

BEATA ZAKĘS
Wrocław

TÉCNICAS NARRATIVAS DE MARIO VARGAS LLOSA

La faceta más conocida de Mario Vargas Llosa es indudablemente la de novelista. Sin embargo, no podemos olvidar que existe también un Llosa-crítico, autor de varias obras sobre García Márquez, Flaubert, Martotell, Bataille y otros; un Llosa-dramaturgo, periodista, reportero y hasta hombre político (recordemos su candidatura al puesto del presidente de la República Peruana en 1990). Este escritor incansable viaja, da conferencias, preside concursos y organizaciones (en 1976 fue elegido Presidente de PEN Club Internacional), recibe premios, pero, sobre todo, escribe. En su mundo novelesco abundan personajes y acontecimientos, en sus "libros torrenciales y frondosos, densos y lúcidos ... cabe todo Perú, y a veces inclusive la inmensidad de Brasil"¹.

El mismo se declara como escritor público, "fundamentalmente realista", agitador de la opinión de su época al estilo de Victor Hugo o Jean-Paul Sartre. El material sobre el cual trabaja es la realidad; el novelista, según Mario Vargas Llosa, debe transformarla gracias a su imaginación, hacerla más verosímil afin de revelar sus ocultos significados. En el contexto literario peruano Llosa se coloca en la línea de la generación 50, el llamado realismo naturalista, que trata la literatura como un arma de denuncia social y cuyos temas preferidos son el examen crítico de la sociedad peruana y, sobre todo, Lima, la capital, como ejemplo de la crisis, de la descomposición general del país (realismo o neorealismo crítico).

Sin embargo Llosa, como su gran maestro Joanot Martorell, escritor catalán del siglo XV, autor de *Tirant lo Blanc*, "el mejor libro del mundo" según Cervantes; "no pretende demostrar nada, sólo quiere mostrar"². Siguiendo el ejemplo de Martorell, Llosa aspira a la creación de una "novela totalizadora que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones"³; quiere presentar los múltiples planos de la actividad humana, los

¹ A. Caballero, *El síndrome de Victor Hugo*, „Cambio 16”, núm. 840 (1988), pág. 86.

² M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por « Tirant lo blanc »*, prólogo a: *Tirant lo Blanc*, Madrid 1969, vol. 1, pág. 23.

³ L. Harss, *Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes*, en: *Los nuestros*, Buenos Aires 1966, pág. 440.

differentes puntos de vista. El mejor modelo de esta "novela completa" es *Tirant lo Blanc*, el único libro de caballería en el que no intervienen elementos sobrehumanos ni lo maravilloso. Lo que interesa a Mario Vargas Llosa es "capturar la realidad a todos los niveles"⁴, penetrar hasta en los lugares más escondidos y oscuros, sacar lo posible y, sobre todo, deshacerse de todos los "demonios": sociales, políticos, culturales, personales, que acechan al escritor.

Toda literatura nace del desacuerdo del autor con el mundo que lo rodea; escribiendo una novela el escritor hace una especie de strip-tease y se nos muestra "exorcizado" y "desnudo"⁵.

Otro de los grandes maestros de Mario Vargas Llosa es Gustave Flaubert, escritor francés del siglo XIX, cuya obra se caracteriza por la objetividad, la imparcialidad del narrador frente a los personajes y los hechos presentados. Incluso en su método de trabajo Llosa pretende ser flaubertiano.

Tirant lo Blanc y *Madame Bovary* son dos libros que dejaron muchas huellas en la obra del escritor peruano. Sin embargo, las influencias ajenas son múltiples: desde la novela de caballería española y los "maudits" franceses del siglo XVIII, hasta los autores latinoamericanos contemporáneos, pasando por la novela rusa, la escuela norteamericana y el "nouveau roman" francés. Entre sus "demonios literarios" Llosa enumera a Faulkner, Joyce, Tolstoï, Azorín, Valle-Inclán, Sade, Bataille, Kafka, Freud, Jung y muchos otros. Pero las raíces más profundas de su obra están en la realidad peruana que toma por fuente de inspiración y, al mismo tiempo, por blanco de sus duras críticas.

Como Balzac en su *Comédie humaine*, Llosa quiere escribir la "historia privada" de su país, crear un universo falseado que conduzca a la realidad. Tiene en cuenta la multiplicidad cultural del Perú que "no es « español », ni « indio », sino esas dos cosas y, además, otras"⁶, como la cultura africana y oriental. Somete a un examen detallado la sociedad peruana contemporánea con todas sus clases y razas: la élite criolla, la típica burguesía limeña, el humillado lumpen mestizo y los indios primitivos de la selva amazónica.

