

Carta de batalla de Mario Vargas Llosa: ideas sobre la realidad ficticia y la aventura novelesca

JOSÉ BELMONTE SERRANO
Universidad de Murcia

MARCO SUCCIO
Università degli Studi di Genova

Resumen

Mario Vargas Llosa es uno de los escritores actuales que con más ahínco se ha dedicado a la teoría de la novela. Sus ensayos han gozado casi de la misma popularidad que sus novelas y, al mismo tiempo, se han convertido en una obligada fuente de información para el estudio de su narrativa. El escritor peruano interpreta y analiza diferentes aspectos de la novela desde la perspectiva y desde la visión de un creador, de alguien que conoce la ficción a fondo y que la ha practicado durante décadas. A través de sus ensayos es posible entender mucho más cabalmente sus obras de creación. El artículo se propone analizar los aspectos clave de las ideas estéticas de Vargas Llosa, aplicadas especialmente a su narrativa, poniendo de relieve algunos conceptos básicos como el de los vasos comunicantes, el elemento añadido, la novela totalizadora.

Palabras clave: Vargas Llosa, narrativa hispanoamericana, teoría de la literatura

Riassunto

Mario Vargas Llosa è tra gli scrittori contemporanei che maggiormente si sono dedicati alla teoria della letteratura. La sua produzione saggistica, che ha raggiunto una popolarità paragonabile a quella dei suoi romanzi, è un punto di riferimento imprescindibile per lo studio della sua narrativa. Lo scrittore peruviano interpreta e analizza vari aspetti del romanzo con lo sguardo e dalla prospettiva di un autore che conosce a fondo l'universo della finzione letteraria, terreno nel quale si muove ormai da diversi decenni, e attraverso i suoi saggi è possibile acquisire gli strumenti necessari allo studio della sua narrativa. L'articolo propone un'analisi degli aspetti più importanti dell'estetica di Vargas Llosa, applicata in particolare alla narrativa, soffermandosi su alcuni concetti fondamentali come quello dei vasi comunicanti, dell'elemento aggiunto e del romanzo totalizzante.

Parole chiave: Vargas Llosa, narrativa ispanoamericana, teoria della letteratura



Su bien ganada fama de excelente novelista no ha sido obstáculo para que la faceta ensayística de Mario Vargas Llosa tenga igual consideración y casi tanta difusión que sus relatos más conocidos. Quizá por cuestiones metodológicas y por ese principio elemental de ahorro de energía para proyectarla después sobre menesteres puramente creativos, lo cierto es que no han sido muchos los escritores, de estos últimos tiempos, que han dedicado su esfuerzo al análisis teórico del arte que practican. Es decir, interpretar, desde dentro, desde la cocina misma de la escritura, un género —la novela, en el caso del escritor peruano— con el que



conviven a diario como si se tratara de una enfermedad con la que, a pesar de su presencia y persistencia, estuvieran condenados a ser felices.

Henry James o Edward Morgan Foster fueron un buen ejemplo de teóricos y fieles practicantes de un género que, sin duda alguna, acabaron por elevar a los altares de la distinción y del refinamiento. De otros escritores, como Gustave Flaubert, precisamente uno de los más apreciados y leídos por Vargas Llosa, hemos sabido de sus ideas acerca de la creación literaria a través de documentos privados, como cartas y diferentes manifestaciones que sus contemporáneos, biógrafos y amigos, quizá rompiendo el pacto de guardar el secreto, legaron a la posteridad. Pero eran otros tiempos. Hoy, con frecuencia, oímos decir que la única misión encomendada a un escritor es la de escribir. Expresión imprecisa, vaga y poco afortunada, atribuible tan sólo a quienes ingenuamente aún creen que un autor nada tiene que añadir al margen de lo expresado a través de sus propias ficciones.

