

**ACERCA DE *CARTAS A UN JOVEN NOVELISTA*
DE MARIO VARGAS LLOSA**

ALGUNOS APUNTES

Gonzalo Contreras

En *Cartas a un joven novelista*, una de las obras ensayísticas menos conocidas del Premio Nobel 2010 —señala G. Contreras en este artículo—, Mario Vargas Llosa hace una aproximación a las claves más visibles del fenómeno narrativo con el fin de disipar los temores, angustias e interrogantes que asaltan al aspirante a novelista en sus primeras tentativas con la ficción. Se plantea que muchos de los temas que trata Vargas Llosa en sus *Cartas* son un campo fértil para sostener una amplia y animada discusión literaria acerca de los aspectos más sensibles de la creación literaria. Lo que a simple vista podría parecer un manual de escritura creativa es, a la postre —a juicio de Contreras—, una interesante y extensa reflexión del autor acerca del misterio de la literatura.

GONZALO CONTRERAS (Santiago, 1958). Universidad Diego Portales. Autor de las novelas *La ciudad anterior* (Editorial Planeta, 1991; Editorial Alfaguara, 2000), *El nadador* (Editorial Alfaguara, 1994; Editorial Sudamericana, 2000), *El gran mal* (Editorial Alfaguara, 1999) y *La ley natural* (Editorial Sudamericana, 2004). Ha publicado los libros de relatos *La danza ejecutada* (Ediciones Paralelo, 1986; Editorial Planeta, 1995), *Los indicados* (Editorial Sudamericana 2001) y *Cuentos reunidos* (Editorial Andrés Bello, 2008). Gonzalocontrerasf@yahoo.es.

En *Cartas a un joven novelista*, Mario Vargas Llosa intenta dilucidar una cuestión que pareciera incumbir a una modesta e invisible minoría (tal vez sean miles a lo ancho del planeta) de jóvenes ardientes y solitarios que han apostado por la literatura como forma de vida; que están dando sus primeros pasos con la palabra escrita y que desesperadamente necesitan respuestas y luces en medio de las sombras e incertidumbres en que se debaten. No dejará de interesar también a aquellos que se encuentran en la situación de deber hacerlo, es decir, de dar esas respuestas: los escritores. La interrogante de fondo que ocupa a Vargas Llosa es: ¿existe un conocimiento organizado, un corpus técnico, una gramática o método o un sistema que pudiera ser transferido de un escritor a otro que aspira a serlo? En otras palabras, ¿puede la literatura ser un oficio adquirido? Y el asunto no tiene nada de candoroso, está en la base del análisis la discusión literaria. La respuesta, de buenas a primeras, es no. Sin embargo, no se agotan en esa negación las múltiples perspectivas desde donde puede ser abordado el oficio de la novela. Ocurre con la narrativa que es un arte singular. Veamos por qué.

Desde luego no goza de aquella ventaja en la partida que podríamos llamar el don, la habilidad infusa o la virtud, como ocurre con la música o la pintura. Puede existir un niño que componga una sinfonía a los ocho años, Mozart, o un pintor que plasme una magnífica escena realista como “El pequeño Picador” o “Ciencia y caridad”, a los ocho y trece años, como ocurre con el niño Pablo Ruiz Picasso. En literatura, en tanto precocidades se cita siempre el caso de Rimbaud, que además de ser la excepción a la regla, escribió su *Temporada en el infierno* a los diecisiete. Recordemos también aquella anécdota, real o ficticia, del poema infantil que Neruda muestra a su padre luego de haber ganado un concurso escolar y éste le responde “¿De dónde lo copiaste?”. Sin el ánimo de poner en pugna a dos géneros, no es lo mismo un poema donde la vitalidad y la sensibilidad liberadas pueden causar un enorme torrente emocional con un formidable resultado estético, como es el caso de la *Temporada*, que la laboriosa y también artificiosa construcción de una novela, donde tiempos, espacios, personajes, argumentos, requerirán de una arquitectura mayor que sólo podrá estar dada por la aguda observación del mundo, la experiencia vital, y un desarrollado oficio. En el ámbito de la novela, el único autor precoz que se viene a la mente es Raymond Radiguet, que tenía ya diecinueve años al momento de la

escritura de *El Diablo en el cuerpo* y *El Baile del conde de Orgel*. Pero si acordamos que otras artes requieren de destrezas específicas —en este sentido, hay quienes no podrían juntar cuatro acordes medianamente armónicos o puestos a la obra de una representación plástica no pasarían de la amorosa casita con el consabido remolino de humo que sube por la chimenea— en el vasto mundo de la palabra escrita, y hay que dar gracias a ello, no existen estas condicionantes genéticas o habilidades reflejas; la literatura está abierta a todos porque es a la vez tierra de nadie. De ahí su constante asedio por hacerla propia, por aprehenderla o desentrañar su misterio último, todas ellas, empresas tan desesperadas como tentativas. Si convenimos que en la novela o el cuento no existe tal habilidad natural —por lo que tampoco existe en literatura el equivalente a un Conservatorio, a veces lleno de geniecillos, o una Academia de Bellas Artes, donde estos pequeños prodigios pueden abundar—, tal facultad, de existir, tampoco aseguraría el resultado, ya que puede haber una pieza correctamente ejecutada e inerte o un cuadro de gran factura, pero carente de vida; en la novela no puede darse el caso de un texto cuya única virtud sea la calidad de su escritura y ésta sea separable de su contenido.

