

- Gredos.
- (1989): *Obras completas, IX. Poesía española y otros estudios*, Madrid, Gredos.
- (1993): *Obras completas, X. Verso y prosa literaria*, ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- Blesa, T. (1999): «Atopías», *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 1, pp. 9-26.
- Castellet, J. M. (1988): «José Luis Aranguren: historia de una amistad», en *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, pp. 165-203.
- Flys, M. J., (1986): «Introducción biográfica y crítica» y nn., en D. Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid, Cátedra, pp. 9-61.
- Huerta Calvo, J. (2007): «Estudio preliminar» y «Cronología», en L. Panero (2007), I, pp. LI-CL y CLI-CLXVIII.
- Ley, C. D. (1981): *La Costanilla de los diablos (Memorias literarias 1943-1956)*, Madrid, José Esteban.
- Panero, J. L. (1973): «Prólogo», en L. Panero, *Obras completas*, vol. I. *Poesías (1928-1962)*, Madrid, Editora nacional, pp. 9-20.
- (1997): *Desapariciones y fracasos*, en *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona, Tusquets.
- Panero, L. (1944a): «La poesía de Dámaso Alonso», *La estafeta literaria*, 8, 1944, 12, en L. Panero (2007), III, pp. 121-123.
- (1944b): *La estancia vacía, Escorial*, 47, 1944, 79-109, en L. Panero (2007), I, pp. 35-66.
- (1945): *Versos al Guadarrama, Fantasía. Semanario de la invención literaria*, 21, 1945, 1-7, en L. Panero (2007), I, pp. 67-90.
- (1949): *Escrito a cada instante*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949 en L. Panero (2007), ¿volumen? pp. 124-133.
- (2007): *Obra completa*, pról. D. Alonso, estudio preliminar, cronología y ed. cr. J. Huerta Calvo, Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 3 vols.
- Panero, L. M. (1979): «Última poesía no española», *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 4, junio, pp. 110-115.
- Trapiello, A. (2007): «Un proyecto de olvido», en L. Panero, *Escrito a cada instante*, Granada, La Veleta, pp. 11-22.

LA IMPÚDICA VISITA AL TALLER DEL MAESTRO (PRESENCIAS DE FLAUBERT EN LA POÉTICA DE MARIO VARGAS LLOSA)

Salvador COMPANY
SIC

La pasión, desde luego no correspondida, que confiesa Vargas Llosa en *La orgía perpetua* por el ente ficticio llamado Emma Bovary no impide, antes al contrario, que haya encontrado en la obra y en la personalidad literaria de Flaubert otras pasiones intensamente compartidas. Así, la famosa frase borgiana de que un autor crea a sus precursores no es incompatible con la resultante de someterla a quiasmo, ya que también los precursores crean, prefiguran a su autor. Por otro lado, la poética encerrada en la *Correspondance* de Flaubert, de no haber sido materializada y demostrada con maestría en *Madame Bovary*, en *L'éducation sentimentale* o en la descomunal e inconclusa *Bouvard et Pécuchet* carecería de gran parte de su interés a los ojos de Vargas Llosa, para quien una teoría sólo existe cuando se plasma en una obra concreta (empezando —añadiríamos— por la escritura de la propia obra teórica).

Pero antes de continuar, hay que explicar que el adjetivo del título a las luces de la comparación que establecía Vargas Llosa en *Historia secreta de una novela*: “Como la muchacha que, bajo impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra, uno a uno, sus encantos secretos, el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas”. Sin embargo el novelista, a diferencia de la muchacha, pone

bajo la vista del lector “la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores”; además, “al comienzo el novelista está desnudo y al final vestido”, ya que las “experiencias personales” que sirvieron de “estímulo primero para escribir la historia” son casi ya indetectables al acabar de escribirla. En resumen, pues, “escribir una novela es un strip-tease invertido y todos los novelistas son discretos exhibicionistas” (Vargas Llosa, 1971: 7 y 8). Los lectores, en cambio, son *voyeurs* indiscretos, y los que hayan leído la obra anterior y posterior del autor de *La orgía perpetua* podrán ver cómo es de justo el adjetivo del título de mi texto, ya que igual que el *voyeur* observarán sin ser vistos, ni juzgados, desde el pasado y el futuro, el strip-tease inopinado que realiza Vargas Llosa como crítico y novelista en su magnífico ensayo sobre Flaubert.

