

FRANCIA Y SU LITERATURA EN LA ENSAYÍSTICA DE MARIO VARGAS LLOSA

Camilo Fernández Cozman

(Universidad San Ignacio de Loyola)

camiloruben@gmail.com

RESUMEN

En los ensayos de Mario Vargas Llosa se revela la influencia poderosa de la literatura francesa. Es decir, Vargas Llosa descubrió su pasión por la literatura en Francia y leyó a ciertos autores fundamentales como Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Víctor Hugo y Gustave Flaubert. En las obras de estos escritores, encontró los principios esenciales para la creación literaria.

Palabras claves: Francia, compromiso, novela, estilo, narrador.

ABSTRACT

In the Vargas Llosa's essays it reveals the strong influence of French literature. That is to say, Vargas Llosa had discovered his passion for literature in France and he read certain fundamental authors such as Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Victor Hugo and Gustave Flaubert. In these writers' works Vargas Llosa found the essential principles of the literary creation.

Keywords: France, engagement, roman, style, narrator

La verdad es que debo a Francia, a la cultura francesa, enseñanzas inolvidables, como que la literatura es tanto una vocación como una disciplina, un trabajo y una terquedad (...). Pero, acaso, lo que más le agradezco a Francia sea el descubrimiento de América Latina.

Mario Vargas Llosa

Francia fue el país donde Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) descubrió a plenitud su vocación literaria. No solo su primera estancia en París en 1959 fue, sin duda, significativa para despertar en él la sed de escribir novelas, sino también la lectura sostenida de autores --como Victor Hugo, Gustave Flaubert, Jean-Paul Sartre y Albert Camus-- posibilitó al escritor arequipeño sumergirse en una fecunda tradición literaria, desde el romanticismo al realismo, hasta llegar a la filosofía existencialista y a la problemática del escritor hijo de su tiempo, comprometido políticamente, pero, a la vez, disciplinado en el quehacer literario al buscar la palabra exacta y la orquestación de la novela como género total que abarca los diversos temas y las más disímiles perspectivas.

En un reciente estudio, Jorge Valenzuela (2013) ha examinado la relación entre la literatura y política en la obra de Vargas Llosa desde los fundacionales ensayos de los años sesenta hasta las reflexiones autobiográficas de *El pez en el agua*. En ese recorrido se observa cómo el escritor arequipeño muestra su predilección por la recurrente lectura de autores franceses como Jean- Paul Sartre.

Mi hipótesis es que el Premio Nobel de Literatura 2010 descubrió su pasión por la escritura en contacto con la lectura de los autores franceses. En

tal sentido, su teoría de la novela total no puede comprenderse plenamente sin las propuestas de Victor Hugo en el prólogo a *Cromwell* o sin las enseñanzas que todo novelista acucioso bebe de la lectura de *Les Misérables*. Tampoco la búsqueda de la perfección que aflora en la novelística del autor de *La ciudad y los perros* no puede ser calibrada, en su exacta magnitud, si no tomamos en cuenta la poética de Gustave Flaubert. Por último, la evolución del pensamiento de Vargas Llosa implica el paso de Sartre a Camus, desde la *littérature engagée* hasta la denominada "moral de los límites" que el artífice de *L'Étranger* supo poner sobre el tapete. Novela total, punto de vista del narrador, literatura comprometida, defensa del individuo y reconocimiento del otro son conceptos que Vargas Llosa delineó a través de la asimilación del aporte de algunos escritores franceses, fundadores de la modernidad literaria.

Hay que añadir su labor de traductor: vertió al español *Un Coeur sous une soutane* de Arthur Rimbaud. Se percibe, además, en sus escritos una gran familiaridad con la poesía de otro fundador de la literatura moderna: Charles Baudelaire. No hay que olvidar de que Vargas Llosa dedicó un sesudo ensayo a *La Condition humaine* de André Malraux. De esta novela afirmaba que era de:

"una soberbia concisión. Las escuetas descripciones muchas veces transpiran de los diálogos y reflexiones de los personajes, rápidas pinceladas que bastan para crear ese deprimente paisaje urbano: la populosa Shanghai hirviendo de alambradas, barrida por el humo de las fábricas y la lluvia, donde el hambre, la promiscuidad y las peores crueldades coexisten con la generosidad, la fraternidad y el heroísmo" (Vargas Llosa, 2002, p. 139).

Viajemos, pues, a través de la prosa cincelada de Vargas Llosa porque él no solamente es un artífice de ficciones, sino un pensador que supo esgrimir el ensayo como arma para expresar su descontento en el mundo. Francia (París, en particular) significó para el escritor arequipeño un fecundo paraje donde la confrontación libre de ideas y el hálito literario impregnaron la escritura de un

joven autor que migraba de Lima al Viejo Continente con el fin de sumergirse en el acto de escribir a través del tamiz de una férrea disciplina y de la búsqueda incesante del vocablo exacto.

A) DE JEAN-PAUL SARTRE AL PENSAMIENTO DE ALBERT CAMUS Y LA MORAL DE LOS LÍMITES

Vargas Llosa tiene en Sartre y Camus a dos referentes imprescindibles para comprender a cabalidad de qué manera un escritor tiene ser hijo de su tiempo y contribuir al progreso de la especie humana en el mundo. En tal sentido, el autor de *La tía Julia y el escribidor* dedica innumerables páginas a comentar cómo estos intelectuales asumen su labor hacer literatura en un mundo signado por la injusticia y el totalitarismo. La crítica literaria ha señalado de qué manera Sartre y Camus han influido en la obra de nuestro autor. Por ejemplo, Roland Forgues examina cómo hay un profundo vínculo entre ética y creación, y de qué manera la lectura de las obras de Sartre, Camus y Malraux marcaron el derrotero del novelista peruano (Forgues, 2006).

En "Los otros contra Sartre" (1962) Vargas Llosa calibra algunas repercusiones de los planteamientos del filósofo francés, quien afirma, en *Situations II*, que la literatura ha de tener un carácter universal y que el escritor, por lo tanto, debe estar al lado de los pobres. Son tres los riesgos que acechan a la humanidad: el peligro nuclear, la alienación y la indigencia (Sartre, 1976). Sartre considera que en un país subdesarrollado "la literatura puede y debe servir a la sociedad, (...) insinuando que la mejor manera de ayudar a sus semejantes para un escritor es, en ciertos casos, renunciando a escribir" (Vargas Llosa, 1983, p. 39). Dichas declaraciones del filósofo francés agitaron a tirios y troyanos. Claude Simon, uno de los preclaros representantes del *Nouveau Roman* cuestionó a Sartre diciendo: "¿Desde cuándo se pesan en la misma balanza los cadáveres y la literatura?" (Vargas Llosa, 1981, p. 26); por su parte, Alain Robbe-Grillet sostiene que el auténtico ámbito de un escritor es el dominio de la expresión formal. Para los dos preclaros

exponentes del *Nouveau Roman*, el escritor se halla comprometido con el lenguaje, la técnica narrativa y la forma; por ello, resulta cuestionable exigir al novelista que se comprometa en la lucha contra el hambre y la ignominia en el mundo.

Vargas Llosa subraya que si bien Sartre afirma que el escritor, en algunos casos, debiera dejar de escribir para asumir el compromiso contra la injusticia, no ha dejado de publicar tres libros importantes: *Les Mots*, *Situations, IV* y *Situations V*: "Tranquiliémonos, pues; aunque niegue utilidad a la literatura, reniegue de ella o la abomine, qué duda cabe, seguirá escribiendo" (Vargas Llosa, 1983, p. 42). Aquí se observa cómo la fe en la ficción hace que un ser humano siga entregado a la pasión indomable por la escritura. Puede un autor sostener que la literatura no cumpla plenamente con un propósito político de transformación social, mas los demonios de la imaginación lo seguirán acechando y, por ello, el proceso de creación de novelas o ensayos continuará la senda inagotable.

En "Sartre y el Nobel" (1964), Vargas Llosa señala cómo la Academia Sueca decidió darle el máximo galardón al filósofo francés, pero este, inesperadamente, lo rechazó. La prensa francesa cuestionó su polémica decisión de recusar el codiciado premio. Escritores como Gabriel Marcel y Jean-François Revel lanzaron sus dardos contra Sartre. El primero lo acusó de ser sinónimo de deshonestidad intelectual; el segundo afirmó que Sartre tenía graves dudas acerca de la validez de su filosofía.