Existen desde luego numerosos manuales, más o menos ingenuos o rudimentarios, redactados por perfectos desconocidos de los que curiosamente y casi sin excepción no conocemos obra ninguna, que tratan preceptivamente el asunto de “cómo escribir una novela”, hasta otros más confiables por la calidad literaria de su autor, como podría ser *El arte de la ficción* del inglés David Lodge. Pero la lectura o el estudio de unos y otros no aseguran en absoluto, ni culminarán necesariamente en la escritura de una novela, no digamos una buena novela, ni siquiera una aceptable. Muchos escritores nos han legado su particular *ars* poética o textos reflexivos acerca de sus métodos o convicciones. Entre ellos Flaubert, Henry James, Proust, Thomas Mann, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Nabokov, Yourcenar, Italo Calvino; todos aquellos que ocuparon la cátedra Charles Eliot Norton Poetry Lectures de la universidad de Harvard, o el conjunto de entrevistas compendiadas en *The Paris Review*, constituyen aproximaciones valiosísimas al fenómeno creativo, pero más allá de algunos consejos esperables como el esfuerzo o el sudor, estos textos dan cuenta más bien de la infinita diversidad y singularidad intransferible del universo artístico de cada uno de ellos, lo que nos deja más o menos en el mismo punto. Ahora, para el joven o no tan

joven escritor, existe en la actualidad la práctica cada vez más extendida de los talleres literarios o *creative writing work shops*, que datan sólo de principios de la década del cincuenta del siglo XX en universidades americanas y que son, por lo demás, una modalidad puesta en duda o derechamente denostada por muchos escritores. El mejor argumento en su contra: cuánta literatura se escribió antes que existieran los talleres literarios o los cursos de escritura creativa. Sabemos que John Irving asistió en Princeton a uno que impartía José Donoso en los sesenta, o que Pynchon se encontraba entre el multitudinario público que acudía a oír a Nabokov en Cornell, pero tampoco de aquellas felices coincidencias podemos desprender nada concluyente.

Mario Vargas Llosa dice a su corresponsal que sólo la vocación es el dato fidedigno para saber si está por buen camino; el carácter de indispensabilidad que debe tener la escritura para el escritor sería el mejor indicio. Quién sabe. Además de que no sabemos qué diablos es eso de la vocación, ¿cuántos espíritus inflamados por la grafomanía no nos hemos encontrado en la vida?, ¿cuánto pelmazo de Feria del Libro nos ha acechado con su obrita autopublicada bajo el brazo? El ardor es necesario, sin duda, pero en tantos de esos casos pareciera más necesaria la contención, la reflexión, la mirada serena acerca de la propia obra, la que nos permite discernir si ha alcanzado esa necesaria conciencia de sí. El valor artístico no estará dado por nuestra voluntad o ímpetu. De otro modo, ¿qué decir de la distancia emotiva o el elegante desdén con la propia obra de un Italo Svevo o un Lampedusa? Tal vez ambos nunca se la plantearan seriamente (la vocación) o hicieran de ella una cuestión. Habría que convenir que en literatura sólo el talento creativo es el que augura la consumación de la gran tarea. Sin embargo, volvemos a lo mismo; ese talento es indiscernible tempranamente y el joven escritor no puede esperar algún tipo de certidumbre para enfrentarse a la página en blanco, nadie puede darle a otro ese tipo de seguridades. Lo propio de la aventura es la aventura. En el novato como en el gran escritor, no se agota nunca y se renueva de obra en obra y ni aun el oficio adquirido es garantía de nada, o más bien, no debiera serlo. En el terreno de lo verificable, es cierto que podemos diferenciar más o menos nítidamente en un autor aquellas obras de juventud con las de su madurez; hay una huella detectable. Constatamos así que el manejo de ciertas herramientas sí puede acrecentarse; pero lo más importante, verificamos con ello la existencia del instrumento. Existe tal instrumento. Sólo que ese ins-

trumento es uno mismo, es el yo del escritor en su desarrollo tanto vital como creativo, es la evidencia de la creación de un mundo particular. Al menos esa experiencia y desarrollo, ¿son trasmisibles? Tal vez sí. Existe el diálogo literario, la discusión artística, y la pregunta primera tiene un sentido y vale la pena persistir en el intento como lo hace Mario Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista*. Es bueno reafirmar la existencia y realidad de la obra creativa, observarla en sus peculiaridades, analizar en dónde reside su triunfo, determinar la zona en que habita, la naturaleza de la luz que arroja. De todo ellos sí podemos hablar con el joven novelista, quien comparte con nosotros la misma pasión, quien en este mundo desquiciadamente prosaico aún mantiene su fe en la lectura, en la palabra escrita, nos dice MVLI.

2

El texto arranca con una advertencia útil a todo debutante. Que no escriba para la fama, el reconocimiento público, el dinero o los aplausos. Todo ello no es tan imposible de lograr, no es tan difícil como se cree, está dentro del rango de lo posible en la vida material; hay un sinnúmero de escritores que las han conseguido, todas esas categorías, y que sin embargo no serán nunca buenos escritores, o escritoras, y la sobriedad de su obra no llegará un día más lejos que el de su propia muerte. *Contrario sensu*, la historia de la literatura está plagada de autores que no conocieron el éxito ni menos el dinero o la gloria que merecían y que el tiempo les otorga años o siglos después. Más aún, se podría decir que quien pone por delante de sus objetivos esos bienes tangibles y espurios, no sólo equivocó el casillero, sino que tiene asegurado el postrer fracaso. Italo Calvino decía que la ambición es entendible, respetable, y esperable, sólo en el ámbito de la creación; no puede haber un creador que carezca de ella, como el aliento primero y último que lo llevará a triunfar sobre sí mismo y sobre su particular proyecto estético, si es que con el paso del tiempo y el trabajo ya se puede afirmar que lo tiene. No hay más gloria que ésa. En sus *Cartas a un joven novelista* (paráfrasis del opúsculo de Rilke), Mario Vargas Llosa apunta al carácter esencial de la vocación, del destino literario. Así lo expresa: “el escritor siente íntimamente que el escribir es lo mejor que le ha pasado y puede pasarle, pues escribir significa para él la mejor manera posible de vivir [...]” (p. 6) o “que lleva a ciertas mujeres y hombres a dedicar sus vidas a una