La importancia de ciertas lecturas juveniles de Vargas Llosa —Dumas, Verne, Scott, Salgari, Víctor Hugo— en su teoría de la *novela total* demuestra que, generalmente, el autor influido posee unas cualidades —innatas o adquiridas— y está rodeado de unas circunstancias que lo predisponen a determinadas influencias literarias. Asimismo, estas influencias se transforman en circunstancia que favorece influjos posteriores. Los elementos melodramáticos, por los que Vargas Llosa siente debilidad, presentes en *Madame Bovary* expresan la “herejía, contrapunto, deterioro (...) que en cada sociedad sufren los modelos establecidos por las élites [sic] como patrones estéticos, lingüísticos, morales, sociales y eróticos” (Vargas Llosa, 1975: 27). La “canonización” y la “reacentuación” bajtinianas de los componentes de una cultura en la novela o, si se prefiere a Mukarovsky, la noción de Norma Estética continuamente violada para lograr una Función Estética que, a su vez, define el Valor Estético en cada época, permiten que infragéneros como el melodrama o estéticas como la *cutre* formen parte de obras artísticas de vuelos mayores. Vargas Llosa confirma en *Madame Bovary* que “una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo”, de modo que, a diferencia de obras en las que lo melodramático (o lo erótico o lo *cutre*) domina y “el exclusivismo hace brotar la irrealidad”, el empleo de estos ingredientes en recetas literarias mucho más ricas y variadas los hace estéticamente viables, los aleja de la inverosimilitud. De cualquier manera, si Vargas Llosa declara su gusto por ciertos “patrones estéticos” degradados, como el melodramático, se debe a que “el melodrama está más cerca de lo real que el drama, la tragicomedia que la comedia o la tragedia” (Vargas Llosa, 1975: 20 y 28). El deslumbramiento ante una novela como *Madame Bovary* que, además de incluir ciertas preferencias o perversiones vargallosianas previas a la lectura de la misma, las había materializado “con pericia en una historia compacta” y había sorteado la falta de verosimilitud, co-

rroboraba que “sin duda, esa inclinación mía [la melodramática] tiene que ver, en el fondo, con la fijación realista”,¹ fijación por una modalidad de persuadir que la obra y la poética flaubertianas no originaron pero sí perfilaron.

Uno de los momentos más sugestivos y excitantes para el lector de *La orgía perpetua* es la narración de las múltiples casualidades, requisitos y etapas de trabajo que durante cinco años concurren para hacer posible *Madame Bovary*. Con una fruición reverencial y sin embargo a ratos transgresora, bajo el acertado título, que el francés mismo se atribuía, de “El hombre-pluma” Vargas Llosa describe en sus mínimos detalles el proceso de concepción, “gestación y [arduo] alumbramiento” de esta novela. Desde la página 65 hasta la 146 y a través de veinte preguntas y respuestas, la primera de las cuales relata un previo y fracasado intento novelesco (*Tentation de Saint Antoine*) del que su autor extrajo lecciones fundamentales para su siguiente proyecto, y la última un donoso escrutinio de las fuentes de la obra, se habla del estado de ánimo, de la sexualidad, de la salud del francés durante la redacción, del “censo de elementos sustraídos a la realidad” pertenecientes a su vida familiar, íntima o social y de cómo se convirtieron en materia de novela. Y, por supuesto, también se relata un día en la vida del autor de *Madame Bovary* mientras la escribía, su ascético, férreo y fascinante sistema de redacción que proporciona a Vargas Llosa una imagen perfecta del hombre dedicado a la escritura. La estampa de Flaubert declamando por la “alameda de la gritería” uno de los “cuadros” de su novela, al acecho de indeseables asonancias antes de darle el visto bueno, o trabajando absorto en su obra hasta las primeras horas de la madrugada, encandila al lector y le muestra la profunda simpatía de Vargas Llosa por el gigante normando, por su manera metódica y espartana de entregarse a la literatura, a esa escritura imposible, si, como dice Blanchot (1992²: 20), “escribir es lo interminable, lo incesante”.

La orgía perpetua tiene bastante de homenaje y de reconocimiento, puesto que la poética vargallosiana encuentra alternativamente en la del francés origen, confirmación y/o matiz para muchos de sus principios. En la por él así llamada “teoría de la impersonalidad” del narrador de *Madame Bovary* —Flaubert, según el metalinguaje crítico de la época, hablaba de *auteur*— halla la formulación más aceptable para el afán de objetividad que había revelado desde que escribió *Los jefes*. Y si bien el intento de que una narración aparente objetividad constituye, *in aequo* con el *Tirant lo*

1.- Esa “fijación realista” y la preferencia del melodrama al drama por estar “más cerca de lo real” también hace pensar, además de en cierta modalidad de persuasión, en una ambigua y dudosa idea de la “realidad” como algo establecido de antemano por aproximación a lo cual un texto logra la verosimilitud. La validez —performativa— de la hipótesis contraria evidencia cómo es de problemático eso que llamamos referencia.