El conjunto de su obra es un viaje continuo a través de la historia, cultura y geografía del país, con él conocemos la capital y los más apartados rincones del Perú, llegando hasta el sertón brasileño. Varias novelas transcurren en Lima (o más exactamente, en el barrio burgués de Miraflores), otras tienen por escenario la provincia a la zona amazónica, lugares reales y perfectamente localizables (*La Casa Verde* va acompañada de un mapa de la región de Piura). En su afán de documentación Llosa leyó prácticamente toda la literatura existente sobre el tema indígena. Sus novelas sorprenden por la cantidad de datos zoológicos, botánicos, etnográficos, folklóricos, etc. Al saber literario

⁴ F. Dauster, *Pantaleón y Tirant: puntos de contacto*, en: J. M. Oviedo (ed.), *Mario Vargas Llosa. El escritor y la crítica*, Madrid 1981, pág. 239.

⁵ "Escribir una novela es un strip-tease invertido y todos los novelistas son discretos exhibicionistas" (M. Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, Barcelona 1971, pág. 8).

⁶ J. Roy, *Reiteración y novedad de la narrativa de Vargas Llosa en « Pantaleón y las visitadoras »*, en: J. M. Oviedo (ed.), *op. cit.*, pág. 225.

y enciclopédico se unen las experiencias personales del autor: Llosa vivió en Lima y otras ciudades en las cuales sitúa sus novelas, emprendió también varios viajes a la selva peruana y al Norte del Brasil⁷. Para escribir su *Conversación en la Catedral*, una crónica de la dictadura de Odría (1948–1956), se preparó leyendo los discursos del presidente-dictador, los textos legales y periodísticos, hasta sostuvo charlas con los personajes sobrevivientes del odriismo. Sin embargo, *Conversación en la Catedral* no es un puro testimonio político. Como en todas las novelas de Mario Llosa, aquí también coexisten los tres elementos básicos: fantasía — recuerdo — experiencia viva⁸.

A veces los gérmenes de una obra parten de un artículo leído en la prensa (un “fait divers”: un niño emasculado por un perro en *Los cachorros*). Entre sus inspiraciones gran importancia tiene también su biografía: la vida familiar, su infancia, estudios en el colegio militar de Leoncio Prado (*La ciudad y los perros*⁹) y en la Universidad de San Marcos (*Conversación en la Catedral*), su trabajo periodístico (*Conversación en la Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *El Hablador*). *La tía Julia y el escribidor*, en la que cuenta la historia de su matrimonio con Julia Urquidí, es una especie de “educación sentimental y profesional” como si se tratase de una autobiografía e incluso de una autoparodia.

Mario Vargas Llosa empieza su carrera literaria en 1959, con una colección de cuentos, *Los jefes*, donde ya aparecen los temas y los motivos más importantes de su obra, desarrollados más tarde en sus novelas¹⁰: el machismo, la brutalidad y violencia, las jerarquías, la superioridad y subordinación, la rivalidad, el contraste entre los sentimientos puros y afectuosos y las fuerzas instintivas, las reacciones animales y perversas. En estos embriones de las futuras obras el autor intenta aplicar también algunos experimentos técnicos y procedimientos estilístico-estructurales que describirá en sus escritos teóricos y críticos¹¹.

La lectura de las novelas de Mario Vargas Llosa no es fácil. La dificultad no reside exclusivamente en la lengua utilizada por el escritor: abundantes

⁷ En 1958 Llosa acompañó a su amigo, antropólogo Juan Comas, en su viaje de tres semanas por el Alto Marañón. De esa experiencia nació su extensa *Crónica de un viaje a la selva*.

⁸ Véase: J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona 1977, págs. 157–158.

⁹ La novela fue interpretada como una crítica feroz de una institución nacional y las autoridades del colegio quemaron unos mil ejemplares de la primera edición en el patio de la escuela como “castigo simbólico”.

¹⁰ En una entrevista, M. Vargas Llosa dice: “Yo creo que todos mis cuentos, empezando por *Los jefes*, son tentativas frustradas de novelas” (I. Pinto, *Trece preguntas a Mario Vargas Llosa*, „Expreso”, Lima, junio 10 (1966), pág. 11).