actividad para la que, un día, se sienten llamados, obligados casi a ejercerla, porque intuyen que sólo ejercitando esas vocación —escribiendo historias, por ejemplo— se sentirán realizados, de acuerdo consigo mismos, volcando lo mejor que poseen [...]” (p. 6). Rilke en cambio ve el fenómeno desde su reverso. Como dice en su carta uno a Franz Cappuz, la del 17 de febrero de 1903, “[...] inquiera y reconozca si tendría que morir en cuanto no le fuera permitido escribir.”, “debe sentir que se puede vivir sin escribir, para definitivamente no hacerlo”. Uno sugiere que la vocación es una bienaventuranza, en el caso del primero, y una suerte de condena en el caso del segundo; MVLl nos dice que debe sentirse que la escritura es lo mejor que puede pasarle a uno, mientras el otro afirma que deben existir constancias de que aquel destino es inexorable. Lo cierto que en la experiencia literaria ni una ni otra pueden vivirse de una manera totalizadora, tanto en la vida del escritor, como en el texto mismo, porque la convicción de que el riesgo original que se ha tomado ha sido el correcto, puede ser una sensación tan lábil e indeterminada como la certeza de que la obra ha sido consumada en toda su extensión y posibilidades. Este resultado, en su apreciación, es siempre parcial y muy pocos podrían afirmar que no hay siempre tras ella un remordimiento residual, un margen de incompletitud, un atisbo al vacío, que es por lo demás, lo que le otorga a la obra de arte su carácter. El escritor novel debe saber que la fricción entre propósito y realización será una constante en su trabajo, que la música celestial llegará sólo en contadas ocasiones —las menos— a sus oídos, y que la gran escritura es la que ocurre, la que sucede, la que se manifiesta, al cabo del fragor de la crisis, ya que cuando escribimos, no hay otra, estamos siempre en situación de crisis. Escribimos desde la crisis. ¿Qué escritor en la seca o en una dificultad artística mayor no ha dudado de su destino? Se cuentan por miles. ¿Qué escritor en pleno *work in progress*, no ha querido tirar todo por la borda, incluida su vocación? Testimonios de serias vacilaciones, de abandonos radicales (Rimbaud, Salinger), largos lapsos de hibernación (el mismo Rilke), no es que sean frecuentes, poco importa su frecuencia; son parte de lo que aquí tratamos. Pero nos hemos adelantado. MVLl sugiere que el germen del futuro escritor estaría en una rebeldía temprana ante la realidad. El único dato confiable para saber si hay algo de pasta sería una inclinación precoz, “una predisposición a fantasear personas, situaciones, anécdotas, mundos diferentes al mundo en el que viven, y esa proclividad es el punto de partida [...]” (p. 7),

predisposición qué decidirá si “además de contentarse con fantasear una realidad ficticia, la materializará mediante la escritura” (p. 7). Agrega: “Lo que importa es que ese rechazo sea tan radical [la rebeldía ante la realidad] como para alimentar el entusiasmo por esa operación [...] que consiste en reemplazar ilusoriamente el mundo concreto y objetivo de la vida vivida, por el sutil y efímero de la ficción” (p. 8). El futuro escritor sería el niño o joven, ensimismado y soñador, que se construye un universo paralelo en conflicto con la tosca realidad.

Sin duda que tras toda escritura hay un desgarró o una escisión con el mundo. No se escribe sino desde una fractura., desde una falla tectónica, que las más de las veces tiene que ver con el lugar en el que al escritor le ha tocado nacer: entorno inmediato (familia), contexto histórico, cultural, pulsiones íntimas, taras, etc., en fin, con el *coup de dés* que le tocó en suerte o mala suerte al futuro escritor, para ser él y no otro, y que lo puso en ése y no en otro espacio en el escenario de la vida. A la inversa podríamos decir, que un muchacho rodeado de todos los afectos y privilegios, dotado de todos los atributos y virtudes, morales, intelectuales y fisonómicos (qué tipo insoportable), difícilmente sentirá la necesidad de echar mano a la creación ya que su curiosidad por la humanidad se verá agotada y satisfecha consigo mismo. MVLl agrega otro concepto: “La vida que las ficciones describen [...] no es nunca la que realmente vivieron quienes las inventaron, escribieron, leyeron y celebraron, sino la ficticia, la que debieron artificialmente crear porque no podían vivirla en la realidad, y por ello se resignaron a vivirla sólo de la manera indirecta y subjetiva en que se vive esa otra vida: la de los sueños y las ficciones”. Estamos ante dos afirmaciones interesantes de apreciar. La primera es que la ficción reemplaza a la realidad o el mundo concreto, y la otra, que la ficción es una forma vicaria de vivir una vida que no pudo ser vivida. Es decir, la ficción como sublimación. Como dijimos antes, nuestro “joven ideal” no necesitaría apelar a ninguna forma de creación porque su mundo visible estaría dispuesto de la mejor forma posible, por lo que no habría para qué mover la disposición de sus piezas en busca de algo que tampoco se desea encontrar. En otras palabras, el joven aquel carecería de cualquier tipo de duda existencial. Un estado envidiable sin duda, pero un campo estéril para toda forma de representación de la realidad. Porque la realidad sí es interesante y sutil, es infinitesimalmente compleja, desbordante de aspectos y variedades, rica en matices, original y anárquica, y el