Blanc de Joanot Martorell, la lección primordial del maestro francés, en las 81 páginas de "El hombre-pluma" y en el resto del libro queda el testimonio de otras importantes enseñanzas.

A quien haya leído los ensayos vargallosianos sobre literatura le sonará "ese aspecto fundamental del método flaubertiano: el saqueo consciente de la realidad real para la edificación de la realidad ficticia" (Vargas Llosa, 1975: 88). Se trata del mismo saqueo descrito con pelos y señales en *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), la misma expoliación sistemática y exhaustiva del deicida, que "convierte en literatura todo lo que le va ocurriendo" y que no se detiene hasta que "su vida entera es canibalizada por la novela". A partir del desguace de la "realidad real" el novelista construye "algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia" (Vargas Llosa, 1975: 103 y 102);² de hecho, la elección misma de unos aspectos de las experiencias personales y el rechazo de otros supone ya una alteración considerable, un primer modo de actuar de lo que Vargas Llosa llama el *elemento añadido* por la ficción.

Cuando unas páginas más adelante leamos que "ningún novelista vio tan claro como él [Flaubert] —y en ninguno ha sido más cierto— que esta vocación, como los buitres, se alimenta preferentemente de carroña", nos ha de venir Bataille a la memoria; igual que hemos de recordar los *demonios personales, históricos y culturales* —y en parte también al ateólogo— cuando Vargas Llosa insista en que los temas de un escritor "dan forma, envoltura anecdótica" a una serie de "decepciones radicales de la vida (...) que, al enemistarlo con la realidad, le despertaron esa vocación de crear realidades imaginarias", y asimismo cuando asegure que "para Flaubert, quien repitió toda su vida que escribía para *vengarse* de la realidad, eran sobre todo las experiencias negativas las literariamente estimulantes". La idea de la escritura como venganza, como ajuste de cuentas con los deseos frustrados, evidencia que "en el escritor hay un desdoblamiento constante, que en él coexisten dos hombres: el que vive y el que mira al otro vivir". A Flaubert, esta condición vital que sufrió como pocos "le pareció una 'monstruosidad'"; baste indicar que en una carta de anticipada condolencia por la muerte de la esposa de un amigo escritor, no duda en anunciar a éste las magníficas ocasiones de observar "'bons tableaux'" y hacer "'bonnes études'" que le

2.- Nótese, no obstante, que la idea de una realidad que necesita del adjetivo *real* para diferenciarse de otra *ficticia* pone en duda que ambas realidades sean algo distinto o, al menos, que funcionen de manera independiente, exenta. Adviértase, por otro lado, que David Sobrevilla Alcázar (1972: 31 y ss.), ya antes de la publicación de *La orgía perpetua*, había apuntado y estudiado con acierto la indudable afinidad —manifestada ya en "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*" y en algunas entrevistas— entre la manera de entender la literatura del francés y la de Vargas Llosa sin olvidar las diferencias de sus planteamientos.

suministrará el fallecimiento. La viva imagen del escritor-aguafiestas-marginado, que asoma en la carta del 4 de septiembre de 1858 "a Mlle. Leroyer de Chantepie: 'Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle'", planea sobre toda la *Correspondance* pues, como demuestra Vargas Llosa con citas de diferentes épocas, el francés fue consciente de su naturaleza de ser marginal a la sociedad y supo "siempre que su vocación literaria era consecuencia directa y afirmación de tal marginalidad". Aun así, esa consciencia no impedía que se relacionara con el resto de humanos ni que incluso cumpliera con su obra una misión social, sólo que esa misión consistía en la paradoja, batailliana e incluso blanchotiana un siglo antes de Bataille y Blanchot, de hacer "de la novela un instrumento de *participación negativa* en la vida", un vivir los acontecimientos desde la barrera que la escritura y la convicción del sinsentido de la existencia imponían. El escritor, solipsista nato, debe lograr que los demás lean su obra, porque su venganza contra los tormentos de la vida sólo se consuma si, a través de la literatura, inculca en los lectores el veneno del inconformismo. Por eso Vargas Llosa advierte al final de su ensayo que "una enseñanza útil que puede sacar hoy un escritor del caso Flaubert", es que "el autor de *Madame Bovary* entendió que la auténtica literatura sería siempre *peligrosa*" (Vargas Llosa, 1975: 106, 101, 105, 104, 272, 273 y 276, las cursivas en francés son de Flaubert).³ En la lectura de los ensayos vargallosianos sobre literatura se puede comprobar el provecho literario que ha extraído de ésta y otras lecciones de rebeldía. Un ejemplo que delata una temprana insurrección es la "presencia" del padre del novelista en la novela. Cabe señalar que a partir de la página 124 Vargas Llosa, sin entrar en resbaladizos terrenos psicoanalíticos, expone las similitudes del médico Achille-Cléophas Flaubert con los médicos de la ficción (Larivière y Charles Bovary), y evidencia que, por otra parte como en su caso, la figura del padre supuso un *demonio personal*, un motivo de venganza y enemistad con el mundo "real".