Vargas Llosa piensa que la razón que motiva a los intelectuales conservadores a esgrimir argumentos en contra de Sartre se encuentra en que es imposible encasillarlo, pues siempre el pensador francés anhela que su obra y pensamiento respiren el aire de la libertad. En *Critique de la raison dialectique* se afirma, en el prólogo, que el marxismo constituye la filosofía insuperable de nuestro tiempo, pero es necesario revitalizarlo y no convertirlo en una ideología estéril. Vargas Llosa subraya:

“Lo que no le perdonan (a Sartre) es su condición de francotirador, su independencia de criterio, su actitud alerta, su imprevisibilidad, su inconformismo. Ni la derecha ni la izquierda han conseguido “oficializarlo”; por eso lo atacan con tanta virulencia” (Vargas Llosa, 1983, p. 54).

El escritor peruano apunta que Sartre, en contra de lo que piensan sus más tenaces críticos, posee una enorme audiencia en los países subdesarrollados. La Federación de Estudiantes Venezolanos y los universitarios argelinos, en 1964, le cursaron invitación para que visite tanto Caracas como Argel. Ello es un fidedigno testimonio de que la obra de Sartre mantiene una actualidad y vigencia debido a que es sinónimo de una infatigable conciencia crítica en el mundo de hoy. No se le puede poner una etiqueta ni encasillar un pensamiento que resulta un cuestionamiento del orden establecido y hace de la afilada crítica su principal instrumento.

En “Sartre y el marxismo” (1965), Vargas Llosa analiza cómo Sartre busca dinamizar el pensamiento marxista y evitar que este caiga en la parálisis y el anquilosamiento que primaron en la época de Stalin. Las predicciones del escritor francés parecen no haberse cumplido en el río de la historia:

“El colapso económico que Sartre profetizaba para Francia en 1952 no tuvo lugar y, contrariamente a lo previsto por él, las viejas estructuras de su industria se han modernizado, según intereses estrictamente capitalistas, sin grandes convulsiones sociales” (Vargas Llosa, 1983, p. 73).

Sin embargo, Vargas Llosa rescata el lado polémico de Sartre, quien explica, con acuciosidad, la maquinaria del capitalismo y las tretas de la democracia liberal. Señala cómo la “igualdad” y la “libertad”, en la sociedad mercantilista, son conceptos vacuos y de qué manera el ejercicio del voto

termina siendo una pantomima que legitima un orden injusto y cruento que condena al ser humano al analfabetismo y la degradación.

En "*Los secuestrados de Sartre*" (1965), el escritor reflexiona sobre la nueva puesta en escena de una obra sartreana: *Los secuestrados de Altona*. El estreno, en 1960, fue en la época de la guerra de Argelia y allí motivó encendidas polémicas, pues la pieza de teatro abordaba el tema de la tortura. Obviamente, el público se exasperó al vincular el contenido de la representación teatral con el conflicto armado en Argelia. No obstante, en 1965, los ánimos ya no estaban tan caldeados y la nueva *mise en scène* de *Los secuestrados de Altona* se daba en un contexto disímil. Sartre recuerda la gestación de la pieza así:

"Escribí la obra durante la guerra de Argelia. En esa época se cometían allá, en nombre nuestro, violencias inexcusables y la opinión francesa, inquieta, pero mal informada, casi no reaccionaba. Esto me impulsó a presentar la tortura sin máscaras y públicamente" (Vargas Llosa, 1983, pp. 81-82).

Vargas Llosa concluye que, en *Los secuestrados de Altona*, Sartre toma como punto de partida consideraciones de índole intelectual muy precisas, pero que, a la vez, la obra parece escapársele y surgen los impulsos irracionales e inconscientes que constituyen las obsesiones de todo escritor. Aquí ya se observa, en germen, la teoría de los 'demonios' personales, sustentada por el novelista arequipeño, que plantea el funcionamiento de mecanismos inconscientes, que están más allá del control racional y que esclavizan al escritor porque constituyen ideas fijas que alimentan la creación literaria. En *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), Vargas Llosa explicita con detalles su teoría de los 'demonios'. Toda creación novelística nace de una insatisfacción del escritor con el mundo, fuente de una rebeldía e inconformidad: "Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad" (Vargas Llosa, 1971,

p. 85). El novelista anhela reemplazar a Dios para rehacer la realidad y convertirla en ficción. En consecuencia:

“Los ‘demonios’: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron (al escritor) con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de su realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de la vocación que nació y se nutre de ellos” Vargas Llosa, 1971, p. 87).

La tarea del novelista es transformar esos ‘demonios’ en tema de su narrativa: las obsesiones de aquel se convierten en estructuras temáticas que impregnan las novelas y ello se produce merced a un puntilloso trabajo con el lenguaje. Así la experiencia individual se transfigura, gracias a la orquestación literaria, en un contenido universal.

Dada la presencia de algunos elementos inconscientes en el sustrato de la creación literaria, la obra parece escaparse de las manos del creador. Por ejemplo, Sartre anhela reflexionar, en *Los secuestrados de Altona*, sobre la tortura en Argelia, pero los personajes de la pieza teatral adquieren independencia y se independizan de su creador. Frantz von Gerlach es “un símbolo de la mala fe, y su padre, un arquetipo del gran capitán de la industria en el mundo moderno” (Vargas Llosa, 1983, p.83), mientras que Leni es una carcelera puntillosa. Únicamente Johana resulta ser un personaje que mantiene un equilibrio racional. Esta suerte de juego entre el mecanismo irracional y la supuesta cordura impele a Vargas Llosa a meditar acerca de cómo el deseo, las pasiones y los instintos se apoderan de los personajes de una obra y hacen que estos adquieran autonomía en relación con su creador, vale decir, el escritor que lucha con las palabras para configurar los personajes racionalmente, pero dota a estos de la capacidad de emanciparse y liberarse del yugo del hacedor. He ahí cómo la ficción, según Vargas Llosa, se

independiza siempre de la realidad porque constituye un mundo autárquico que, si bien se nutre de los 'demonios' del creador, adquiere, en un segundo momento, independencia respecto de la llamada "realidad real". Y en ese proceso cumple un papel esencial el trabajo minucioso con el lenguaje y con las estructuras narrativas.

En "Flaubert, Sartre y la nueva novela" (1974), Vargas Llosa se distancia críticamente de la postura sartreana y manifiesta una devoción por el método de trabajo y las técnicas narrativas de Gustave Flaubert. El novelista peruano examina *L'Idiot de la famille*, un extenso estudio que Sartre dedica al autor de *Madame Bovary*; pero, antes de ello, confiesa:

"Al cabo de los años (...), su obra creativa (la de Sartre) ha ido decolorándose en mi recuerdo, y sus afirmaciones sobre la literatura y la función del escritor, que en un momento me parecieron artículos de fe, hoy me resultan inconvincentes; son los ensayos dedicados a Baudelaire, a Genet, sus polémicas y artículos lo que me parece más vivo de su obra". (Vargas Llosa, 1983, p. 220).

Este artículo, pues, significa un quiebre en el pensamiento de Vargas Llosa, porque desde 1953 (año en que ingresa a la Universidad de San Marcos y lee *Situations, II*) hasta 1974 se percibía una admiración por la producción novelística, los ensayos y el teatro de Sartre; no obstante, a partir de 1974 se produce un cambio esencial: Vargas Llosa solamente apreciará la ensayística sartreana y el aire de polémica que se respira en esta. Ello no le exige de afilar su espíritu crítico y señalar que *L'Idiot de la famille* es una obra inconclusa: queda más como un proyecto que como la realización del mismo. Sartre, según Vargas Llosa, abunda en disquisiciones alejándose, a veces, de la exégesis de la obra de Flaubert. Dichas aclaraciones que se justifican en el género ensayo no resultan siendo fecundas porque el libro da la sensación de una "atomización, de un archipiélago de ideas desconectadas" (Vargas Llosa,

1983, p. 221). Prima el psicoanálisis freudiano y se concibe a Flaubert como un ser neurótico cuyo trastorno emocional se da a conocer en su novelística.

