas sobre el papel del escritor en la sociedad, sobre lo que se ha dado en llamar el "compromiso" del escritor.

Proféticas han resultado sus palabras en que advertía el peligro de integración del escritor en una sociedad que antes le había rechazado. Es así como la novela hispanoamericana, que nació marginada por su rebeldía e inconformismo, se ha convertido hoy en pingüe negocio editorial (explorando incluso dicho inconformismo) y se ha bautizado con un término,



como el de "boom", de cuyo carácter publicitario y sensacionalista se pueden extraer bastantes conclusiones.

Pasemos, hecha esta salvedad, a su concepción de la literatura como insumisión permanente ante la sociedad, en constante labor de inconformismo, rebelión y crítica: "La vocación literaria nace del desacuerdo del hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor... La literatura puede morir, pero nunca será conformista. / Sólo si cumple esta condición es útil la literatura para la sociedad" (9).

Por eso, la dramática situación del continente americano le ha convertido en caldo de cultivo de una pujante literatura y una novelística rebelde. "La realidad americana —decía Vargas— ofrece al escritor un verdadero festín de razones para ser insumiso y vivir descontento" (10). Y concretándose más, se mostraba partidario del socialismo y defensor de la revolución cubana, como únicas vías para la reconstrucción de Sudamérica. "Pero cuando las injusticias sociales desaparezcan —advertía—, de ningún modo habrá llegado para el escritor la hora del consentimiento, la subordinación o la complicidad oficial" (11).

Es preciso retener estas últimas palabras para comprender su postura en el llamado "caso Padilla". La crítica adversa a un discurso de Castro y a la actitud del líder cubano frente a un grupo de intelectuales le valió los recelos de algunos sectores de la izquierda y, en su defensa, Vargas Llosa, al tiempo que reafirmaba su fe en la revolución castrista, volvía a defender la misión del escritor: "El derecho a la crítica y a la discrepancia no es un "privilegio burgués". Al contrario sólo el socialismo al sentar las bases de una verdadera justicia social, puede dar a expresiones como "libertad de opinión" y "libertad de creación" su verdadero sentido. Es en uso de ese derecho socialista y revolucionario que he discrepado del discurso de Fidel sobre el problema cultural y que he criticado lo ocurrido con Herberto Padilla y otros escritores. Lo hice cuando los acontecimientos de Checoslovaquia y lo seguiré haciendo cada vez que lo crea legítimo, porque ésta es mi obligación como escritor" (12).

(9) Este discurso de Vargas Llosa está recogido con el título "La literatura es fuego" en *Homenaje a Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por H. F. Giacoman y J. M. Oviedo. Las Américas. Madrid. 1971. Págs. 17-21; la cita en pág. 19.

(10) *Ibid.*, pág. 20.

(11) *Ibid.*, pág. 20.

(12) Declaraciones a la Prensa diaria.