Por otra parte, la grandiosidad que el tópico otorga al "genio", a la imagen romántica del escritor, persiste todavía, aunque totalmente transmutada, en la figura del "ermitaño de Croisset". Ya no se trata del vate inspirado, sino del trabajador rebelde

3.- En cuanto a la idea del escritor como solipsista hay que decir que Oviedo (1982³: 353) ha señalado muy apropiadamente que "la literatura funciona así como una extensión del cuerpo sometido: es un instrumento de goce sensual, un aparato erótico, exactamente un excitador y un consolador". Por otra parte, Sobrevilla (1972: 33) afirma que la "desazón por la realidad de su época, en su opinión despreciable", hizo que Flaubert se distanciara de ella y buscara "superarla mediante su elaboración estética y la presentación de su bajeza a la pura contemplación". Para Vargas Llosa —y en eso se aleja de Flaubert, como sugiere Sobrevilla— esa peligrosidad es también un elemento de cohesión social que contrarresta las renuncias a que la sociedad obliga al individuo; la "*participación negativa*" implica para el autor de *La ciudad y los perros* una —indirecta— positiva.

e incansable, del eterno corrector de su obra, del ser que para disfrutar su libertad tiene que condenarse a horarios de esclavitud. El Flaubert descrito por Vargas Llosa conserva ese encanto de lo sobrehumano, pero no olvida el holocausto de uno mismo, la renuncia a una vida "normal" que supone semejante dedicación a una obra. Pese a todo, si la grandeza de la obra corresponde a la del esfuerzo, el escritor aparece como un tipo excepcional, como un maestro que ganó a pulso su maestría.

Dos años más tarde de la publicación del ensayo sobre *Madame Bovary*, hallamos en *La tía Julia y el escribidor* a Pedro Camacho, un escritor de radioteatros que por su flaubertiana dedicación al trabajo y por la ínfima calidad de su obra resulta de algún modo una parodia del gigante normando. El parecido entre ambos descansa en el espíritu de venganza contra la "realidad", en las jornadas de galeote y en la prioridad absoluta concedida a la literatura. Desde luego que el método de trabajo de Camacho, como requiere su condición ridícula, no puede compararse al del francés. La mejor prueba de esa diferencia metodológica estriba en que mientras para Flaubert —y también para Vargas Llosa— el proceso de revisión no tiene fin y se interrumpe por necesidades editoriales o por "la muerte del autor, ese accidente" (Vargas Llosa, 1975: 99), Camacho escribe a vuela-pluma, no se entretiene en corregir los manuscritos terminados e incluso, medio enloquecido por el exceso de trabajo, acaba mezclando los estereotipados y melodramáticos personajes de sus múltiples radioteatros como culminación de la asfixia a que el autor, camuflado en la voz narrativa, los sometía.

Albert Bensoussan apunta en una ponencia que el mote de "escribidor" de *La tía Julia y el escribidor* corresponde con más justicia al personaje Varguitas que a Camacho. La pareja Vargas Llosa/Flaubert se deforma en los espejos cóncavos de esta novela para dar, si no el esperpento como los del callejón del Gato, sí el tragicómico dúo Varguitas/Camacho. El primero, "escribidor" o aprendiz de escritor, estudiante y periodista, recibe del segundo no sólo unos consejos que el narrador —Varguitas ya adulto y literato— ironiza, sino también un ejemplo desafortunado y risible de la profesión de la escritura. No obstante, dada la situación del escritor en el Perú de la época, Marito admira a Pedro Camacho porque es el único que conoce dedicado, volcado de verdad en su profesión y, si no leído, al menos escuchado por una mayoría. Los otros eran aficionados, escritores de "fin de semana" por la calidad y la cantidad de su obra. Bensoussan afirma que "Camacho es, de hecho, ese 'hombre pluma' que era Flaubert en la definición que daba de sí mismo en una carta a Louise Colet", y entiende esta novela como "una manera de catarsis por medio de la caricatura, de visión irónica" del ensayo sobre *Madame Bovary* y los planteamientos literarios