En la ya amplia y casi inabarcable bibliografía de Mario Vargas Llosa hallamos, junto a sus novelas, cuentos y textos dramáticos, todo un corpus de obras ensayísticas que nos ayudan sobremañera a aclarar detalles que resultan esenciales para los lectores y críticos, como sus gustos literarios, sus ideas sobre los distintos géneros, el uso de determinadas técnicas narrativas, etc. En este sentido, baste recordar algunos títulos como *García Márquez: historia de un deicidio* (Barral, 1971), *Historia secreta de una novela* (Tusquets, 1972), *La orgía perpetua* (Seix Barral/Taurus, 1975), con su modélico estudio sobre Flaubert y *Madame Bovary*, o sus rigurosas y didácticas *Cartas a un joven novelista* (Planeta, 1997).

Vargas Llosa es, como ha expresado su biógrafo y amigo Armas Marcelo, “un profesor seguro de sus propias teorías” (Armas Marcelo, 1991: 282). De igual manera, en el capítulo titulado “Teoría y realidad de una novela”, José Miguel Oviedo, uno de los pioneros en los estudios vargasllosianos, en su ya conocida y clásica obra *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, llama la atención sobre lo que él denomina “la mentalidad teórica” de nuestro escritor:

En primer término, es un crítico de sí mismo, uno que se observa creando y que discierne en medio de sus pasiones literarias. Al fondo de su ejercicio novelístico se traducen, como un riguroso tramado, muy firmes conceptos sobre la novela, sobre su proyección en la realidad y sobre los deberes del creador frente a su época. (Oviedo, 1977: 59)

Esa seguridad a la que se refiere Armas Marcelo es lo que contribuye a que podamos hallar en Vargas Llosa unas teorías que, en lo esencial, apenas han variado con el paso de los años y con la redacción y publicación de nuevas obras, hasta hoy mismo. Sus gustos literarios, por ejemplo, siguen intactos. Son los mismos que los expresados, con el ímpetu, la pasión y la convicción propios de él, en los primeros años de la década de los setenta, hace ya casi medio siglo. En *La orgía perpetua*, Vargas Llosa expresa su preferencia, desde que era un niño repleto de curiosidad, por las obras

construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y fin, que se cierran en sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado, sobre aquellas, abiertas, que deliberadamente sugieren lo indeterminado, lo vago, lo en proceso, lo a medio hacer. (Vargas Llosa, 1975: 18)

La *Madame Bovary* de Flaubert responde a ese perfil tan exigente y casi utópico. Esta singular novela francesa del siglo XIX cumple, además, con los requisitos indispensables de la seducción: en ella se combinan la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo, lo que da lugar a lo que el propio Vargas Llosa denomina “una historia compacta” (Vargas Llosa, 1975: 20).

En la larga y fructífera conversación que Vargas Llosa sostiene con Ricardo Cano Gaviria, sale a relucir el término “flaubertiano”, que, según el escritor peruano, consistiría en lo siguiente:

Por un lado, un modo de asumir la vocación, entregándose a ella de una manera exclusiva y excluyente. Un modo de organizar la vida en función de la vocación, de ejercitarla como una actividad, podríamos decir, religiosa. Para Flaubert escribir no era algo que ocupaba, *entre otras cosas*, su vida: para él era *su* manera de vivir. (Cano Gaviria, 1972: 63)

Unas páginas más adelante, dentro de esa misma obra, Vargas Llosa llega a afirmar, con absoluta rotundidad, que



uno de mis proyectos antes de morirme, sería traducir alguna novela de Flaubert. Me gustan todas las obras de Flaubert sin excepción; no sólo el novelista realista de *La educación sentimental* o *Madame Bovary*, sino también el novelista romántico de *Salambó* y *La tentación de San Antonio*, o el escritor absolutamente “vanguardista” de *Bouvard y Pécuchet*, el cínico, el formalista. (Cano Gaviria, 1972: 67)