problema que nos plantea no está en que sea objetiva o concreta, sino muy por el contrario, reside en esa vastedad y multiplicidad que nos provoca esa maravillosa perplejidad exclusivamente humana. Por ello el instinto nos mueve a representarla, porque nos es imperioso descifrarla. El afán de representación, difícilmente de reemplazo, es un acto reflejo del individuo desde que tuvo el carácter de tal, es decir, desde que adquirió sus primeras capacidades cognitivas. Este gesto primario, el de la representación, se encuentra desde las primeras pinturas rupestres del homo sapiens, pasando por todo el sucesivo desarrollo de las artes a lo largo del tiempo hasta nuestros días; son un mismo y continuo proceso. Las primeras interpretaciones acerca de estas huellas rupestres suponían que se trataba de una suerte de superstición; su objetivo habría sido conjurar la amenaza del bisonte, el apetito por el alce, o el miedo al otro, al enemigo. Es más simple. Esas manifestaciones son el amanecer del arte tal como le entendemos hoy; la expresión de una extensión de las facultades del hombre que amplían su dominio, su conocimiento y aprehensión de la naturaleza. La representación, la obra de arte, no es otra cosa que el intento del sujeto por disipar su extrañeza ante el espectáculo del mundo, por volver inteligible esa confusa multiplicidad, por encontrarnos en medio de la variedad; y gracias a nuestra imaginación, poder aplacar esa ansiedad, aliviar nuestro espíritu en el acto creativo, asediando lo sustancial, atrapando lo imprescindible, poniendo un orden en medio del caos, la melodía en medio del bullicio, gracias al brillo de la inteligencia y la sensibilidad humanas cuando consiguen esa asombrosa alquimia que es la abstracción. Puesto que no podemos abarcar el universo en toda su vastedad y complejidad, sí está en nuestros medios aventurarnos en la pesquisa de lo simbólico, esa condensación expresiva que, sobre lo representado, posee el don de multiplicar sus sentidos, expandirlos, hacernos partícipes y protagonistas de la sutil organización de los bienes de este mundo. Es un instinto exclusivo de nuestra especie y el fin último del arte a la vez, superar la natural perplejidad ante el vasto e indescifrable panorama de la existencia, realizarnos en la representación artística de nuestra observación. ¿Acaso es menos sutil el viento sobre una pradera, un niño que repasa reconcentradamente las páginas de un libro de láminas, la lluvia en el bosque contemplada una noche desde tras los cristales? Tres momentos de la vida ordinaria ante los cuales sin embargo no dejamos de maravillarnos. ¿Son aquellos instantes reemplazables por otros? No encontraríamos su equivalente.

La realidad es un material inagotable, el único disponible por lo demás; de ella nos nutrimos, por ella nos angustiamos o extasiamos; y la expresamos, mediante el virtuoso mecanismo de la abstracción artística que manifiesta su sencillo triunfo cuando logra hacerse de lo específico, lo inefable. Agreguemos, por último: “El verdadero creador se conoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No le es necesario un paisaje bonito; no le es preciso tampoco rodearse de objetos raros o preciosos. No tiene necesidad de correr a la búsqueda de descubrimiento, porque lo tiene siempre al alcance de la mano. Le bastará echar una mirada a su alrededor” (Igor Stravinsky, *Poética musical*, p. 58).

3

Suele decirse que el autor se nutre de su experiencia y que sólo de aquella tiene autoridad para hablar. MVL1 va más lejos. Él nos dice, o mejor, a su corresponsal, que los escritores escribieron de aquellas vidas que no pudieron vivir, por lo que sublimaron esa frustración en vidas ficticias. Es cierto que todo personaje literario es ficticio, aun si se trata de novelas históricas. Nosotros sólo podemos creer a Marguerite Yourcenar que su Adriano padecía el amor, el homosexual en este caso, o el poder o la belleza, del modo en que ella nos lo cuenta. Lo que sabemos del personaje histórico son datos sin duda fidedignos, que nos permiten imaginarlo, *grosso modo*, cómo pudo haber sido en la realidad. El trabajo de Yourcenar consiste en ponerse en la piel de Adriano y actuar en su nombre. Y como aventura artística podemos decir que lo logra, si bien nunca sabremos cuáles eran en la realidad la sensibilidad o los pensamientos más íntimos del emperador Adriano ya que por fuerza la novela de Yourcenar sólo puede ser conjetural respecto de lo que intenta ilustrarnos. Volvemos a MVL1. ¿El personaje es una suerte álgter ego idealizado? ¿Es decir, representa todos aquellos aspectos que el autor hubiera querido poseer o su diseño es la representación de la vida que aquel hubiera deseado tener y no tuvo? En esta sección los casos particulares nos pueden ser de gran ayuda. Volviendo a Yourcenar; ella había tratado ya el tema de la homosexualidad en *Alexis o el tratado del vano combate*. Sabemos también que ella era lesbiana, por lo cual la homosexualidad era un “asunto” para ella. Entonces, tanto Alexis como Adriano