flaubertianos que Vargas Llosa acababa de escribir. Unas páginas después Bensoussan aventura que "*La tía Julia y el escribidor* constituye una suerte de ilustración de las tesis defendidas en *La orgía perpetua*". A mi entender esta novela es bastante más que eso, pero Bensoussan acierta en lo básico al identificar el magisterio de Camacho con una versión degradada y fantasmagórica del de Flaubert en el ensayo, al verificar que Vargas Llosa se ríe de sí mismo y posee la sana irreverencia de divertirse con el lado monstruoso de su venerado ídolo. Así, la preocupación característica y hasta obsesiva en Flaubert de documentarse a fondo se reducirá en Camacho al contacto con Lima a través de un mapa y a escribir en una portería, ya que —dice Camacho— "yo escribo sobre la vida y mis obras exigen el impacto de la realidad" (Vargas Llosa, 1986²: 58). Con todo, hay que notar también que la lección flaubertiana recogida en *La orgía perpetua* atañe los fundamentos de ideas sobre la literatura como la *novela total*, el deicidio, los *demonios* o el escritor aguafiestas y exhibe muchas de las preferencias novelísticas y de las técnicas narrativas vargallosianas. Ciertamente que el autor de *La ciudad y los perros* ha evolucionado en gran medida hasta la redacción de *La tía Julia y el escribidor*, pero de ahí a que Bensoussan diga que desde *Pantaleón* "para Vargas Llosa no existen ídolos: a partir de ahora, en el campo de la estética, es un caballero de la libertad" (Bensoussan, 1989: 96-97, 99 y 100),⁴ va el mismo trecho que de la discreción a la exageración, pues sus fidelidades estéticas se mantienen, como intento demostrar, innegables y vigentes desde *Carta de batalla por "Tirant lo Blanc"* a *La verdad de las mentiras*. No hay más que leer el título de la ponencia de Bensoussan que vengo citando: "Mario Vargas Llosa, el hombre-pluma". Por otro lado, en la novelística del peruano, con la excepción, magnífica, de *Historia de Mayta*, no hay más incursiones en los caminos de la autoficción y la reflexión metaliteraria, al menos no tan extensas y acertadas como la historia de Camacho y Marito. Y además —de ahí la impudicia, porque las comparaciones son odiosas, sobre todo con uno mismo— la narrativa vargallosiana posterior a la novela citada ha ido acusando, alguna vez con acierto, todo sea dicho (léase *Elogio de la madrastra*), una progresiva simplificación de las estructuras temporales y modales de la narración en favor de la trama y de la importancia concedida a cierto exotismo temático o de la plantilla más típica de ciertos géneros muy marcados.

4.- Bensoussan (1989: 97), traductor de Vargas Llosa al francés, anota una curiosa y significativa coincidencia entre Camacho y Flaubert: a ambos asiste "la convicción de que una intensa actividad erótica era perjudicial a la creación literaria" mientras que "una cierta contención beneficia al novelista" (Vargas Llosa, 1975: 91), o si se prefieren las versiones originales: "Tu perdras ton génie au fond d'une matrice" / "La mujer y el arte son excluyentes, mi amigo. En cada vagina está enterrado un artista" (Vargas Llosa, 1986²: 193).

La orgía perpetua testimonia que las pasiones compartidas con Flaubert han integrado y confirmado los gustos literarios de Vargas Llosa. Desde el flechazo en 1959, el enamorado de *Madame Bovary* y del resto de la obra del francés “ordena su vida en función de ese amor y libra todos los combates por su señora”, incluso convierte los libros de su maestro en medida de todas las cosas, o poco menos, al asegurar que “Flaubert ha sido en muchos casos el termómetro que me ha servido para medir a otros autores, el factor que decidió mi entusiasmo o mi rechazo”. Aunque la frase se refiere al efecto de filia o fobia que han tenido para él los juicios que algún escritor emitiera sobre el francés, no cabe duda de que *Madame Bovary* y la estética flaubertiana han marcado y a la vez coincidido con sus predilecciones literarias. A este respecto la *Correspondance* le ofrecía, además de las que vimos antes, un par de citas que apoyaban una de sus principales convicciones y uno de sus grandes amores literarios. Frente a la lectura del *nouveau roman*, que basándose en la voluntad de Flaubert de escribir “un livre sur rien, un livre sans attache extérieure” lo hacía el precursor de la muerte de la historia en la novela, Vargas Llosa argumenta que esas palabras del normando se deben entender más bien como una valoración de la importancia del estilo y de la autonomía del texto novelesco, no como una negación de la intriga. En otra carta a Louise Colet descubre que “Flaubert fue perfectamente lúcido sobre la función de la anécdota en la narrativa y consideró incluso que la eficacia de la prosa (...) dependía ‘exclusivamente’ de ella” (Vargas Llosa, 1975: 47 y 53), y replica que si bien las urdimbres de la historia lo atraían menos que el trabajo del estilo, el francés era consciente del valor artístico y de la necesidad de aquel componente en una novela. De todos modos, la frase de Flaubert se explica también por el propio acto de escribir, por esa “intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo”, por ese espacio y ese tiempo al que se aspira, por el que uno es aspirado, cuando escribe: “el vértigo del vacío” (Blanchot, 1992²: 25) que, no obstante, tiene su lugar, tiene lugar y tiempo fuera del tiempo y del lugar que llamamos vida.