A poco que recordemos obras como *La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor*, *Pantaleón y las visitadoras* o *La guerra del fin del mundo*, nos daremos cuenta de que Vargas Llosa tiene muy en cuenta tales ingredientes que, con gran meticulosidad y secreta proporción, introduce y agita en su particular coctelera con espléndidos y sorprendentes resultados. Así, por ejemplo, la omisión en una novela de la experiencia sexual puede llegar a irritarle tanto como el que en una obra determinada todo se reduzca exclusivamente a hablar sobre tal asunto, como tan brillantemente lo expresa en su *Orgía perpetua*:

El tratamiento de lo sexual en la narrativa es uno de los más delicados, tal vez el más arduo junto con lo político. Como en ambos asuntos existe para el autor y para el lector una carga tan fuerte de prevenciones y convicciones, es difícilísimo fingir la naturalidad, “inventar” esas materias, darles autonomía: invenciblemente se tiende a tomar partido por o contra algo, a demostrar en vez de mostrar. Así como, según ciertos teólogos, por la bragueta se suelen ir los hombres al infierno, gran número de novelas se precipitan a la irrealidad por el mismo sitio. (Vargas Llosa, 1975: 31)

Páginas más adelante, Vargas Llosa lleva a cabo las necesarias puntualizaciones, con lo que arroja mayor luz a lo anteriormente apuntado:

En mi caso, ninguna novela me produce gran entusiasmo, hechizo, plenitud, si no hace las veces, siquiera en una dosis mínima, de estimulante erótico. He comprobado que la excitación es más profunda en la medida en que lo sexual no es exclusivo ni dominante, sino se complementa con otras materias, se halla integrado en un contexto vital complejo y diverso, como ocurre en la realidad. (Vargas Llosa, 1975: 35)

Casi un cuarto de siglo después de la publicación de la obra a la que nos venimos refiriendo, Vargas Llosa, en sus *Cartas a un joven novelista*, libro en el que se aprecia un evidente componente pedagógico, un deseo de ser comprendido con cierta facilidad, sobre todo, por quienes sienten el deseo y el impulso de acercarse a la escritura creativa y buscan en los maestros sabios consejos para poder triunfar en el oficio, pone de nuevo sobre el tapete el nombre de Flaubert, destacando, en esta nueva ocasión, las cartas que el novelista francés escribió a su amante Louise Colet entre 1850 y 1854, justo en la época en la que estaba completamente enfrascado en la redacción de *Madame Bovary*, obra que tampoco podía faltar a esta fiesta:

A mí me ayudó mucho leer esa correspondencia cuando escribía mis primeros libros. Aunque Flaubert era un pesimista y sus cartas están llenas de improperios contra la humanidad, su amor por la literatura no tuvo límites. Por eso asumió su vocación como un cruzado, entregándose a ella de día y de noche, con una convicción fanática, exigiéndose hasta extremos indecibles. (Vargas Llosa, 1997: 19)

La lectura atenta de *Los miserables* de Victor Hugo, hizo reflexionar a Vargas Llosa acerca del proceso creador de una novela. Con la monumental obra del escritor francés, Vargas Llosa aprendió algo que resulta fundamental en todos sus relatos: el escrutinio de la realidad. ¿En qué proporción – parece preguntarse – la realidad y eso otro que llamamos experiencia personal deben suministrar sus materiales para la confección de una obra? La experiencia desnuda, asevera el escritor peruano en su texto de 1974 titulado *La novela*, no puede trasvasarse por completo a la literatura,

necesita ser enmascarada, disfrazada, mezclada con otro tipo de experiencias, trabajada con la imaginación, con la artesanía, hasta que esas experiencias banales consiguen mediante el lenguaje y la técnica emanciparse del creador y resucitar en forma de existencias autónomas ante los demás, ante los lectores. (Vargas Llosa, 1974: 23)

En sus *Cartas a un joven novelista* aún insiste en ese escrutinio, un tanto misterioso, propio de la tarea creativa, que “consiste en la transformación de aquel material suministrado al novelista por su propia memoria en ese mundo objetivo, hecho de palabras, que es una novela” (Vargas Llosa, 1997: 25).