¹¹ G. García Márquez y M. Vargas Llosa, *La novela en América Latina*: diálogo, Lima 1968; M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por « Tirant lo Blanc »*, prólogo a: *Tirant lo Blanc*, Madrid, 1969; *Historia secreta de una novela*, Barcelona 1971; *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona 1971; *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires 1973; *La orgía perpetua. Flaubert y « Madame Bovary »*, Madrid 1975.

regionalismos (peruanismos y limeñismos), jerga juvenil o militar, lenguaje periodístico o jurídico, jerga del lumpen y de los delincuentes, indigenismos e incluso el portugués del Brasil¹². En uno de sus relatos cortos, *Los cachorros*, mantenido en la convención de los comics, Llosa va hasta imitar el lenguaje infantil con diminutivos, onomatopeyas y grafismos. Otro experimento interesante en la misma obra es la introducción de una voz narradora doble en plural: “nosotros”/“ellos” y la supresión de los tradicionales nexos verbales en los diálogos¹³.

Todas aquellas innovaciones vuelven la lectura de la obra de Llosa muy difícil, sin embargo la dificultad principal consiste en la compleja estructura de las novelas vargasllosanas. A primera vista parecen más bien un laberinto sin salida, un magma de palabras, una aglomeración casual de hechos sin relación alguna, hasta parecer el resultado de la escritura “automática” utilizada por los surrealistas. El lector acostumbrado a la narración tradicional, con un personaje principal y los acontecimientos organizados según el principio de causa y efecto, conservando el orden cronológico, se pierde en el mundo novelesco de Mario Vargas Llosa. Fiel a la concepción de la „novela total”, el escritor utiliza la “técnica pluridimensional” que facilita la presentación de los múltiples puntos de vista. No solamente mezcla varias historias distintas, cambia de tiempo o de lugar, sino también renuncia a escoger un protagonista principal en favor de un grupo de protagonistas, incluso atribuye a sus personajes máscaras o identidades dobles¹⁴.

Uno de sus procedimientos narrativos preferidos es el llamado “principio de los vasos comunicantes” que consiste en “asociar, dentro de una unidad narrativa, episodios que ocurren en tiempo o/y espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, de modo que las tensiones y emociones particulares a cada episodio pasen de uno a otro, iluminándose, esclareciendo mutuamente, para que de estas mezclas brote la vivencia”¹⁵, recurso utilizado ya por Martorell. Muy a menudo la narración se desarrolla mediante un montaje de dos a más

¹² Manuel Pedro González descalificó a *La ciudad y los perros* como una “proterria tediosa del léxico de letrinas y lupanares. El lenguaje zafio de los palurdos, las mancebías y los cuarteles ... un abuso del lexico escabroso” (M. P. González, *Impresión de « La ciudad y los perros »*, en: *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México 1967, pág. 104).

¹³ “[...] sacaba su puñalito y chas chas lo soñaba, deslonjaba y enterrabaaaauuuu, mirando al cielo, uuuuuuuuuuuuu, las dos manos en la boca, auauauuuuuuu: ¿qué tal gritaba Tarzán? (M. Vargas Llosa, *Los cachorros*, Barcelona 1985, pág. 116). “Todavía llevaban el pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos, desde el segundo trampolín del « Terrazas », y eran traviesos” (*ibid.*, pág. 115).

¹⁴ En *La Casa Verde*, Lituma, et Inconquistable de Piura se metamorfosea en la selva en el Sargento; Bonifacia pupila de la Misión de las religiosas en Santa María se convierte en la Selvática, prostituta de la « Casa Verde ». En *La ciudad y los perros*, la identidad de dos narradores en primera persona, Boa y Jaguar, no es revelada hasta el epílogo. En *El Hablador*, Mascarita, estudiante de origen judío, resulta ser el misterioso “hoblador”, quía espiritual de los machiguengas.

¹⁵ M. Vargas Llosa, *Carta de batalla...*, págs. 35–36.

diálogos (las “ondas dialógicas”: varios personajes hablan en momentos y lugares distintos y sus conversaciones se superponen, se entremezclan¹⁶) o mediante la técnica de “caja china” (historias que se cuentan entre los personajes de la ficción). La trama complicada de *La Casa Verde* abarca las vidas de unos treinta personajes (ninguno de ellos pasa a ser el protagonista principal), los acontecimientos contados se dispersan a lo largo de la primera mitad del siglo XX y ocurren dos lugares diferentes: la costra semiurbana (Piura) y la selva, sin contar el río Santiago, el tercer escenario móvil de la novela. Uno de los innumerables recursos técnicos de los de que se vale Llosa en esta novela son “sucesos en conversación-espejo”: Aquilino y Fushía recuerdan el pasado navegando por el río. Esta técnica nos hace pensar en los “flash-backs” de las películas de vanguardia (Eisenstein). La narración se divide en secuencias, en cortes —como las escenas rodadas con una cámara escondida en el cine—, piezas de un rompecabezas cuya reconstrucción pertenece al lector.