Creo que el hacedor de obras literarias construye un mundo ficcional, paralelo al mundo real; por lo tanto, es importante separar al narrador del autor como persona que posee una biografía y tiene una cédula de identidad. Sartre confunde, a veces, al narrador con el autor y aborda la neurosis en la obra flaubertiana y así deja de lado la creación del universo ficcional que se realiza el genio de *L'Éducation sentimentale*. El Quijote como personaje ya se independizó de Cervantes; *Madame Bovary*, de Flaubert; y Raskolnikov, de Dostoievski. Es cierto que algo de la biografía del Manco de Lepanto habrá en el Caballero de la Triste Figura, pero este último ya tiene vida propia y comunica un mensaje que tiene vigencia e irreprochable actualidad. Sin duda, resulta importante el conocimiento profundo de los contextos culturales y del acontecer sociopolítico para examinar una novela o poema o cuento; sin embargo, un texto literario no es una mera página biográfica (y menos la simple traducción de los conflictos personales de su autor), sino una construcción imaginaria que, metafóricamente, ilumina el conocimiento del mundo real. Por ejemplo, *Los ríos profundos* no es, en rigor, la biografía de Arguedas, pero permite conocer rasgos simbólicos esenciales del pensar mítico andino.

En "Sartre, veinte años después" (1978), Vargas Llosa evidencia un rechazo a la teoría del compromiso esgrimida por Sartre, a quien califica de pensador arbitrario. Por ejemplo, el artífice de *La náusea* señala que los poetas no pueden comprometerse, pues para ellos las palabras constituyen cosas y no signos, es decir, han perdido su dimensión comunicativa. Además, la más fuerte objeción que hace el Premio Nobel de Literatura 2010 es que Sartre olvida el rol de los componentes irracionales (el componente onírico y la intuición, verbigracia) en el proceso de creación literaria. Creo que, en este caso, Vargas Llosa cuestiona la separación sartreana tan abrupta entre la racionalidad y lo emotivo en la gestación de una obra artística. La lingüística cognitiva ha demostrado, en los últimos años, que la racionalidad está

comprometida emocionalmente (Lakoff, G. y Johnson, M., 1999) y que, por lo tanto, no se puede separar radicalmente de la emotividad, ya que está vinculada a la imaginación. Las metáforas pueblan no solo el discurso del arte, sino también el de la ciencia. Metáforas como el virus invadió el organismo del individuo en el ámbito de la biología o la teoría de las catástrofes en el campo de la matemática manifiestan cómo la imaginación impregna, de modo poderoso, la investigación científica.

Vargas Llosa considera, a diferencia de Sartre, que la literatura no puede reducirse a las ideas que se expresan en los textos literarios y que, incluso, en la narrativa sartreana no se cumple, de modo puntilloso, con la teoría de la *littérature engagée*:

“Ni sus cuentos (de Sartre) de tema rebuscado, perverso y sicalíptico, ni sus novelas de artificiosa construcción influida por Dos Passos, ni siquiera sus obras de teatro –parábolas filosóficas y morales, pastiches ideológicos—constituyen un ejemplo de literatura que quiere romper el círculo de lectores de la burguesía y llegar a un auditorio obrero, ni hay nada en ellos que, por sus anécdotas, técnicas o símbolos, trascienda el ejemplo de los escritores del pasado remoto o reciente y funde lo que él llama *la literatura de la praxis*” (Vargas Llosa, 1983, p. 327).

Aquí subraya el Premio Nobel de Literatura 2010 que las teorías sobre el hacer literario van por una senda, mientras que el proceso de creación toma otro camino. Sartre, como teórico de la literatura, sustenta su concepción de la *littérature engagée* en *Situations, II*, pero sus novelas y piezas de teatro se alejan de dicha forma de concebir la literatura, pues asumen la idea de que la producción artística es sinónimo de vocación experimental y supone una orquestación de alta complejidad. No es un caso aislado en el largo trajinar de la literatura universal. Como Sartre, César Vallejo teorizó sobre el arte bolchevique, pero no lo practicó en *Poemas humanos* ni en *España, aparte de mí este cáliz*. Vallejo, en *El arte y la revolución*, plantea que hay un arte

burgués (conservador porque no cuestiona el individualismo preponderante en la sociedad capitalista) y otro revolucionario. Este último se subdivide en un arte socialista (el cual responde a una sensibilidad socialista que se nutre de los más grandes aportes del arte universal) y otro bolchevique, que es de propaganda y busca impulsar la transformación social en una coyuntura específica. Vallejo, en *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*, no cultivó un arte bolchevique, pues no compuso textos poéticos de propaganda, sino que empleó una profunda simbología para anunciar un mundo nuevo. Además, desplegó una poesía profundamente experimental incorporando un nuevo léxico y utilizando creativamente la antítesis como manifestación del pensamiento dialéctico. Recuérdese el inicio de "Los desgraciados" que no manifiesta el predominio del arte de propaganda, pero que vaticina el triunfo de la utopía como proyecto colectivo, basado en la solidaridad sobre la base de la fe en la transformación social:

*"Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.
Ya va a venir el día, ponte el saco".*

He señalado cómo Vargas Llosa comenzó admirando la teoría sartreana de la *littérature engagée* y luego la sometió a crítica, para convertirse, en los años sesenta, en un ferviente admirador del pensamiento de Camus. Veamos cómo fue la recepción que hizo el escritor arequipeño del aporte del escritor argelino. Para ello, analizaremos dos ensayos fundamentales que dan cuenta de cómo Vargas Llosa leyó las obras de Camus.

En "Camus y la literatura" (1965), el autor de *La casa verde* evidencia cómo en *Carnets* se observa, con claridad meridiana, el drama de un escritor que lucha por ser un artista que cultiva la forma con devoción, pero sin llegar a ser un mero autor formalista:

“Lo más interesante de estas notas (de **Carnets**) es, sin duda, la voluntad que en ellas muestra el propio Camus de situarse en una perspectiva literaria, no filosófica ni moral, para justificarse a sí mismo y justificar su obra” (Vargas Llosa, 1983, p. 68).

¿Qué papel cumplen las palabras en una obra literaria y cómo un novelista o autor de teatro se distingue de un filósofo o moralista? Stéphane Mallarmé afirmaba que la poesía estaba hecha de palabras y no de ideas. Flaubert planteaba que el estilo tenía que ser la raíz que sostuviera el árbol de una obra. Roland Barthes señalaba que para Flaubert el estilo era el dolor absoluto, pues se trataba de un proceso de corrección casi infinito (Barthes, 1986, p. [191]). En el caso de Camus, la reflexión toma otra senda. Vargas Llosa remarca que “La verdad de un pensador es anterior a la escritura, un artista encuentra su verdad *mediante* la escritura” (Vargas Llosa, 1983, p. 69). El escritor argelino asume dicha postura: *Carnets* es testimonio de la feroz lucha con las palabras que debe enfrentar Camus para captar lo que Vargas Llosa denomina “la intuición de la belleza” (Vargas Llosa, 1983, p. 69). Pienso que un filósofo domestica las palabras, pero un novelista o poeta puede percibir que los vocablos se le escapan y que, por lo tanto, no los puede controlar. Hay un elemento irracional muy poderoso en la gestación de una obra artística que no se manifiesta en la de un filósofo o moralista, donde se percibe un mayor control racional.

“Albert Camus y la moral de los límites” (1975) es un texto fundamental porque revela cómo Vargas Llosa se aproxima creativamente al pensamiento del escritor argelino y observa cómo Camus es un crítico incisivo del fanatismo. Sin duda, el fanático es el que se cree dueño de la verdad. Vargas Llosa señala que la concepción de la moral de los límites es la más importante de las enseñanzas de Camus, quien subraya que toda teoría que se presenta a sí misma como absoluta “acaba tarde o temprano por justificar el crimen y la mentira” (Vargas Llosa, 1983, p. 242). ¿En qué consiste “la moral de los límites”? Camus manifiesta la tolerancia como praxis política y, en vez de

silenciar al otro, abre la posibilidad de que este pueda tener la razón. Constituye, además, un crítico frontal del totalitarismo como práctica política porque allí “el ser humano viviente deja de ser fin y se convierte en instrumento. La moral de los límites es aquella en la que desaparece todo antagonismo entre medios y fines, en las que son aquellos los que justifican a éstos y no al revés” (Vargas Llosa, 1983, pp. 242-243). El tema del fanatismo aparece en una de las grandes novelas de Vargas Llosa de los años ochenta: *La guerra del fin del mundo* (1981), donde se relata la historia del Consejero como líder de una rebelión religiosa en Canudos, pues en dicha obra el escritor arequipeño hace una crítica despiadada del fanatismo que busca justificar la violencia y es, en realidad, una negación de “la moral de los límites”, sustentada por Camus, amante de la tolerancia (es decir, del ser humano como un fin en sí mismo) y ajeno a todo propósito instrumental que busque imponer ideas, violando la libertad individual y la democracia.