podrían ser considerados como proyecciones de la Yourcenar. Sin duda, y tanto que podemos afirmar casi sin titubear, que sin su homosexualidad, los personajes de Alexis o Adriano no habrían existido en la galería de Yourcenar. Es un dato causal inobjetable, como el Charlus de Proust (homosexualidad), en un aspecto de él, y Charles Swann, en otro flanco reconocible del autor (arribismo), pero es tal vez aventurado afirmar que el personaje es el resultado de una suerte de suplantación volitiva. Son en los dos casos productos de la imaginación donde el escritor nos deja entrever esos, hasta entonces, puntos ciegos inconfesables o complejos de administrar, de su propia persona. El personaje es una más bien un intento de resolución de aquellos conflictos. La relación personaje-autor no podría nunca ser puesta en duda. Es probable que no pudiéramos concebir al Bardamu del *Viaje al fondo de la noche*, más aún si conocemos la biografía de Céline. Uno es, más o menos, el espejo desgarrado del otro. Muy probablemente lo mismo ocurra con Meursault, pese a los múltiples activismos de Camus. No está demás decir que las cuatro obras mencionadas están escritas en primera persona, donde suponemos existe un vínculo más estrecho entre escritor y personaje. Podríamos establecer toda una muestra de célebres personajes en primera persona e intentar establecer qué parte del autor hay en cada uno de ellos. Sin embargo este rastro se nos hace más difuso si pensamos en *Lolita*, y en el monógamo y fiel (con una honrosa excepción) Vladimir Nabokov. Bien, concedamos que Humbert Humbert podría ser la representación de una compulsión pedófila oculta de nuestro autor ruso, de la que la completísima biografía de Brian Boyd no nos da ninguna pista; como sea, por fuerza debe haber tras el personaje una pulsión verdadera y la pasión por las ninfulas no puede haber sido del todo extraña al escritor ruso, la haya llevado a cabo o no. Me gusta muy particularmente la siguiente frase de Walter Benjamin en *Poesía y capitalismo*: “todo hombre, el mejor igual que el más miserable, lleva consigo un misterio que, de ser conocido, le haría odioso a todos los demás”. La relación entre autor y personaje creado está marcada a fuego por los más inextricables lazos, la mayoría de las veces, los más oscuros, los más insondables. La creación del personajes es una exploración, una averiguación a veces dolorosa y traumática donde nos vemos obligados a escarbar en ese sedimento de la conciencia que no siempre quisiéramos viera la luz, pero que surge no por nosotros mismos, sino a pesar de nosotros mismos. Sin embargo, ese personaje siempre será un “otro”, una sombra que arroja-

mos sin siquiera aperebirnos. La naturaleza de estas relaciones es tan diversa como hombres se han puesto a la tarea de escribir. En el caso de los llamados escritores “ególatras” como Henry Miller, por citar uno, podríamos afirmar con MVLI, que particularmente en los *Trópicos*, sí, se trata de vidas que quisieron ser vividas, porque no hay por qué creerle a H. Miller, pese a su bien forjada mala reputación, que todos sus alardes eróticos o étlicos alcanzaron las alturas que él nos narra. Pero si nos apartamos de los exhibicionistas, la relación antes mencionada se hace menos evidente y posiblemente se acerca más a la reflexión de W. Benjamin. Es muy probable que ese “daimon” que llevamos dentro sea uno de los causantes de nuestros personajes. Es cierto que uno no escribe de sí mismo, pero como sea, uno escribe desde sí mismo. La tentación del autor de estar en la obra es deplorable, y el temor de no estarlo es infundado. No hay como no estar, ya que no hay otra vida, otra experiencia y otra mirada que no sea la propia para dibujar a ese niño o a ese anciano, a esa jovencita o a la mujer madura, todos ellos llevarán las trazas de ese taimado ser que se oculta en nosotros. En el caso de un autor que no trabaje con un plan predeterminado de los personajes y sus características, o que éste sea muy impreciso en la partida, no es importante ni menos alarmante que no lo tengamos de antemano prefigurado, porque ese personaje se irá desarrollando, cobrando vida y verosimilitud por el trabajo de nuestra conciencia activa, animada con el solo acto de la escritura, y por supuesto, con la indescifrable participación de nuestro inconsciente. Si uno piensa en *La metamorfosis* de Kafka, cabe preguntarse si el autor se sentía o no un bicho, una miserable cucaracha. Por lo poco que sabemos de él, más que nada por su correspondencia, es probable que sí. Lo que resulta difícil afirmar es que quisiera serlo. La verdad es que cuesta pensar un personaje concebido como un deseo, un propósito o una sublimación. En el otro extremo tal vez sí lo sea Jean Valjean, utilizado en *Los miserables* por Victor Hugo como una suerte de carnada para ilustrarnos las iniquidades políticas, penitenciarias, judiciales y sociales de la Francia napoleónica. Más allá de los legítimos ideales románticos que animaron a Victor Hugo a crear a un Jean Valjean, este personaje que podríamos llamar “ideológico” es todavía detectable en muchas malas novelas escritas hasta nuestros días. Aquel cliché de que el personaje “cobra vida” —más bien debe cobrar vida— y escapa a las manos del autor, es tan válido antes como ahora.

El personaje verdadero no es manipulable, no es objeto del arbitrio ni de los caprichos de su creador, ni es su criatura favorita o entrañable; no se depositan en él preferencias sentimentales. El personaje verdadero está en situación de disponer del mundo; dotado de conciencia, cada uno de sus actos, decisiones, opciones, gustos, debilidades, lo comprometen —a él, no a nosotros en tanto autores—, y el conjunto de esas acciones (incluyen la reflexión) irá determinando un carácter específico al que no puede renunciar sin el riesgo de hacer oír una nota disonante. Así las cosas, un lector puede sobrecogerse con el sufrimiento de los personajes de Solzhenitsin, pero también desearía por momentos que no los abrigara con tanta piedad. Algo parecido sucede con el enérgico espíritu redentor con que somete Dostoyevski a sus personajes en sus novelas mayores (aspecto que tanto irritaba a Nabokov), cosa que curiosamente no ocurre con algunas de sus novelas “menores”, como *El jugador* o *El doble*, donde se muestra crudo e implacable con sus creaciones. Si nuestro aspirante a novelista se enfrasca en *Moby Dick* de Herman Melville (escritor, a mi modesto parecer, sobrevalorado), puede acompañar por un tramo al capitán Ahab en su vehemente y unívoca obsesión por dar caza a la ballena blanca, pero muy pronto acabará con signos de fatiga por la absoluta falta de matices del desquiciado capitán. Otro tanto, pero en distinto sentido, le puede ocurrir con *Billy Budd*, del mismo Melville. En esta pequeña novelita filosofante, Billy Budd, quien va a ser colgado por un delito del que es inocente, por un extraño apego a la letra de la ley, comprende y explica cariñosa e irracionalmente a su verdugo. Entonces ocurre que Billy, a quien Melville quiere describirnoslo como un muchacho íntegro y corajudo, resulta ser, o un perfecto idiota, o un triste sujeto a quien una lobotomía lo ha despojado de todo instinto de rebelión. Su conducta no es imaginable. Dado que el personaje posee un amplio rango de acción y discernimiento, tanto mejor es cuando éste no es asistido por el autor y cuando sus comportamientos por extremos que sean, caben dentro del repertorio de nuestro conocimiento de la vida humana.