Volviendo a las entrañables relaciones entre Vargas Llosa y su admirado Flaubert, Armas Marcelo ya advirtió que, si bien Flaubert es su modelo imposible, el autor peruano, a la luz de sus propias novelas, ateniéndonos al resultado de las mismas, sigue mucho más de cerca las enseñanzas de Balzac y, sobre todo, de Hugo, y lo justifica de la siguiente manera:

Siempre me ha llamado la atención esa deificación que Mario Vargas Llosa hace, constantemente, de Gustave Flaubert, un novelista al que él le gustaría parecerse. Siempre he visto en sus novelas que, en lugar de aparecer Flaubert, surgen por doquier Balzac y Victor Hugo, en esa constante que implica al novelista en su propia vida y que ve su propia vida –su existencia dentro de un contexto histórico determinado– como parte de un relato, una novela interminable: la que él escribiría a lo largo de su vida. (Armas Marcelo, 1991: 306)

Vargas Llosa ha tenido siempre presentes los ejemplos de Balzac y, fundamentalmente, de Hugo y Flaubert a la hora de preparar, seleccionar y ordenar su material novelesco. En *La orgía perpetua* nos vuelve a recordar, acaso tratando de justificar sus propias teorías, los pasos que tuvo que llevar a cabo Flaubert para que *Madame Bovary* no tuviera fisura alguna. Por todos es sabido que Flaubert, aprovechando la presencia allí de su hermano Achille, realizó diversas visitas al hospital para documentarse, de primera mano, sobre la patología del pie deforme y también sobre envenenamientos con arsénico, lo que incorporará a su relato con gran precisión y exactitud naturalista. El llamado “método flaubertiano” consiste, según indica el autor de *Conversación en la Catedral*, en el “saqueo consciente de la realidad real para edificación de la realidad ficticia” (Vargas Llosa, 1975: 88). Una realidad ficticia que nos conducirá, ineludiblemente, a ese otro aspecto esencial, del que luego daremos debida cuenta, en la narrativa de Vargas Llosa: el elemento añadido.

Lo vivido y lo imaginado son dos elementos fundamentales en la fórmula vargasllosiana. Y así se lo hace saber a Joaquín Soler Serrano:

En realidad, todo lo que he escrito parte siempre de experiencias personales, de algunos hechos vividos, de algunas personas conocidas o de situaciones que, más o menos, han estado cerca de mi propia experiencia [...]. Pero, en realidad, toda mi obra es siempre el fruto de esa mezcla de ambas cosas: de hechos vividos y de hechos imaginados. Es más, yo creo que no podría escribir una historia puramente imaginaria utilizando exclusivamente la fantasía. (Soler Serrano, 1986: 263)

Sólo así nos explicamos que Vargas Llosa, desde la aparición, en 1963, de su novela *La ciudad y los perros*, haya tenido serios problemas con la censura en su país de origen, dando lugar a pasajes verdaderamente pintorescos, cuando no patéticos. A partir de la publicación de la obra anteriormente citada, crece el interés documental de Vargas Llosa. Su ambición le lleva a conocer nuevos territorios. Ahora ya no le basta con su rica experiencia personal y ni siquiera con lo que se pueda aprender a través de los libros o por medio de documentos científicos. Para llevar a cabo *La casa verde*, Vargas Llosa sigue muy de cerca ese conocido proceso de los novelistas franceses del siglo XIX: en París, durante un año dedicó todo su tiempo tan sólo a leer obras relativas a la Amazonía. Para que su historia concordara lo más posible con la realidad, la creación del personaje llamado Fushía le llevó a visitar, previamente, el pabellón de leprosos del hospital Saint Paul de París. La novela fue finalizada en 1964. Sin embargo, antes de darla a la imprenta, surgieron las dudas acerca de determinados pasajes. Más concretamente sobre aquellos capítulos situados en Santa María. Vargas Llosa tenía la sensación de haber escrito no una novela, sino un ensayo novelado, un documento cercano a lo puramente sociológico. Ante ello, la respuesta fue inmediata: decide no publicar el libro y regresar lo antes posible a la selva amazónica. Este hecho no resultó demasiado fácil si nos atenemos a lo que Vargas Llosa explica en *Historia secreta de una novela*. Su retorno al lugar de la acción supuso uno de los pasajes más novelescos dentro de la ya de por sí novelesca vida de nuestro autor. La larga cita vale la pena:

Nuestro plan era ir de Lima a Pucallpa en avión y allí pedir ayuda al Instituto Lingüístico de Verano para alcanzar el Alto Marañón. Pero las dificultades comenzaron aún antes de salir de Lima. Por dos o tres días consecutivos fuimos al aeropuerto en vano —una vez nos regresaron luego de media hora de vuelo— pues el mal tiempo impedía a los aviones cruzar la Cordillera. Acordamos ir por tierra hasta Chiclayo, creyendo ingenuamente que la carretera Olmos-Río Marañón, que figuraba en los mapas, funcionaba de veras y que podíamos conseguir algún ómnibus o camión que nos llevara hasta Bagua. En Chiclayo descubrimos que la famosa carretera al Marañón estaba todavía sin terminar, que cesaba en un punto situado a veinte kilómetros del río, y que no había ningún servicio de ómnibus ni de camiones de Lambayeque a Bagua. En Chiclayo nos explicaron que la única manera sensata de llegar al Alto Marañón era con la ayuda del Ejército. Mi primera novela, situada en un colegio militar, había tenido problemas y dos oficiales [...] la habían acusado públicamente de viciosa y antipatriótica, de modo que era improbable que yo recibiera ayuda militar y precisamente para otra novela. Discutimos el asunto y, por fin, decidimos convertirnos en dos ingenieros comisionados por el Presidente de la República para estudiar las posibilidades agropecuarias en la región del Alto Marañón. Nos presentamos en la Comandancia General del Ejército, en Chiclayo, y el oficial que nos atendió quedó impresionado con nuestras explicaciones. (Vargas Llosa, 1971a: 68-69)

Las cuatro mil páginas de que se componía inicialmente *La casa verde* quedaron reducidas, salvados todos los escrúpulos del escritor y saldadas todas las deudas con la investigación, a poco más de cuatrocientas. El resultado es el que todos conocemos: “*La casa verde* —apostilla Armas Marcelo— es un mundo impresionante de palabras, historias, anécdotas, episodios y dramas humanos” (Armas Marcelo, 1991: 274).

Tirant lo Blanc, obra del siglo XV del valenciano Joanot Martorell, escrita en la lengua autóctona de ese escritor, es, sin lugar a dudas, el libro español al que más páginas le ha dedicado Vargas Llosa. Al margen de sus artículos y bien compuestos estudios aparecidos en distintas revistas, contamos con los textos titulados *El combate imaginario*, llevado a cabo en colaboración con uno de sus más distinguidos y reconocidos maestros, Martín de Riquer, y *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, obra en la que se recogen las investigaciones del novelista peruano sobre este mismo asunto desde 1969 hasta 1991. En ambos libros se reproduce un texto que resulta fundamental para entender las ideas estéticas de nuestro escritor, así como su concepto de la novela: se trata del titulado “Martorell y el ‘elemento añadido’ en *Tirant lo Blanc*”. Ya en su *Historia secreta de una novela* reconocía que con la lectura de las novelas de caballerías, entre las que, naturalmente, se encontraba la ya aludida de Martorell, fue cuando se planteó, por primera vez, “la ambición de ser un escritor y nada más que un escritor” (Vargas Llosa, 1971a: 47). En el primer estudio que compone la obra *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, “Cabalgando con Tirant”, Vargas Llosa insiste en ese descubrimiento y su relación “ininterrumpida, apasionada y apasionante” con la novela y el novelista valencianos:

Cuando llegué a España, de estudiante, en 1958, me sorprendió lo desconocida que era para el lector medio español la novela que, desde que la descubrí en una biblioteca limeña, me había impresionado como una cumbre del género. Confinada en cenáculos de especialistas, ni siquiera había ediciones –catalanas, castellanas– al alcance del gran público.