B) EL PRÓLOGO A *ENTRE SARTRE Y CAMUS* (1981) Y UN ANÁLISIS DE *L'ÉTRANGER*

En 1981, salió a luz un libro de Vargas Llosa que acuñaba, en pocas pero precisas palabras, su disyuntiva de aquel entonces: *Entre Sartre y Camus*. Durante el contexto signado por la posguerra, un joven arequipeño llegará en 1959 a París, cuna de la ejemplar resistencia francesa frente al peligro nazi durante la segunda guerra mundial; sin embargo, años antes, ese precoz hacedor de historias había visto, con ojo avizor, de qué manera *Les Temps modernes*, en 1952, abrió sus páginas para que Sartre y Camus esgrimieran sus demoledores argumentos. Vargas Llosa, en el prólogo de 1981, confiesa así su sincera admiración por ese hálito parisino de polémica:

“Fue un hermoso espectáculo, en la mejor tradición de esos fuegos de artificio dialéctico en los que ningún pueblo ha superado a los franceses, con un formidable despliegue, por ambas partes, de buena retórica,

desplantes teatrales, golpes bajos, fintas y zarpazos, y una abundancia de ideas que producía vértigo" (Vargas Llosa, 1983, p. 11).

La polémica entre Sartre y Camus fue un acicate para que el autor de *La ciudad y los perros* pudiera reflexionar acerca del papel de la Historia (con mayúscula), es decir, ¿la moral está subordinada al discurrir histórico o, por el contrario, el comportamiento ético camina por una senda autónoma y nunca puede sacrificarse cuando reinan barbarie y el fanatismo en una sociedad determinada? El artífice de *La náusea*, según Vargas Llosa, remarca que el ser humano no puede escapar del fantasma de la historia. No hay manera de evitar sumergirse en las aguas de esta última: estamos condenados a trajinar dentro de la Historia: "Es posible que las aguas estén llenas de barro y de sangre, pero, qué remedio, estamos zambullidos en ellas y hay que aceptar la realidad, la única con la que contamos" (Vargas Llosa, 1983, p. 12). Sartre reconoce y condena los excesos de los campos de concentración en la ex Unión Soviética, pero el intelectual comprometido debiera evidenciar, según él, una solidaridad hacia el pensamiento marxista, pues el sistema socialista es preferible a la explotación que subyace a la maquinaria capitalista. Al decir de Vargas Llosa, Sartre consideraba que la justicia estaba del lado de la ex Unión Soviética, mientras que el capitalismo hacía crecer, a pasos agigantados, el hambre y la injusticia.

La posición de Camus está en la orilla opuesta. Para el autor de *La peste*, el terror y el crimen jamás se justifican en nombre de alguna ideología. La moral está por encima de la Historia: "No hay terror de signo positivo y de signo negativo. La práctica del terror aparta al socialismo de los que fueron sus objetivos, lo vuelve 'cesarista y autoritario' y lo priva de su arma más importante: el crédito moral" (Vargas Llosa, 1983, pp. 13-14). Sustentándose en las ideas del escritor argelino, Vargas Llosa subraya que el hombre no solo es sinónimo de razón o de praxis, sino también tiene una particularidad que lo distingue profusamente de los otros seres vivos: la pasión. Pienso que allí emerge, de modo súbito, una pasión que jamás se apagará en la vida del autor

peruano y que remite a su ensayo "Una insurrección permanente" (1966): la de la escritura como una forma de expresar el descontento del sujeto en el mundo porque el novelista es un verdadero buitre que se nutre de una sociedad en crisis (Oviedo, 1982, p. 72): ejerce su conciencia crítica tan típica de la modernidad, pero a la vez lo hace con pasión, pues desea que su país respete la libertad de expresión:

"Compréndanlo todos de una vez: mientras más duros sean los escritos de un autor contra su país, más intensa es la pasión que arde en el corazón de aquél por su patria. La violencia, en el dominio de la literatura, es una prueba de amor" (Vargas Llosa, 1983, p. 87).

Lo interesante es que Vargas Llosa emplea una metáfora ígnea en su argumentación. Se refiere a una "pasión que arde". No hay que olvidar de que su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos, pronunciado el 11 de agosto de 1967, tiene un título muy significativo: "La literatura es fuego" y allí afirma que el oficio del escritor es síntoma de una profunda rebelión respecto del orden establecido. La literatura es crítica e insurrección. Aceptarla en una sociedad implica tolerar su espíritu inconforme, su ironía y tono desmitificador. Posteriormente, Vargas Llosa pasa a utilizar otra figura literaria (la antítesis): la violencia es amor en el campo de la literatura. Esta aparente paradoja constituye un argumento que retrata el lado subjetivo y poderoso de la creación literaria, que no puede ser entendida por vías racionalistas, sino a través del tamiz del estudio de la pasión que aflora en la obra de un escritor. El hacedor de novelas o el poeta pueden amar a su país, pero dicho afecto se expresa en el persistente pero creativo uso de la crítica para contribuir al progreso de su país y de la humanidad. Esta particularidad se puede observar en *La ciudad y los perros* (1963) donde Vargas Llosa cuestiona los sistemas autoritarios y su imposición en la educación escolar (el colegio Leoncio Prado); pero también en *Conversación en la Catedral* (1969), donde retrata literariamente el contexto de opresión que se vivió en el Perú durante la cruel dictadura de Odría (1948-1956).

En 1988, Vargas Llosa escribe en Londres un ensayo sobre *L'Étranger*. El inicio de la novela es, sin duda, memorable:

“Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile: “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.” Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier” (Camus, 1987, p. 9).

La obra relata la historia de Meursault en Argel. El personaje deja a su madre en un asilo y esta fallece. El telegrama que comunica el hecho es transcrito textualmente al comienzo de *L'Étranger*. Meursault no llora ante el féretro de su progenitora y es atrapado por la monotonía de la vida. Mata un árabe, es ajusticiado y termina condenado a muerte; pero, en realidad, durante el juicio, se le acusa de no haber llorado frente a la tumba de su madre.

Vargas Llosa sitúa la novela en el contexto del final de la entreguerra y concibe que *L'Étranger* es un:

“[A]legato contra las tiranías de las convenciones y de la mentira en que se asienta la vida social. Mártir de la verdad, Meursault va a la cárcel, y, presumiblemente, guillotinado por su incapacidad ontológica para disimular sus sentimientos y hacer lo que hacen los otros hombres: representar” (Vargas Llosa, 2002, p. 204).

El escritor arequipeño considera que Camus subraya cómo el ser humano debe sacrificar su libertad individual para que la vida social se realice plenamente y sin interferencias. Uno de los grandes méritos de *L'Étranger* es, según Vargas Llosa, la economía de la prosa, vale decir, no se perciben alambicamientos triviales. Hay una predilección por la transparencia en materia narrativa y, además, un acendrado pesimismo llena las páginas de

esta novela, pero se trata de una óptica que incita a la rebelión, sin duda tenue, contra el orden establecido.

Aunque la postura de Vargas Llosa es muy sugestiva, pienso que no da cuenta, a cabalidad, de la complejidad de la novela. Creo que *L'Étranger* es una crítica muy sutil de los mecanismos del poder en la sociedad moderna. Meursault representa a un hombre auténtico que desea escapar del poder burocrático que busca la estandarización del sujeto en la modernidad:

“Pour le moment, c’est un peu comme si maman n’était pas morte. Après l’enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle” (Camus, 1987, p. 10).

¿A qué se hace referencia cuando se habla de “une affaire classée”? Sin duda, a que el poder burocrático clasifica mecánicamente los actos de los individuos y los guarda en los archivos oficiales. Para los que encarnan ese poder, los seres humanos deben sentir lo mismo en ciertas circunstancias, es decir, llorar ante la tumba de su madre. Luego se alude a “une allure plus officielle”, por eso, Meursault encarna al marginal que lucha contra el poder oficial, representado por los jueces y el Director del asilo, un burócrata amable, pero que registra meticulosamente los actos de los individuos olvidándose de la especificidad de cada ser humano.