4

Dado que el último punto recién comentado está tan íntimamente ligado a otro tópico que aborda MVLI en la carta V, el del narrador, en este caso se hace necesario dar un salto en el orden de la corresponden-

cia. Está muy en lo cierto MVLI cuando afirma que es un malentendido frecuente identificar al narrador con el autor. No son la misma cosa ni nunca debieran serlo, aunque a veces sí lo parezcan. En cuanto a las voces narrativas, se distinguen tres en su categorización más clásica. La primera persona, que narra desde un yo, la segunda, desde un tú, y la tercera, desde un él; las dos últimas, menos evidentes en su tratamiento, como bien señala el autor. MVLI nos plantea una original manera para determinar la voz narrativa, que es la de su espacialidad y no la de simple distinción gramatical; es decir la determina el desde dónde se narra. Así, el narrador en primera persona se encuentra en la novela, y el narrador en tercera persona fuera de ella, y para el caso de la segunda persona, no nos sirve del todo la cuestión espacial ya que es una combinación de ambas y no siempre podemos establecer su situación. La primera persona, tal como la concebimos hoy, casi no aparece en la narrativa sino hasta el siglo XX. La primera, sabemos, es una conciencia en acción cuyos límites del mundo son aquellos que alcanzan sus cinco sentidos. Ya que no puede, o más bien no debe autodefinirse, como ocurre tan ostensiblemente en *Memorias del subsuelo* de F. Dostoievsky, nos informa de su identidad y su psicología a través del tono anímico y de la selección de los asuntos narrados y de los objetos observados. La segunda, que MVLI llama narrador-ambiguo, es más escasa, casi una rareza, en la cual la voz tú puede usarse para interpelar a un otro determinado (*Aura* de Carlos Fuentes), o indeterminado, que “ordena imperativamente que suceda lo que sucede en la ficción” (*Si una noche de invierno un viajero*, de Calvino). También cabría en esta categoría la autointerpelación, la más ambigua y desquiciada de las voces, que podemos ver en el cuento “Cómo ser una otra mujer”, de Lorrie Moore: “Cando tenías seis años, pensabas que amante significaba algo hartante como ponerse los zapatos en el pie que no corresponde”. A modo de interrogante, ¿en qué lugar de la estantería pondríamos los delirantes parlamentos de Hamlet o Lear, que a mi modo de ver, prefiguran el monólogo interior? También, me parece, que en la segunda persona sería necesario incluir las novelas epistolares, tales como *Las relaciones peligrosas* de Pierre Choderlos de Laclos, o *La escopeta de caza*, de Yasushi Inue. Sin embargo, pasando por alto algunos casos híbridos, narradores testigos o vicarios, es la tercera persona la que más nos interesa. Nuestro flamante Premio Nobel la define como “un narrador omnisciente que [...] ocupa un espacio distinto e independiente del espacio

donde sucede lo que narra”. Así es, el narrador en tercera persona está en todas partes y a la vez en ninguna, carece de corporeidad e identidad, protegido por su invisibilidad se introduce en habitaciones, se detiene en los objetos que rodean a un asesino, en los vestidos inertes que cuelgan en el vestidor de una mujer, se asoma por sobre el hombro del personaje que lee un libro sentado en su sillón favorito, contempla las multitudes o es testigo de confidenciales conversaciones. Tiene el don de la ubicuidad y su mirada es panóptica. Tal como lo consideramos hoy, no tiene ideas políticas o religiosas, no siente simpatías o animosidades particulares, simplemente observa, sin dejarse llevar nunca por la impaciencia. MVLI nos presenta dos modelos opuestos y muy ilustrativos: el ya citado *Los miserables* de Victor Hugo, y *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. El primero posee todas las cualidades antes descritas del narrador en tercera persona, y se apropia de muchas más. Dice MVLI: “en verdad, ese narrador está más presente en el relato que los propios personajes [...] no puede dejar de mostrarse todo el tiempo a la vez que nos va mostrando la historia: con frecuencia interrumpe la acción [...] para opinar sobre lo que ocurre, para pontificar sobre filosofía, moral, religión, juzgar sus personajes, fulminándolos con condenas inapelables o ponderándolos y elevándolos a las nubes por sus prendas cívicas y espirituales” (p. 40). El segundo en cambio, “sostenía que eso que hemos llamado soberanía o autosuficiencia de una ficción, dependía que el lector olvidara que aquello que leía le estaba siendo contado por alguien y de que tuviera la impresión de que estaba autogenerándose bajo sus ojos [...]” (p. 38). Anota el autor que Flaubert, mediante el uso del narrador objetivo, respecto del modo clásico-romántico de Hugo, traza “una frontera técnica” (p. 39). En verdad hasta Flaubert, quien “inaugura la novela moderna”, no se consideraba una cuestión urgente el asunto más delicado de la tercera persona, como es el mayor o menor grado de la omnisciencia del narrador. Flaubert deja muy atrás los lastres de Victor Hugo y de Balzac, y nos presenta un nuevo narrador, prescindente, desdramatizado, que nos abre las puertas de aquello que se llama estilo indirecto, aquel que no sólo da cuenta de los hechos sino también de los movimientos del alma, los estados de ánimo y las tribulaciones de los personajes (*Madame Bovary*). A mi modo de ver, Henry James va un paso más allá y traza lo que podríamos llamar una nueva “frontera técnica”. Con James el narrador alcanza su objetividad total al entrar en la conciencia del personaje narrado. Esta conciencia es naturalmente sub-