Desde entonces traté de convencer a los editores que se ponían a mi alcance para que hicieran una edición popular del *Tirant lo Blanc*. Me llena de vanidad haber vencido las reticencias de Carlos Barral a leer el libro, primero, y, luego, a hacer en Seix Barral una edición comercial de la novela. (Vargas Llosa, 1991: 5)

El descubrimiento de la novela de Martorell debió consolidar –o modificar, en algún caso– las teorías de Vargas Llosa acerca del género. Se habla, a partir de entonces, de “novela total” o, acaso en un nivel inmediatamente superior, de “novela infinita” (Oviedo, 1977: 78), como José Miguel Oviedo la denomina, producto de su desbocada ambición por esa novela total. En la sustanciosa y apasionada conversación que sostiene Vargas Llosa con Luis Harss, recogida fielmente en *Los nuestros*, el escritor peruano sostiene que, en los últimos años, la novela pasaba por una especie de decadencia, un visible repliegue. Y añade: “Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones” (Harss, 1977: 440). Como recuerda Nécker, para Vargas Llosa, la “totalidad de la novela” se logra con la historia completa de un mundo desde su fundación hasta su desaparición, la representación de los sectores sociales, la caracterización de los roles de los personajes y su configuración en términos de oposición. Lo mágico, lo fantástico, lo milagroso y lo mítico-legendario cumplen roles esenciales en la novela (Nécker, 2014: 273).

En *Tirant lo Blanc* pudo observar con todo detenimiento que lo histórico, lo militar, lo costumbrista, lo mítico, lo erótico y lo fantástico se combinan en la obra con toda precisión para que el lector pueda captar la realidad o la irrealidad de una época que Martorell retrata de modo magistral. Vargas Llosa, a tal propósito, le asegura a Luis Harss:

Las mejores novelas son siempre las que agotan su materia, las que no dan una sola luz sobre la realidad, sino muchas. Los puntos de vista para enfocar la realidad son infinitos. Es imposible que la novela los presente todos, naturalmente. Pero las novelas serán más grandes y más vastas en la medida en que expresen más niveles de realidad. (Harss, 1977: 440)

Para Vargas Llosa, siguiendo el modelo de las novelas de caballerías, todo relato ha de ser por fuerza laico. Y así lo indica apelando a la inexistencia de una gran novela mística, frente

a los dramas religiosos y a los conocidos poemas de esa misma tonalidad. Estaríamos, pues, como se deja dicho en *La novela*, ante un género ateo por excelencia: “Por otro lado, la novela constituiría también una especie de desacato a la divinidad. El novelista era en cierta forma un suplantador que jugaba a ser Dios, Dios creador de realidades, aunque sean ficticias, aparentes” (Vargas Llosa, 1974: 32). En la conversación que Vargas Llosa sostiene en 2014 con Claudio Magris se vuelve sobre este mismo asunto, y añade que “la novela nos permite entender una realidad que sin ella y otras instituciones culturales — la religión, las ideologías — sería para nosotros puramente caótica” (Vargas Llosa, Magris, 2014: 32). Una afirmación, ciertamente, que nos recuerda a la efectuada por Ernesto Sabato cuando dejó indicado que “los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios no escribe novelas” (Sabato, 1987: 212). Sólo así se podrá entender que el propio Vargas Llosa hable de “historia de un deicidio” al referirse a la narrativa de García Márquez.