En la técnica de yuxtaposición y montaje Llosa llega a la perfección: gestos, palabras y pensamientos de los personajes diferentes se hunden en una sola corriente, como en las obras surrealistas¹⁷.

Todos aquellos factores (innovaciones técnicas, fragmentación del héroe, espacio, tiempo y foco narrativo, experimentos lingüísticos, etc.) no facilitan la tarea al lector. Hay quienes critican los métodos del escritor. Luis Harss, por ejemplo, se queja de que “Vargas Llosa tiene la mala costumbre ... de querer intrigar al lector -y en cambio lo confunde— ocultándole datos esenciales ... nos despista injustamente, nos niega todo indicio que pudiera orientarnos, y al final nos sentimos engañados”¹⁸.

Sin lugar a dudas, Llosa exige a un lector experimentado, atento, paciente e inteligente. Como Cortázar, invita a jugar a la rayuela, a colaborar en la creación del producto final, de una “novela total”. Solamente de esta manera el lector accederá a la verdadera imagen de la realidad-fuente de la obra y el escritor llevará al cabo su “katarsis” espiritual, venciendo todos sus “demonios”.

Por todas estas razones es muy difícil clasificar las novelas de Mario Vargas Llosa según el tradicional esquema de los géneros novelescos. *Conversación en la Catedral*, calificada frecuentemente de novela sobre la dictadura es al mismo tiempo una novela policíaca con elementos de melodrama, *La Casa Verde*,

¹⁶ “El esquema básico de *Conversación* es una suma de ondas que se superponen y expanden concéntricamente. Esas ondas son los diálogos que los personajes sostienen en la novela; y esa totalidad dialógica es la sustancia misma del libro” (J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa. La invención...*, pág. 248). En el capítulo VII de la primera parte de esta novela al menos ocho diferentes diálogos se entrecruzan con gran vivacidad.

¹⁷ “Ella estaba saliendo de la casa con su maleta y encontró a don Fermín, ¿quieres que te coloque en el laboratorio?, y ella claro que sí, don Fermín, donde sea, y entonces él llamó al niño Chispas y le dijo telefona a Carrillo y que le dé trabajo: qué papelón, pensó Popeye” (*Conversación en la Catedral*, Barcelona 1983, pág. 48).

¹⁸ L. Harss, *op. cit.*, pág. 436.

principalmente novela de aventuras, por sus escenarios exóticos se acerca a la novela indigenista, tan popular en la literatura latinoamericana en el siglo XIX... También en esta materia es evidente la "aspiración totalizadora" del escritor. No debe de extrañarnos entonces que Llosa se haya interesado por la obra de Gabriel García Márquez, el autor de *Cien años de soledad*, libro llamado "la Biblia de América Latina". Tanto en las novelas de ambos autores como en el Libro Sagrado del cristianismo, "todo es posible"...

Incluso si en el mundo literario de Mario Vargas Llosa no cabe "lo maravilloso" no "lo mágico", la diversidad de técnicas y procedimientos novelescos y la amplia temática de su obra son razones suficientes para que su producción merezca el nombre de "novela completa y total" y el escritor el título de cronista de la sociedad peruana contemporánea.

TECHNIKI NARRACYJNE MARIO VARGASA LLOSY

STRESZCZENIE

Twórczość powieściowa Mario Vargas Llosy charakteryzuje się nie tylko dużą objętością i bogactwem tematycznym, lecz także różnorodnością technik narracyjnych. Opierając się na przykładzie *Tiranta lo Blanc*, powieści rycerskiej autorstwa XV-wiecznego pisarza katalońskiego, Joanota Martorella, Llosa aspiruje do stworzenia „powieści kompletnej”, „totalnej”, pozwalającej na przedstawienie rzeczywistości peruwiańskiej, której jest obserwatorem, krytykiem i kronikarzem, w pełniejszym świetle i z różnych perspektyw. Celowi temu służy między innymi technika „połączonych naczyń”, polegająca na nakładaniu na siebie wydarzeń i dialogów mających miejsce w różnym czasie o różnej scenerii i przypominająca następujące po sobie filmowe sekwencje. Oprócz skomplikowanej fabuły lekturę powieści Llosy utrudniają eksperymenty w kreowaniu postaci, a także język pełen regionalizmów i kolkwializmów. Dlatego też autor ten wymaga czytelnika wytrwałego, doświadczonego, gotowego do współpracy przy tworzeniu literackiego dzieła, które ma być prawdziwym i głębokim odkrywaniem otaczającej rzeczywistości.

Beata Zakęs