Por otro lado, si esa cita del “libro sobre nada” aducida y parafraseada en *La orgía perpetua* corroboraba “mi propia idea de la novela (...) en estos días en que tantos narradores atacan con saña la ‘historia’ en la ficción” (o visto de otra manera, cuestionaban la referencialidad absoluta y la finalidad pre eminentemente comunicativa del texto narrativo), esta otra: “‘Tu sais que c’est un de mes vieux rêves que d’écrire un roman de chevalerie’” (Vargas Llosa, 1975: 53) abonaba una de las debilidades novelescas más entrañables de Vargas Llosa. En este sentido, Oviedo (1982³: 353) ha dicho que la parte titulada “El elemento añadido”

es, tanto un estudio minucioso hasta la obsesión del arte narrativo de Flaubert, como de las técnicas más características del propio Vargas Llosa: mientras él visita el taller del maestro, nosotros podemos visitar el suyo y descubrir algunas facetas comunes, desde actitudes estéticas generales hasta procedimientos verbales específicos.

Prácticamente lo mismo se podría decir del libro entero. Para un lector de Vargas Llosa resulta inútil hacer abstracción de que el autor de *La ciudad y los perros* escribe sobre “Las mudas del narrador” de *Madame Bovary*, o ignorar que peruano y francés aseveran que en el origen de su vocación literaria anida una venganza contra la “realidad”. En suma, un lector de las novelas de Vargas Llosa que se acerque a sus ensayos literarios estará en condiciones de afirmar que el crítico habla, y no sólo en cuanto novelista, tanto del autor estudiado como de/desde sí mismo. *La orgía perpetua* demuestra como pocos ensayos que “la crítica ‘objetiva’ del autor (de cualquier autor) no puede ni debe librarse de ciertas ‘fijaciones’ subjetivas”, y que, en una actitud que define el talante de sus estudios sobre literatura, “Vargas Llosa no las rechaza como impuras o deformadoras: las aprovecha y pone a su servicio como crítico” (Oviedo, 1982³: 354).

Pero no quisiera dar la impresión de que sólo de Flaubert vive el novelista, así que mencionaré las tendencias estéticas del primer relato publicado por el joven Vargas Llosa —*Los jefes*, en 1957—, sucintamente analizadas en sus memorias. Aquella narración delatora de “las lecturas de Malraux y Hemingway” que en un par de años daría título a una colección de cuentos, “prefigura mucho de lo que hice después como novelista: usar una experiencia personal como punto de partida para la fantasía”. A continuación especifica tres características de la transformación de esa experiencia en literatura: “emplear una forma que finge el realismo mediante precisiones geográficas y urbanas”, puesto que los territorios fantásticos o siquiera los lugares inventados (Jeffersons, Macondos, Comalas, Santa Marías) son ajenos a sus novelas; “una actitud crítica de cierta problemática que es el contexto u horizonte de la anécdota” y, por fin, la que ahora más nos interesa, “una objetividad lograda a través de diálogos y descripciones hechas desde un punto de vista impersonal, borrando las huellas del autor” (Vargas Llosa, 1993: 290 y 291).⁵ Esos incipientes gustos lo aproximaban a una serie de novelistas peruanos: los Salazar Bondy, Vargas Vicuña, Congrains Martín, Zavaleta, Ribeyro. No es casual que las influencias citadas para *Los jefes* se llamen Malraux y Hemingway, aunque el modo vargallosiano de concebir la narración por escrito, su pasión por contar no desdeñará en absoluto el experimento

5.- Unas páginas antes, Vargas Llosa (1993: 283) recuerda el descubrimiento de las posibilidades de la “forma” narrativa que le supuso la lectura de Faulkner.

del discurso (véanse si no el narrador, el tiempo y la palabra de los personajes en *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967) o *Conversación en La Catedral* (1969) e incluso *Historia de Mayta* (1984)). Así pues, el afán de que el narrador se abstenga de funciones no narrativas y se limite a relatar hechos y describir situaciones sin que aflore su personalidad precede a la lectura de Flaubert. Sin embargo, la voluntad flaubertiana de que el relator desaparezca detrás de su historia no sólo se observaba en *Madame Bovary*, sino que también estaba clara y tempranamente explicada, durante la redacción de la novela, en la *Correspondance*. De ahí que eligiera el magisterio del “solitario de Croisset”, por haber encontrado en él una estupenda práctica y a la vez la poética que en aquélla habitaba, que de aquélla se desprendía.