Meursault no es un ser insensible en sentido estricto. Su parquedad es testimonio de una sensibilidad que no se condice con la representación teatral ante los demás que exigen los defensores de la cultura oficial. Para estos últimos, no basta que un hijo sufra por la muerte de su madre, sino que debe mostrar ese terrible sufrimiento antes los demás. Se valora más el aparentar antes que el ser. Por eso, Camus cuestiona la inautenticidad que reina en el ámbito de las relaciones intersubjetivas en la sociedad moderna.

C) VICTOR HUGO, LA MODERNIDAD Y LA NOVELA TOTAL DE MARIO VARGAS LLOSA

Vargas Llosa no sólo ha dedicado muchas páginas al análisis de la obra de Sartre y de Camus, sino también ha reflexionado sistemáticamente sobre la novelística y el pensamiento de Victor Hugo, uno de los grandes exponentes del romanticismo francés. Sostengo que su teoría de la novela total asimiló las ideas más relevantes del prólogo de Victor Hugo al drama histórico *Cromwell* (1827), en otras palabras, el manifiesto romántico más importante que escribió Victor Hugo. Allí se hallan formuladas, con claridad meridiana, las principales propuestas del romanticismo francés. Hugo concibe el funcionamiento de tres edades en la historia del mundo: los tiempos primitivos, los antiguos y los modernos. En aquellos, predomina, según Hugo, la lírica; en la antigüedad, la épica; en la modernidad, el drama.

Patria perdida, fulgor de origen, el mundo primitivo es idealizado por los románticos. Entre ellos, Hugo no constituye una excepción a la regla:

“Su pensamiento (el del hombre primitivo), al igual que su vida, se parece a la nube que cambia de forma y de camino según el viento que la empuja. He aquí el primer hombre, he aquí el primer poeta. Es joven, es lírico. La plegaria es toda su religión: la Oda toda su poesía. Este poema, esta oda de los tiempos primitivos, es el Génesis” (Hugo, 1971, p. 23).

Pero posteriormente los rasgos de la vida entre los hombres se van transformando. Hugo concibe que la familia se convierte en tribu y esta, en nación. De modo algo súbito, el instinto nómada deja su paso al instinto social y la primigenia comunidad patriarcal se muta en la sociedad teocrática. Nace la guerra. Hay migraciones de pueblos, desborde de naciones.

En ese contexto, aparecen los tiempos antiguos. La épica predomina y, en particular, Homero. La tragedia griega, según Hugo, está llena de elementos épicos:

“Sube a la escena griega (la tragedia) sin (...) perder ni un ápice de sus proporciones gigantescas y desmesuradas. Sus personajes son todavía héroes, semidioses, dioses; sus resortes, sueños, oráculos, fatalidades; sus escenas, enumeraciones, ceremonias fúnebres, fatalidades” . (Hugo, 1971, p. 24).

Pero luego una religión espiritualista se expande y va sustituyendo al paganismo antiguo. Se trata del cristianismo que incorpora la división entre el espíritu y la materia, y pone de relieve un nuevo sentimiento: la melancolía. Además, desde una óptica cristiana, lo bello convive con lo feo; lo grotesco, con lo sublime; el mal, con el bien; la luz, con la sombra (Hugo, 1971, p. 31). . Así, surge una nueva concepción del arte: lo grotesco. Y la forma donde se manifiesta ésta es el género dramático.

Hugo subraya que "de la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime nace el genio moderno" (Hugo, 1971, p. 33).. Sin duda, lo grotesco también se manifestaba en los tiempos antiguos, pero de manera furtiva y algo disfrazada. Por el contrario, en la modernidad lo grotesco constituye algo poderoso porque se manifiesta en diferentes ámbitos: "por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo" (Hugo, 1971, p. 34)..

Hugo se asume como un historiador (Hugo, 1971).. Hoy en día se sumaría a los especialistas en ciencias sociales. El pensamiento liberal de Hugo defiende la libertad creativa, la vida privada y la originalidad como valores fundamentales. Además, manifiesta una crítica del pensamiento dogmático, representado en los patriarcas inamovibles del clasicismo francés (Nicolas Boileau, por ejemplo). La ley de las tres unidades teatrales es a la normativa clasicista lo que los catecismos aristocráticos son al *Ancien Régime*.

Pero, ¿cuál es la concepción de la modernidad que tiene Hugo? Sin duda, la modernidad se asocia al nacimiento de la conciencia crítica del sujeto que afirma su libertad individual y se aleja de esquemas preestablecidos (las tres unidades teatrales). En literatura, la modernidad, al decir de Victor Hugo (1971), significa el predominio del drama como género totalizador y de lo grotesco como

manifestación artística; posibilita la mezcla de estructuras (lo bello y lo demoníaco, por ejemplo) como una crítica de la estética clasicista e implica el diálogo entre diversos textos: lo que hoy denominaríamos intertextualidad. El drama es un género que absorbe elementos épicos y líricos. Es decir, la épica y la lírica se nutren mutuamente en un discurso teatral y he ahí el persistente y rico dialogismo de la modernidad, según Victor Hugo. No al fácil ni trivial monólogo; sí a la palabra dialógica como instrumento totalizador de la experiencia humana.

Ahora bien, como ha evidenciado Hugo Friedrich (1969), Hugo creyó que el género de la modernidad era el drama (Friedrich, 1969), vale decir, la obra de arte total porque agrupaba elementos líricos, épicos y la integridad de formas poéticas. Sin embargo, "esa aspiración a dicha obra de arte total, no se plasmó en el drama sino en la novela" (Friedrich, 1969, p. 12). Vargas Llosa considera que la novela total es la modalidad narrativa que permite asimilar los elementos de otros géneros discursivos. Para Victor Hugo, el drama es el género que asimila los elementos épicos y líricos, como si fuera un arte total que, en la edad moderna, se nutre del aporte de los tiempos primitivos y antiguos. Por el contrario, para Vargas Llosa, es la novela la que cumple ese mismo rol: aglutinar los componentes que provienen de la lírica y del antiguo poema épico. Es más, el escritor peruano afirma que:

"Cien años de soledad es una novela 'total', en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. Esta totalidad se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela que es, simultáneamente, cosas que se creían antinómicas: tradicional y moderna, localista y universal, imaginaria y realista" (Vargas Llosa, 1971, pp. 479-480).

La novela fusiona la perspectiva de la modernidad con la del mundo premoderno; realiza una creativa síntesis de lo particular con lo general y

concilia, además, el punto de vista realista con el empleo recurrente de la imaginación. Refiriéndose a *Tirant lo Blanc*, remarca Vargas Llosa que:

“Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios –Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner—que pretenden crear en sus novelas una “realidad total”, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo” (Vargas Llosa, 2008, pp. 18-19)..

Vargas Llosa ha sido un lector apasionado de *Les Misérables*. El ensayo “En torno a *Los miserables*” (1964) es un testimonio primigenio de dicha predilección. Allí se afirma que Victor Hugo creía, como buen romántico, en la inspiración. Escribió quizá demasiadas páginas, pero concibió *Les Misérables*: “el que sería el más humano, el menos retórico, el mejor de sus libros” (Vargas Llosa, 1983, p. 45). Victor Hugo tardó casi cuarenta años en gestar ese monumento de la literatura universal. Son tres temas los que atraviesan la novela de principio a fin: “Las imposturas de la justicia, la vida de los pobres, la insurrección” (Vargas Llosa, 1983, p. 43). Vargas Llosa afirma que las grandes obras que denominamos realistas no solo brotan de la observación de lo real, sino que nacen de algunos pequeños detalles de la biografía de su hacedor, quien trabaja con su imaginación para dar orquestación literaria a esos hechos y pergeñar un texto novelístico que dé vida a esos fantasmas de los cuales se nutre toda auténtica creación artística.

Posteriormente, Vargas Llosa da a conocer un libro íntegro sobre Victor Hugo: *La tentación de lo imposible* (2004). El ensayo tiene ocho capítulos y está centrado en el análisis minucioso de *Les Misérables*. En el prefacio, el escritor peruano se sumerge, con pasión y minuciosidad, en los detalles de la novelesca vida del autor francés: cuenta cómo Victor Hugo llenaba interminables cuartillas, tenía muchas amantes y llegó a convertirse “en un mito, en la personificación de la República, en símbolo de su sociedad y de su siglo” (Vargas Llosa, 2004, p. 20).