La novela sería, por consiguiente, un género amoral — así lo expresa Vargas Llosa al inicio de su libro *La verdad de las mentiras* —, “de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos” (Vargas Llosa, 1990: 10). Y puntualiza más adelante:

Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Por eso, cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe [...], las novelas no suelen cumplir servicio alguno [...]. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo. (Vargas Llosa, 1990: 12)

Un razonamiento con el que se vendría a explicar el temor de ciertos sectores de la sociedad hacia la novela durante la época del Descubrimiento, con la prohibición expresa y taxativa de ser exportadas a las Indias —y, muy especialmente, las novelas de aventuras y de caballerías, repletas de una febril imaginación—, y durante el glorioso siglo XIX, cuando se quiso ver en este género un arma a favor de la revolución.

El análisis de lo que Vargas Llosa denomina “la realidad ficticia” nos llevaría a la consideración del llamado “elemento añadido”. Ya se dejó apuntado que la novela, pese a esa consideración de género totalizador, género acaparador de todos los demás géneros, se distingue del ensayo novelado, del reportaje periodístico y sus aledaños, en que, en el primero de los casos, ha de saber seleccionar esa parte de la realidad que le interesa y sobre la que pone el punto de mira. Lo vivido y lo soñado, las experiencias directas y aquellas otras vividas a través de los demás, de otros ojos, incluida, en este último caso, la propia literatura, interesan por igual a un escritor. Y así, con absoluta precisión, lo expresa Vargas Llosa en *La orgía perpetua*:

Una novela no resulta de un tema sustraído a la vida, sino, siempre, de un conglomerado de experiencias, importantes, secundarias e ínfimas, que ocurridas en distintas épocas y circunstancias, empozadas al fondo del subconsciente o frescas en la memoria, algunas personalmente vividas, otras simplemente oídas, otras más bien leídas, van de manera paulatina confluyendo hacia la imaginación del escritor, la que, como una poderosa mezcladora, las deshará y rehará en una sustancia nueva a la que las palabras y el orden dan otra existencia. De las ruinas y la disolución de la realidad real surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia. (Vargas Llosa, 1975: 102)

El elemento añadido es, según Cano Gaviria, “un concepto fronterizo entre la realidad exterior y la subjetividad del novelista”. Y añade: “aquello que le permite al novelista saltar de lo singular a lo universal, de lo contingente a lo perdurable” (Cano Gaviria, 1972: 52). El

elemento añadido sería, en resumidas cuentas, lo que otorga la originalidad a una determinada obra; y, yendo algo más allá, lo que distingue a un escritor del resto de sus contemporáneos. En su *Carta de batalla*, Vargas Llosa deja las cosas bien claras:

Una novela es algo más que un documento objetivo; es, sobre todo, un testimonio subjetivo de las razones que llevaron a quien la escribió a convertirse en creador, en un rebelde radical. Y ese testimonio subjetivo consiste siempre en una adición personal al mundo, en una corrección insidiosa de la realidad, en un trastorno de la vida. (Vargas Llosa, 1991: 82)

A la luz de lo apuntado hasta ahora, resultaría que la idea que Vargas Llosa posee de la novela respondería a las coordenadas tradicionales del género: “Yo estoy –le explica el novelista peruano a Soler Serrano en *Escritores a fondo*– por la novela anecdótica, por la aventura novelesca, y los problemas de estilo y de técnica son siempre secundarios” (Soler Serrano, 1986: 267). De igual modo, cuando José Miguel Oviedo se refiere al método de trabajo empleado por el autor de *La ciudad y los perros*, apunta que

todo el aparato técnico debe concurrir a que los elementos internos de la novela – argumento, personajes, acción, etcétera – funcionen a la perfección en cada uno de sus momentos. En sus novelas, el fin *tiene* que justificar los medios. Vargas Llosa no ama la pirotecnia que se agota en sus propios efectos, el repujado estilístico que succiona la pulpa narrativa. Su criterio es siempre orgánico. (Oviedo, 1977: 75)

En sus *Cartas a un joven novelista*, también desarrolla el concepto de “novelista auténtico”, al que define como “aquel que obedece dócilmente aquellos mandatos que la vida le impone, escribiendo sobre esos temas y rehuyendo aquellos que no nacen íntimamente de su propia experiencia” (Vargas Llosa, 1997: 29).