Antes que el gigante normando, Martorell había practicado en el *Tirant* “la ficción como realidad autosuficiente, la desaparición del narrador del mundo de lo narrado”. Si se tuvo “a Flaubert por el fundador de la noción de objetividad en la creación novelística” fue a causa de “la ignorancia que reinaba en torno a la novela de caballerías”. No obstante, la preeminencia teórica del francés no se cuestiona, ya que “Flaubert fue el primero en razonar lúcidamente sobre la necesidad de abolir al autor para que la ficción (...) comunique al lector la perfecta ilusión de la vida” (Vargas Llosa, 1991: 30). El logro de esta “ilusión de la vida”, que no reflejo ni copia, admite diversos métodos. Flaubert descubrió el suyo “para *Madame Bovary* en función negativa de la *Tentation*; a partir de las limitaciones de ésta inventa las virtudes de aquélla”, por tanto, “en cierto modo, la teoría de la impersonalidad (...) nace de un rechazo, de la voluntad de hacer algo distinto de esa primera *Tentation*” abrumada por la presencia del narrador. La conversión del narrador en un “relator invisible” sustenta esa “teoría de la impersonalidad”, y “la regla que le permite ser invisible es la objetividad” de contar sin intervenir, de no pretender “demostrar, sólo mostrar”, como el narrador del *Tirant*. Desde luego, en *Madame Bovary*, según recuerda Vargas Llosa, el narrador omnisciente es también un “narrador-filósofo” a cuyo cargo queda la pasajera enunciación de un nivel ideológico —y en parte *retórico*—, la frase breve y sentenciosa que culmina los momentos clave de la intriga. Seguramente el francés no vio estorbo alguno en ese “narrador-filósofo” que transmitía juicios cuasi-apodícticos sobre los sucesos de la ficción, pues al fin y al cabo no contravenía sus planes de mantener al *auteur* al margen de lo explícito. En cualquier caso, el “relator invisible” predomina y ha de predominar, ya que “Flaubert llegó a la convicción de que la obra de arte debía dar impresión de autosuficiencia y de que para conseguirlo era indispensable que el narrador se esfumara”. Las conexiones de esa “impresión de autosuficiencia” del mundo narrado con el novelista-deicida de Vargas Llosa saltan a la vista, porque

al inventar un narrador ciertos deicidas presuponen que “l’artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu’on le sente partout, mais qu’on ne le voie pas”. Igual que el narrador omnisciente clásico, el “relator invisible” flaubertiano conoce hasta el último rincón de sus dominios ficticios y, como Dios, ha de mantenerse al margen, en otra dimensión que sus personajes, pero a diferencia del clásico omnisciente suele guardarse las opiniones y los comentarios que le merecen los sucesos y los personajes que acoge en su narración y evita referencias metatextuales, como las indicaciones al lector. Al respecto, en otra carta a Louise Colet el francés, para gozo de Vargas Llosa, “afirma que toda la literatura con moraleja es intrínsecamente falsa”, que “du moment que vous prouvez, vous mentez” y que “l’Art” ha de ser “complet en lui-même, indépendant de son producteur”. Vargas Llosa, antes del ejemplo de *Cien años de soledad* en *García Márquez: historia de un deicidio*, ya había observado a propósito de la obra de Martorell la aparente autosuficiencia del mundo ficticio, la *ilusión* de que el narrador ha desaparecido, la “representación de la realidad” de la *novela total* válida “a condición de ser una creación autónoma” (Vargas Llosa, 1975: 75, 217-218, 145 y 219). Ahora bien, ¿hasta qué punto la obra es autónoma respecto de la “realidad”? ¿Podría *efectivamente* desaparecer el ente narrativo y con él la presencia del autor?

La respuesta a la primera pregunta sería tema de otro ensayo; en todo caso hablar de realidad y de ficción como hechos o experiencias autónomas no tiene sentido, pues sólo tenemos acceso a la realidad en cuanto texto, mediante el lenguaje. La segunda pregunta no tiene una respuesta tan simple como parece desde el momento que más de un teórico ha intentado el *narratoricidio* travistiéndolo de *autoricidio*. Sin una “voz” o “instancia narrativa” que diría Genette, nadie cuenta nada a nadie. Esa voz puede no hablar nunca en primera persona, puede ocultarse en la pura relación de sucesos de terceros sin que por ello deje de existir. Vargas Llosa habla desde el principio de una apariencia de desinterés e imparcialidad en el narrador del *Tirant*, de la narración “aparentemente desinteresada” en *Madame Bovary*, de modo que

la impasibilidad y la objetividad son, únicamente, *maneras astutas y subrepticias* de volcar esa subjetividad en lo narrado, una *estrategia* en la que las conclusiones, demostraciones y reacciones sentimentales ante lo que ocurre en la realidad ficticia *parecen* transpirar naturalmente de lo contado hacia el lector y no serle impuestas por un narrador dictatorial.