La primera propuesta iluminadora que esgrime Vargas Llosa es que el personaje principal de *Les Misérables* no es Jean Valjean ni Fantine ni Gavroche, sino el narrador omnisciente que, de modo recurrente, enuncia su opinión en primera persona. El escritor arequipeño remarca que se trata de un narrador exuberante, ególatra y omnipotente, porque posee el saber y lo revela abiertamente a sus lectores: "Comme nous l'avons expliqué déjà, dans le premier amour, on prend l'âme bien avant le corps; plus tard on prend le corps bien avant l'âme; quelquefois on ne prend pas l'âme du tout" (Hugo, 1862, vol. 5, p. 104).

La novela de Victor Hugo posee dos versiones: la primera, denominada *Les Misères*, fue concebida entre 1845 y 1848; mientras que la última (*Les Misérables*) fue concluida entre 1860 y 1862. Sin duda, implica la multiplicación de escenas y sucesos. La versión definitiva tiene muchas páginas más: Victor Hugo ha insertado múltiples episodios y personajes. No se queda con la historia de Jean Valjean, sino que incorpora otras historias paralelas; sin embargo, la obra llega a ser una de los textos imprescindibles de la literatura universal. Uno de los aspectos fundamentales para que sea una novela total es el factor numérico, por ejemplo, la intensidad del mundo representado y la caracterización psicológica de los personajes dependen mucho de la cantidad de páginas. Se trata de un efecto acumulativo que Victor Hugo maneja con inusual maestría.

Vargas Llosa subraya cómo la ley del azar se impone sobre los individuos en el universo representado por Victor Hugo: "La historia está predeterminada por una voluntad divina que se manifiesta mediante el 'azar'" (Vargas Llosa, 2004, p. 58). Hay episodios fundamentales en un texto novelístico que se pueden denominar *cráteres*. El primero es el de la emboscada en la *masure* Gorbeau, donde viven, hacinados, los pobres en París. El segundo es el de la barricada de Chanvrerie, lugar donde a los personajes les espera la muerte o el presidio. El tercero es el de las cloacas de París, es decir, las alcantarillas a orillas del Sena y donde los personajes se encuentran abrumados por las secuelas del azar.

Vargas Llosa aborda el análisis de los personajes de *Les Misérables*. La hipótesis que sustenta es que aquellos constituyen héroes épicos, recuerdan las gestas homéricas y se aproximan a los dioses o semidioses de estas últimas. Hay excepciones, sin duda: Marius tiene un inocultable lado humano y un aspecto paradójico (a veces, es generoso; en otras ocasiones, se halla carcomido por el egoísmo): “da muestras de gallardía en la barricada de Chanvrerie”. (Vargas Llosa, 2004, p. 81)

Por su parte, Monseñor Bienvenu es la encarnación de la santidad en la novela. Jean Valjean personifica la justicia y “es intrínsecamente moral” . (Vargas Llosa, 2004, p. 90) Vargas Llosa subraya que no hay un proceso de cambio radical de comportamiento en él: “Jean Valjean sufre pero no vacila. Sus desgarramientos jamás lo llevan a cuestionar una ética cuyos preceptos son tan nítidos para él como para Javert las disposiciones de la ley”. (Vargas Llosa, 2004, p. 91). El escritor arequipeño concibe a Valjean como superhombre que manifiesta talento y una fuerza indomables; en tal sentido, tiene mucho de un héroe épico homérico.

El policía Javert encarna al fanático y simboliza el respeto a las leyes que posibilita la convivencia humana y la vida en sociedad. Representa “la justicia social opuesta a la libertad, los derechos de la colectividad opuestos a los del individuo”. (Vargas Llosa, 2004, p. 104) De otro lado, Gavroche, el pícaro de París, personifica al sujeto de vida marginal que desea vivir emancipado de las convenciones sociales y de las leyes impuestas por los grupos de poder. Vargas Llosa también afirma que existen algunos personajes colectivos que complementan el desarrollo de la trama: los estudiantes sumergidos en la bohemia, los compañeros de Valjean en la cárcel, entre otros.

El autor de *La ciudad y los perros* subraya que en *Les Misérables* el narrador se comporta como un Dios que dirige a los actores-personajes en el gran teatro del mundo. Valjean, Javert y Bienvenu son seres dependientes del hacedor: cada uno tiene asignado su rol en el escenario: “La teatralidad del personaje –del mundo de *Les Misérables*— asoma, además, en su manera de hablar, y en la peculiar naturaleza de los diálogos” (Vargas Llosa, 2004, p. 123).

Los seres gesticulan y buscan impresionar a su interlocutor para persuadirlo de modo eficaz. Hay, afirma Vargas Llosa, un juego de luz y sombra que semeja la representación de una obra teatral en el escenario.

Vargas Llosa no sólo aborda el carácter teatral de la novela de Victor Hugo, sino también analiza un discurso (un prefacio de tipo filosófico) que concibió aquel para la tercera parte de *Les Misérables*, pero que no llegó a publicarse. Allí Victor Hugo decía que si bien la injusticia reina en el mundo, esta puede ser suprimida si se ejerce un mejor gobierno de la sociedad. Un escueto epígrafe reemplazó al prefacio filosófico y allí se observa cómo en 1862 el novelista francés había pasado de una óptica monárquica a una perspectiva más liberal y republicana que se manifiesta en el rechazo de la pena de muerte y la guillotina.

En la última parte de *La tentación de lo imposible*, Vargas Llosa se dedica a examinar un texto de 1862 de Lamartine (“*Considérations sur un chef-d’oeuvre, ou le danger du génie. Les Misérables par Victor Hugo*”), donde el poeta romántico francés afirma que *Les Misérables* es una novela que incita a la rebelión y al caos social. Para Lamartine, la novela hace brotar la pasión de lo imposible en las masas y la concepción del progreso sin límites es peligrosa para el pueblo. El escritor peruano sostiene que “todas las ficciones hacen vivir a los lectores ‘lo imposible’, sacándolos de su yo particular, rompiendo los confines de su condición, y haciéndolos compartir, identificados con los personajes de la ilusión, una vida más rica, más intensa” (Vargas Llosa, 2004, p. 218). *Les Misérables*, concluye Vargas Llosa, es una obra esencial porque hace soñar a los hombres en un mundo más racional y humano.

La lectura que hace el Premio Nobel de Literatura 2010 es muy sugestiva. Resulta destacable el análisis de los personajes y de los espacios en *Les Misérables*. Me parece observar, sin embargo, que la conclusión final es algo arriesgada, pues busca adscribir a Victor Hugo al proyecto de la sociedad liberal que sustenta políticamente el propio Vargas Llosa. Pareciera que hay una sobreinterpretación del mensaje de *Les Misérables*, pues no es lo mismo ser un liberal en el siglo XIX en Francia que profesar dicha ideología a principios del

siglo XXI. Por momentos, Vargas Llosa descontextualiza las ideas del escritor francés y busca instrumentalizar el mensaje de la novela de Victor Hugo, haciendo que este profese la idea de progreso que defienden hoy los teóricos del neoliberalismo en América Latina que ven en la libertad individual y de mercado la solución mágica a todos los problemas sociales en países como Perú o Bolivia, por ejemplo, y plantean la reducción de la presencia del Estado para facilitar la acción de los agentes económicos. Esta misma falencia está en el prólogo a una reciente edición de *Don Quijote de la Mancha*, donde Vargas Llosa (Cervantes, 2004) intenta probar que el Caballero de la Triste Figura era un liberal, cuando sabemos que este último expresa el tránsito de los parámetros medioevales a la era moderna y no profesaba una fe en el liberalismo, como Vargas Llosa sugiere en su prólogo:

“¿Qué idea de la libertad se hace Don Quijote? La misma que, a partir del siglo XVIII, se harán en Europa los llamados liberales: la libertad es la soberanía de un individuo para decidir su vida sin presiones ni condicionamientos, en exclusiva función de su inteligencia y voluntad” (Cervantes, 2004, p. XIII).

Allí nuevamente él hace una sobreinterpretación del mensaje de la novela cervantina porque Don Quijote regresa a su casa y el mensaje no deja de ser algo desconsolador: no es posible, fácilmente, transformar el mundo. Dicha concepción está en desacuerdo con las propuestas del liberalismo francés del siglo XVIII que planteaba la división de poderes y la necesidad de transformar, sin ambigüedades, la sociedad para instaurar un mundo donde reinaran la libertad, la igualdad y la fraternidad. No confundamos una poética barroca (como la de Cervantes) con la concepción del liberalismo francés del siglo XVIII. El Barroco tuvo un lado conservador; el liberalismo, en el Siglo de las Luces, un perfil revolucionario.