jetiva, parcial y limitada, por lo tanto única e independiente, al punto de rebelarse de cualquier plan que el narrador tenga guardado para ella. La *découverte* de James se basa en una paradoja. Mientras más objetiva, más carente de juicio sea la descripción del pensamiento de nuestro personaje, más subjetivo y, por lo tanto vivaz, será el resultado de la visión del personaje respecto de las cosas. Su ideal estético y ético respecto de la novela, no es ya siquiera que no exista el autor alardeando allá detrás de las bambalinas, sino que tampoco exista el narrador. James “descubre” que una ampliación de la conciencia del personaje se hace indispensable para conocer (no necesariamente entender) su actitud ante un incidente determinado. Hay que dar por descontado que “incidente” es cualquier actividad del otro, por pequeña que sea ésta; desde una mirada cuyo sentido es preciso desentrañar, hasta la forma impaciente con que tal sujeto depositó su copa en la mesa. Todo participa del mismo movimiento que conforma “el ritmo extraño e irregular de la vida” y quien está llamado a interpretarlo, es el personaje. Es a través de sus ojos desde donde observaremos la realidad; no una realidad objetiva —puesto que ésta no existe— sino una tan subjetiva como particular es la mirada que cada uno tiene acerca de un hecho. Es el procedimiento que a partir de James —escritor que como pocos reflexionó acerca del fenómeno narrativo— llamamos “punto de vista”. El personaje se construye a partir del cúmulo de sus observaciones, de la especificidad y la singularidad de ellas, que pueden ser violentamente subjetivas, pero no hay otras.

El pensamiento así descrito es, en ese sentido, un fenómeno más de la naturaleza. En otras palabras, el pensamiento, la observación específica, sí pueden ser descritos con esa exactitud y detalle que a menudo escapan a la mirada general del narrador omnisciente. Cuando el personaje observa con sus propios ojos o reflexiona sobre un punto crítico de su interior, no sólo nos cuenta acerca de él, sino que acota y limita el panorama observado a un centro de interés, le otorga una especificidad y una vida que surgen de la palpitación vital de sus ansias, anhelos o contradicciones, agregándole esa sutil gota de extrañeza de lo singular, de lo revelado. Esta absoluta prescindencia del narrador respecto de la calidad de las reflexiones o apreciaciones del sujeto narrado puede lograr ese efecto siempre engañoso de que el personaje piense contradictoria o equivocadamente. Si tal jovencita se ha encaprichado con el patán galante al que no damos ningún crédito porque como lectores co-

nocemos sus secretos, sentiremos la misma frustración que si ocurriera en nuestra familia. Quisiéramos ir en su ayuda, darle un buen consejo, tirarle un salvavidas, pero estamos condenados a observar impotentes su propia perdición, porque respecto del narrador, está librada a su propia suerte. Ese personaje sin duda está dotado de realidad. En nuestra lectura podemos preguntarnos: ¿acaso ella es estúpida? No necesariamente. ¿Soberbia? Tal vez. Nada concluyente podemos decir acerca de ella. Bienvenido, puesto que debemos aceptar que el personaje no es, está siendo; es un sujeto puesto en circunstancia, situado en un determinado lugar del mundo, en un escenario quizás nuevo para ella donde sus armas pueden ser limitadas o no siempre eficientes. Tal vez en otra oportunidad lo serían, con un elenco diferente, quizás. Esa conciencia abierta al mundo, disponible para la aventura de la existencia, para los peligros, engaños y acechanzas de la vida, vulnerable y fértil para la experiencia, es un triunfo de la literatura en su concepción más artística. Las sucesivas percepciones e impresiones del personaje nos van dejando las evidencias de su realidad inmediata, son una ampliación del mundo sensible por la suma de miradas subjetivas apremiantes —tanto de un personaje o más— que finalmente realizan la composición total. James llamaba “imágenes” a los pensamientos, a los momentos de conciencia individual dramática, tal debía ser su materialidad y visibilidad. No hay distingo entre ellos —los pensamientos— y el acontecimiento: constituyen un acontecimiento, como lo son los monólogos ya citados de Hamlet y Lear; aparecen como un alto en el camino, como un punto de inflexión que determinará su comportamiento en adelante. Este modo de narrar no se agota desde luego en James. Con sus particulares estilos, encontramos su rastro en autores tan disímiles como James Joyce (en el *Ulyses*), H. G. Wells, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, Edith Wharton, Virginia Woolf, Faulkner, Hemingway y muchos más.