Sin embargo, esa supuesta marginación de la técnica no lleva consigo el descuido, el desinterés por la forma. Muy al contrario, como ha manifestado Casto Manuel Fernández, lo formal – aunque no sea esta la finalidad primordial del escritor – ocupa un lugar destacado en el conjunto de su narrativa. Vargas Llosa sigue muy de cerca, a través de su técnica, así llamada, de los vasos comunicantes, los resultados obtenidos por Flaubert en su *Madame Bovary*, y por Faulkner, su modelo de novelista, en *Las palmeras salvajes*. La técnica de los vasos comunicantes, en el caso del escritor peruano, surge más por una necesidad que por el propósito de dotar a sus novelas de un efecto determinado. Es necesario recordar que, como el propio Vargas Llosa ha manifestado en *Historia secreta de una novela*, en *La casa verde* la aludida técnica surge casi espontáneamente si tenemos en cuenta que, en un principio, nuestro autor había decidido llevar a cabo dos novelas simultáneamente. Los resultados no le dejaban satisfecho del todo y decidió confeccionar dos novelas al mismo tiempo, por lo que logra “fundir esos dos mundos” y “escribir una sola novela que aprovechara toda esa masa de recuerdos” (Vargas Llosa, 1971a: 52). Un titánico esfuerzo que hizo que se retrasara en tres años el proyecto de la obra.

La técnica de los vasos comunicantes consistiría, pues, dicho lo más brevemente posible y con las palabras del propio autor que extraemos de su enjundiosa obrita titulada *La novela*, en

asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos [...]. Al fundirse en una sola realidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias, y de esa fusión surge una nueva vivencia que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida. (Vargas Llosa, 1974: 41-42)

Esa es la teoría. Una teoría, por cierto, bien llevada a la práctica. Los resultados, siempre sorprendentes para el crítico y deslumbrantes para el lector, los interpreta y descifra así José Miguel Oviedo: “Los ‘vasos comunicantes’ propagan el calor narrativo hasta los rincones helados donde la tensión decrece y, a la vez, frotan unas con otras las partes encendidas para generar un gran incendio: la novela apasionada, febril y desbordante de vitalidad que quiere Vargas Llosa” (Oviedo, 1977: 77).

Bibliografía

- AA.VV. (2008) *Las guerras de este mundo: Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Ciudad de México, Planeta.
- ARMAS MARCELO, Juan José (1991) *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Madrid, Temas de Hoy.
- ANGVIK, Birger (2004) *La narración como exorcismo: Mario Vargas Llosa, Obras 1963-2003*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- CANO GAVIRIA, Ricardo (1972) *El Buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona, Anagrama.
- FERNÁNDEZ, Casto Manuel (1977) *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid, Editora Nacional.
- FORGUES, Roland (2009) *Mario Vargas Llosa. Ética y creación*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- HARSS, Luis (1977) *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 7ª edición.
- KRISTAL, Efraín (2018) *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- NÉCKER, Salazar (2014) *Mario Vargas Llosa entre la política y la literatura*, en *Letras*, Vol. 85, Fasc. 122, 271-279.
- OVIDO, José Miguel (1977) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral, 2ª edición.
- RIQUER, Martín de, Mario VARGAS LLOSA (1972) *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Barral.
- SABATO, Ernesto (1987) *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 4ª edición.
- SOLER SERRANO, Joaquín (1986) *Escritores a fondo*, Barcelona, Planeta.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971) *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral.
- (1971a) *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets.
- (1974) *La novela*, Buenos Aires, América Nueva.
- (1975) *La orgía perpetua. Flaubert y ‘Madame Bovary’*, Barcelona, Taurus.
- (1990) *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral.
- (1991) *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona, Seix Barral.
- (1997) *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta.
- , Claudio MAGRIS (2014) *La literatura es mi venganza*, Barcelona, Anagrama.