E) GUSTAVE FLAUBERT Y EL OFICIO DEL NOVELISTA

Vargas Llosa ha sido muy rotundo al respecto: *Les Misérables* es la última novela clásica; por el contrario, *Madame Bovary* es la primera novela moderna. Es Flaubert el escritor francés que más lo ha apasionado por su destreza en el difícil arte de narrar, su disciplina en el trabajo creador y su inagotable búsqueda de la palabra exacta.

En 1975, Vargas Llosa publicó un libro iluminador sobre el tema: *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Se trata de uno de los más importantes estudios aparecidos en lengua castellana sobre el genial novelista francés. No solo es un libro escrito con sindéresis y sabiduría, sino con una pasión que se impregna en la ensayística del autor peruano. Vargas Llosa recuerda que *Madame Bovary* le cambió la vida: reconoce en Flaubert a uno de sus maestros y con quien tiene una inmensa deuda, pues aprendió en sus relatos el arte de narrar. Reconoce el funcionamiento de una orquestación sólida y de un estilo, sin duda, fulgurante en *Madame Bovary*.

El ensayo de Vargas Llosa se encuentra estructurado en tres partes. En la primera, el escritor peruano cuenta cómo fueron sus primigenias aproximaciones a la novela de Flaubert. En 1952, bajo el cielo de Piura, vio la película inspirada en la obra, pero esa experiencia cinematográfica fue tan decepcionante que no lo incitó a leer el libro. En 1957, durante su época como estudiante de la Universidad de San Marcos, escuchó, en Lima, al crítico francés André Coyné, quien "ponía en duda, impasible, el realismo de Flaubert" (Vargas Llosa, 2007, p. 20), mientras que los estudiantes de dicha universidad avanzaban hacia el embajador francés gritando "¡Viva Argelia Libre!". En 1959, llegó a París, compró un ejemplar en francés de *Madame Bovary* y lo devoró sin compasión. Confiesa haber leído, por lo menos, seis veces la novela. A partir de esa vivencia intransferible, Vargas Llosa busca explicarse a sí mismo y a sus lectores por qué *Madame Bovary* lo ha atraído de modo persistente a lo largo de las décadas. ¿La razón? La construcción orquestada y rigurosa que rige las páginas de la novela. Esa suerte de mecanismo de relojería que funciona de modo magistral hasta llegar a cautivar al receptor. Emma, según el escritor peruano, se enfrenta a su medio social y desea conocer otras

personas y espacios. Para Vargas Llosa, una novela para que sea persuasiva debiera incluir la violencia y el tratamiento de lo sexual, porque, de lo contrario, construye un mundo irreal, acartonado y donde solo asoma el aburrimiento. La crítica de la época de Flaubert, afirma Vargas Llosa, fue muy injusta con *Madame Bovary*; pero, a partir de los años sesenta del siglo XX, se produce un redescubrimiento del autor francés desde diversas canteras, en particular desde los representantes del *Nouveau Roman*, quienes reconocieron en Flaubert a uno de sus maestros, es decir, un genio de la descripción y del estilo.

En la segunda parte de *La orgía perpetua* se analizan algunos rasgos biográficos de Flaubert que pudieran iluminar el sentido de la novela: la experiencia frustrante del escritor de haber leído en voz alta algunos fragmentos de *La tentación de San Antonio* a sus amigos Maxime du Camp y Louis Bouilhet, quienes reaccionaron de manera displicente frente a la calidad del mencionado manuscrito; y la transformación del método de Flaubert, quien se vio obligado a reconocer que en *La tentación de San Antonio* había falencias estructurales y de índole formal, hecho que resulta siendo un acicate para que cambie radicalmente la manera de concebir el proceso de construcción de una novela en *Madame Bovary*. Se deduce de la lectura de la correspondencia de Flaubert que había en *La tentación...* demasiadas intromisiones del narrador y que, por consiguiente, en *Madame Bovary* había que apostar por un estilo más impersonal.

Flaubert trabajó incansablemente en la escritura de esta novela:

“Comenzó a escribirla en la noche del viernes 19 de septiembre de 1851 y la terminó el 30 de abril de 1856, según firmas autógrafas que figuran en los cartones que protegen el manuscrito, lo que da una duración de cuatro años, siete meses y once días” (Vargas Llosa, 2007, pp. 71-72),

Abrumado por la pasión que le inspira el trabajo de Flaubert, Vargas Llosa se pregunta: ¿cuántos días, durante aquel período de intensa disciplina

creativa, dejó Flaubert de trabajar en la escritura y corrección obsesiva de su novela? Sobre la base de la lectura de la correspondencia flaubertiana dirigida a Louise Colet, una de sus amantes, el escritor peruano llega a una asombrosa conclusión: “la décima parte del total de días” (Vargas Llosa, 2007, p. 74). Es decir, aproximadamente algo más de cuatro meses fue el tiempo en que el novelista francés no trabajó en la orquestación de *Madame Bovary*.

Luego, Vargas Llosa se pregunta acerca del método de Flaubert y llega a decir:

“El 26 de diciembre de 1858, Flaubert le escribe a Mlle. Leroyer de Chantepie: ‘Un libre n’a jamais été pour moi qu’une *manière de vivre* dans un milieu quelconque. Voilà ce qui explique mes hésitations, mes angoisses et ma lenteur’. La frase resume maravillosamente el método flaubertiano; esa lenta, escrupulosa, sistemática, obsesiva, terca, documentada, fría y ardiente construcción de una historia”. (Vargas Llosa, 2007, p. 76),

Aquí se emplea otra metáfora ígnea (“ardiente construcción”) tan típica de Vargas Llosa. Antes me referí al artículo “La literatura es fuego”, donde la creación literaria es concebida como una flama que se enciende cada vez que el escritor tiene la hoja en blanco frente a sí mismo. Ahora observo cómo en la construcción de una novela, Vargas Llosa observa el ardor o pasión con que el novelista (ese suplantador de Dios) pergeña una obra que venza el muro del tiempo y se erija como un monumento de la literatura universal.

El método de trabajo de Flaubert implica tres pasos: el proyecto de diseño de la obra novelística (una suerte de bosquejo inicial), la redacción de cada capítulo y, por último, la corrección casi infinita: “La página se va cubriendo de tachaduras, añadidos, repeticiones, capas superpuestas de palabras que llegan a hacerla incomprensible” (Vargas Llosa, 2007, p. 85). Para escribir su novela más célebre, Flaubert leyó a Montaigne, Rabelais, Rousseau, Victor Hugo, Goethe, Byron y a Balzac (entre otros), a quien no le

tenía mucha estima porque su estilo, al decir de Vargas Llosa, le irritaba un tanto porque Flaubert consideraba que el autor de *La Comédie humaine* no era un estilista en el más estricto sentido de la palabra.

Después de ofrecer un contexto que permite comprender a cabalidad el método flaubertiano de trabajo y las relaciones del autor francés con otros escritores, Vargas Llosa desarrolla la teoría del elemento añadido basándose en la proficua correspondencia de Flaubert. El punto de partida para toda creación novelística es la realidad real, mas estos hechos no son contados como los relata un historiador, sino que se produce una transfiguración de los mismos en virtud al trabajo de filigrana con el lenguaje que realiza el novelista, de manera que el elemento añadido "es la originalidad de la obra, lo que da autonomía a la realidad ficticia, lo que la distingue de la real" (Vargas Llosa, 2007, p. 127).

El *estilo* es la palabra clave en este caso. Flaubert anhelaba escribir un libro que solo se sostuviera por "la fuerza interior de su estilo" (Vargas Llosa, 2007, p. 48). Vargas Llosa afirma que, en el mundo representado en *Madame Bovary*, las cosas se humanizan y los hombres se cosifican (léase se reducen a su sola presencia física). Además, se percibe un universo social donde reinan las oposiciones binarias, por ejemplo, la dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo, el campo y la ciudad, etc. Emma anhela una vida citadina y moderna, pero está restringida al mundo de la provincia y del campo.