El “relator invisible” y el narrador más tiránico corresponden a dos estrategias, a dos intentos de alcanzar un mismo fin: la verosimilitud, la persuasión y no la verdad

ni la "realidad" como algo distinto de la textualidad. El objetivo principal es que el lector no rompa el pacto por el que toma como literariamente viable lo que ocurre a un personaje. En las novelas de Flaubert, "de esa invisibilidad [del narrador] depende la verosimilitud de lo narrado, al revés de una novela clásica, donde la verosimilitud suele depender de la capacidad de persuasión (...) directa y personal, del narrador omnisciente" (Vargas Llosa, 1975: 221 y 263, la cursiva es mía), de sus intervenciones no narrativas. Carece de sentido plantear en términos teóricos la muerte del narrador y el fin de la presente ausencia del autor, porque esa ausente presencia no es identificable con la del personaje o el narrador que dictaminan sobre la realidad ficticia y dicen "yo", aunque la existencia del autor también es eminentemente textual. Además, esa presencia de un narrador o la ocultación de la misma no hacen, por sí mismas, mejor o peor una novela.

Pese a todo, una cuestión queda pendiente en la última cita reproducida. Hay que matizar que si bien en la mayoría de "novelas clásicas" las interferencias del narrador omnisciente predominan —el *Tirant* es una honrosísima excepción—, la novela moderna o postflaubertiana y la postproustiana, postkafkiana, postfaulkneriana, postjoyciana... o postpostiana no han optado en bloque por el "relator invisible" para construir su fábula. En el ámbito hispánico existen bastantes ejemplos ilustres de narradores "visibles" —sin ser personajes—, desde *La colmena* a *Rayuela* pasando por *Tiempo de silencio*, si bien es cierto que en el caso de novelas consistentes en monólogos interiores el personaje asume por completo la función narrativa, se identifica con el narrador en una búsqueda de máxima ilusión de objetividad para los contenidos psíquicos. A fin de cuentas pues, de *La orgía perpetua* colegimos que el silencio metaforizado por la "invisibilidad del relator" no es preferible *per se* a la incontinencia verbal del narrador que —hablando de sí o de otro, monologando, dialogando o escribiendo una carta— opina y dice "yo", pero también se colige que traza una de las líneas de la modernidad novelesca, la que según Vargas Llosa inauguraron *moissèn* Martorell y el maestro Flaubert. ¿Sólo la novelesca?

En esa abolición del "yo" por la tercera persona y en la *Correspondance* hay algo más que una (e)lección de verosimilitud: hay una de las líneas de la modernidad teórica más interesantes. Así, según Blanchot, "Él" no designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora" por oposición a "Yo", sino que apunta al hecho de que en el lenguaje de la obra el autor encuentra un silencio: "Lo que en él habla, es que de una manera u otra ya no es él mismo, ya no es nadie"; de ese modo se entiende "el 'Él' que sustituye al 'Yo', ésa es la soledad que alcanza el escritor por medio de la obra",

la del ermitaño de Croisset que tanto admiran sus alumnos y, en especial, el autor de *La orgía perpetua*. La *Correspondance*, en cambio, haría las veces de diario, ese deber "recordarse a sí mismo, al que es cuando no escribe", aunque sea hablando de lo que hace cuando escribe, porque "escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo" (Blanchot, 1992²: 22 y 23), a la fascinación propia y ajena, íntimamente anónima, de un acto inactual.

Referencias bibliográficas

- BENSOUSSAN, Albert (1989). "Mario Vargas Llosa, el hombre-pluma", en *El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*. Universidad Complutense de Madrid, cursos de verano de El Escorial, págs. 87-103.
- BLANCHOT, Maurice (1992²). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. (*L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955)
- OVIEDO, José Miguel (1982³). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- SOBREVILLA ALCÁZAR, David (1972). "Realidad, teoría y creación en Vargas Llosa", en *Acta Herediana*, Revista de la Universidad peruana Cayetano Heredia, Lima, vol. 4, nº 1, septiembre, págs. 29-39.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971) *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets.
- (1975) *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Madrid: Taurus.
- (1986²). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.
- (1991). *Carta de batalla por "Tirant lo Blanc"*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993). *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona: Seix Barral.