Para precisar aún más la función del elemento añadido, Vargas Llosa hace un exhaustivo del empleo del tiempo como recurso narrativo en *Madame Bovary*. Hay cuatro tiempos en la extraordinaria novela de Flaubert. El primero (el tiempo singular o específico) que enmarca hechos objetivos, de los cuales no se puede dudar; por ejemplo, la escena inicial que relata la historia del joven Charles Bovary cuya gorra ("la casquette") se le cae en el salón de clases, lo cual produce una burla generalizada por parte de sus compañeros de aula. En este caso, el narrador elimina la ambigüedad y es algo más rotundo en sus conclusiones. El segundo (el tiempo circular) que se emplea para narrar hechos que se repiten siempre. Aquí se utiliza más el pretérito imperfecto:

“Emma, silencieuse, regardait tourner les roues. Charles, posé sur le bord extrême de la banquette, conduisait les deux bras écartés” (Flaubert, 1929, p. 114). El tercero (el tiempo inmóvil) revela que la acción no aparece, entonces “los lugares quedan inmóviles y como sustraídos a la pesadilla de la cronología, viven un instante eterno” (Vargas Llosa, 2007, p. 174). En este caso se usa más el presente del indicativo: “Yonville-l’Abbaye (ainsi nommé à cause d’une ancienne abbaye de Capucins dont les ruines n’existent même plus) est un bourg à huit lieues de Rouen, entre la route d’Abbeville et celle de Beauvais” (Flaubert, 1929, p. 143). Por último, el cuarto (el tiempo imaginario) es eminentemente subjetivo: “Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l’horizon”. (Flaubert, 1929, p. 130). Aquí observamos cómo el personaje se sumerge en su propia subjetividad y casi se abstrae del mundo fáctico para dedicarse a soñar y entregarse a la senda de la ilusión.

Vargas Llosa analiza no solamente el papel del tiempo en la novela, sino también los tipos de narrador en *Madame Bovary*. Distingue, en primer término, un *narrador-personaje de carácter plural*, vale decir, un protagonista que cuenta la historia y que se encuentra dentro del mundo representado. Esta modalidad aparece en la escena inicial donde a Charles Bovary se le cae la gorra en el aula de clases y todos sus compañeros se mofan de él. Allí el narrador adquiere un leve matiz irónico, pues comparte la burla de sus compañeros. Asimismo, funciona, en segundo lugar, *el narrador omnisciente*: “No forma parte del mundo narrado, es exterior a él y habla desde la tercera persona del singular” (Vargas Llosa, 2007, p 184). A veces, este narrador se convierte en lo que Vargas Llosa llama un “relator invisible”, es decir, impersonal y objetivo:

“Son père, M. Charles-Denis-Bartholomé Bovary, ancien aide-chirurgien-major, compromis, vers 1812, dans des affaires de conscription, et forcé, vers cette époque, de quitter le service, avait alors profité de ses avantages personnels pour saisir au passage une dot de soixante mille

francs, qui s'offrait en la fille d'un marchand bonnetier, devenue amoureuse de sa tournure." (Flaubert, 1929, p. 13).

En otras ocasiones, es un "narrador-filósofo" que realiza, de modo pertinente y sutil, una conclusión de tipo moral: "en el ardor de la juventud, y aunque fuera tan sólo por un día, por un minuto, todo burgués se ha creído capaz de sentir pasiones inmensas, de acometer acciones grandiosas" (Flaubert, 1929, p. 592).. Indudablemente, se trata de que el escritor posea el tino suficiente para que la intervención de ese narrador sea pertinente y no haga que el efecto de realidad, que busca toda novela auténtica, se esfume porque ello pudiera afectar la fluidez de la trama narrativa.

Un tercer tipo es el *narrador-personaje singular*, que se observa en la escena de los comicios agrícolas, donde Emma y Rodolphe se cuentan sucesos entre sí, a la vez que el Presidente anuncia los premios a los mejores cultivos:

"« À M. Bizet, de Quincampoix. »

– Savais-je que je vous accompagnerais ?

« Soixante-dix francs ! »

– Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.

« Fumiers. »

– Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !"

(Flaubert, 1929, p. 305).

Vargas Llosa afirma que el gran aporte de Flaubert, en lo que respecta a la técnica de la novela, fue el estilo indirecto libre, un antecedente indiscutible del monólogo interior empleado por James Joyce y William Faulkner. ¿En qué consiste dicha innovación en el ámbito del relato? Se trata de aproximar tanto el narrador omnisciente al personaje que las fronteras entre ambos no se distinguen y parecen esfumarse. Al final, no sabemos si lo que se afirma ha

sido pronunciado por el narrador o por el personaje. Se emplea la interrogación y algunos tiempos verbales como el pretérito imperfecto:

“Est-ce que cette misère durerait toujours ? est-ce qu'elle n'en sortirait pas ? Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses!”
(Flaubert, 1929, p. 139).

En la tercera y última parte de *La orgía perpetua*, Vargas Llosa sustenta que *Madame Bovary* es la primera novela moderna porque Flaubert tuvo conciencia crítica de la importancia de la forma para la construcción del discurso novelístico. Además, el escritor francés empleó, con gran maestría, el estilo indirecto libre, que, como dijimos, constituye un antecedente de una técnica esencial de la novelística actual: el monólogo interior. Flaubert planteó el problema de la objetividad en el difícil arte de narrar, pues “usó el relator invisible para dar autonomía a lo narrado, conseguir que el mundo ficticio pareciera soberano” (Vargas Llosa 2007, p. 223). Así abrió las puertas para la gran renovación técnica de la novela del siglo XX que tendrá autores imprescindibles como Joyce, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Malraux, entre otros.

La orgía perpetua es, sobre todo, la historia de la admiración de Vargas Llosa por la obra de Flaubert. Creo que el escritor peruano logra demostrar, con creces, por qué admira la genialidad de este último y cómo *Madame Bovary* será por siempre una de las joyas de la literatura universal. El análisis de Vargas Llosa es convincente y profundo: *La orgía perpetua* es un libro cuidadosamente organizado y escrito. Revela la pasión de Vargas Llosa por un autor cuya novelística lo ha cautivado durante varias décadas.

CODA

Quisiera retornar a mi propuesta inicial. Vargas Llosa descubrió su pasión por la literatura en contacto con la literatura francesa. Leyó a Sartre y a

Camus, y fue testigo privilegiado de una polémica que atravesó la cultura francesa durante algunas décadas. Admiró el estro de Victor Hugo y se nutrió de la enseñanza que subyace a *Les Misérables*: la fe en el progreso y la posibilidad de transformar creativamente esta sociedad para que reinen plenamente la libertad y la justicia. Por último, leyó, de modo inagotable, a Flaubert con quien se identificó plenamente. Al fin y al cabo, Flaubert decía: "Madame Bovary, c'est moi". Pienso que el talento de Vargas Llosa se forjó y maduró cuando llegó a París en 1959, allí se encontró consigo mismo y se nutrió de la Ciudad Luz para edificar una obra que permanecerá, inalterable, en el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (1986). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México, D.F., Siglo XXI.

Friedrich, H. (1969). *Tres clásicos de la novela francesa. Stendhal. Balzac. Flaubert*. Buenos Aires: Ed. Losada.

Hugo, V. (1862). *Les Misérables*. New York: Charles Lassalle, vol. 5.

Hugo, V. (1971). *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península.

Camus, A. (1987). *L'Étranger*. Paris: Gallimard.

Cervantes Saavedra, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

Flaubert, G (1929). *Madame Bovary. Moeurs de province*. Paris: Librairie de France.

Forgues, R. (2006). "Mario Vargas Llosa, ética y creación: el legado de Sartre, Camus y Malraux". *Actual*, 62-63, pp. 51-62.

Lakoff, G. & Johnson, M (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Oviedo, J. M (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.

Sartre, J. P (1976). *Situations, II*. Paris: Gallimard.

Valenzuela, J. (2013) *Principios comprometidos. Mario Vargas Llosa entre la literatura y la política*. Lima: Cuerpo de la Metáfora, Facultad de Letras de la UNMSM y Cátedra Vargas Llosa.

Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.

Vargas Llosa, M (1981). *Entre Sartre y Camus*. Lima: Ediciones Huracán.

Vargas Llosa, M. (1983). *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, M (2002). *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires. Alfaguara.

Vargas Llosa, M (2004). *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y Los Miserables*. Lima: Santillana.

Vargas Llosa, M (2007). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Lima: Alfaguara.

Vargas Llosa, M. (2008). *Carta de batalla por Tirant le Blanc*. Lima: Santillana.