5

En la Carta VII el novelista peruano se refiere a el nivel de realidad. De entre todos los temas tratados hasta ahora tal vez sea éste el más inasible y menos codificable. En lo que toca a la realidad narrativa, nos adentramos en la zona más elusiva y penumbrosa en términos analíticos. Pero veamos qué nos dice el autor: “El punto de vista del nivel

de realidad es la relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el autor para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado” (p. 55). Para ilustrar este complejo aserto, MVLI echa mano —ya lo había hecho antes en otra carta— al popular “relato” de Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. El indicio decisivo de que el autor se encuentra en un plano de realidad relatando un hecho irreal sería el uso del adverbio todavía. “Ese todavía [...] está implícitamente urgiéndonos a sorprendernos con el prodigioso acontecimiento [...]. Fíjense ustedes la notable ocurrencia: el dinosaurio está todavía allí, cuando es obvio que no debería estarlo, pues en la realidad no ocurren estas cosas, ellas son posibles en la realidad fantástica” (p. 57). La verdad es que cuesta entender por qué el adverbio delata el plano de realidad del autor del citado haikú narrativo. Lo que ocurre es que asumimos como una cosa dada que quien despierta es un hombre, y lo maravilloso sólo estaría en que el ser humano nunca convivió con los dinosaurios. ¿Qué ocurriría si no fuera un hombre, sino otra especie del mesozoico? ¿Sería tan maravilloso o nos importaría de tal modo aquel adverbio? Creo que es razonable no complicarse de más. Todo relato, fantástico o no, está narrado por un sujeto, llamémoslo “normal”, y aunque lo relatado ocurra en un pasado remoto o en el futuro lejano, lo cuenta desde su actualidad, ya sea sentado frente a su computador o frente a una página borroneada, y esa relación entre el nivel de la realidad doméstica del narrador y lo narrado no debiera importarnos. Lo que debe importarnos, así sea un relato fantástico o realista, es su verosimilitud. La demanda por verosimilitud es común a ambos. MVLI cita también otro clásico no menos conocido, *La otra vuelta de tuerca* de Henry James. Aquí el mecanismo es distinto. En una pequeña reunión campestre donde la conversación gira en torno a hechos sobrenaturales, uno de los personajes, Douglas, trae a colación el relato escrito por una gobernanta recién contratada en una finca, en el que da cuenta de las apariciones de las que fue testigo. Al intermediar el relato de fantasmas por un Douglas incrédulo pero no del todo, James deja planteado el asunto de si es posible que los muertos nos visiten. El relato deja una duda: o la mujer está totalmente chiflada, o los muertos sí pueden aparecer en el mundo de los vivos. No sabemos a ciencia cierta si estamos ante un relato fantástico. Dada la estrategia narrativa de James (muy usada por Borges), la presencia de Douglas le pone la cuota de realidad-sensatez a un relato que él no quisiera contar desde

la historia misma, ya que esto implicaría que el autor, Henry James, da cierto crédito a aquellas visiones. Muchísima gente cree sin dudarlo un segundo en esas apariciones. Habitualmente porque las han visto. Es tan divulgado como el espiritismo. Desde ese punto de vista, para efectos de James, todo está en orden; no aparece él fantaseando con los muertos y se ha librado del distinguo que hace MVLl entre narradores objetivos y subjetivos. Entre éstos últimos estarían Virginia Woolf y Faulkner, y los objetivos, serían, a modo de ejemplo, Hemingway y Graham Greene. Con esta distinción nuestro autor se refiere, en verdad, al tratamiento de la realidad más que a la cuestión de la realidad misma. Los llamados escritores subjetivos no son necesariamente irreales —aunque en *Orlando* de V. Woolf un hombre se convierta en mujer— sino que sus personajes dan cuenta de su realidad de un modo distinto (Benjy, un idiota, o Quentin, un desesperado) y en cierto sentido la transforman con su punto de vista, como comentábamos antes.

Lo fantástico está presente desde la literatura más arcana hasta la contemporánea. En cualquier grado, siempre estará allí, siempre se infiltrará en los dominios de la realidad. ¿No es eso lo que hace el padre de Hamlet? Además, ¿qué es la realidad? ¿Es posible que un hombre, desde su niñez haga toda su vida arriba de los árboles? Materialmente es posible, se han visto milagros mayores. Para terminar, refirámonos a una obra maestra del género... ¿surreal, suprarreal, irreal, fantástico?, da lo mismo: *La metamorfosis* de Franz Kafka. La temeridad narrativa de Kafka se experimenta desde el principio; o más bien, un golpe tan brutal a la realidad como ese comienzo, es indispensable a la historia. “Cuando Gregorio Samsa despertó una mañana [...] convertido en un monstruoso insecto” (p. 6). Nos deja anonadados. Es el momento en que el lector decide si suspender el juicio o no, si continuar con la historia propuesta, y si lo hace, entiende que tal desafío a su racionalidad no echará pie atrás. Si hay un secreto o fórmula en Kafka para hacer frente a un relato así, es su tratamiento desaprensivo, como si no contara nada extraordinario, como si el hecho fuera parte del orden natural. Esa “realidad nueva” en que nos sitúa Kafka, se iría por los suelos si el autor cometiera la torpeza de introducir, por ejemplo, a un médico o un entomólogo. Este mundo excéntrico se nos vuelve reconocible mediante los comportamientos esperables de los personajes: el asco normal de la familia ante una cucaracha, el menosprecio ante una criatura inferior, el desdén por su suerte, la resignación del propio Samsa, su acomodo

ante el nuevo estado, son finalmente conductas racionales ante el hecho que el hijo y hermano amanezca convertido en un repugnante bicho. De ahí podríamos sacar una ley. Por extraordinarios que sean los universos creados, si siguen una lógica interna, compacta y saturada, si se restringen a las propias limitaciones a las que el suceso asombroso obliga, habremos creado una máquina perfecta, habremos inaugurado una nueva realidad. Por inusual o inhabitual que sea el hecho narrado, si le conferimos todas las dignidades de la vida, habremos triunfado sobre la realidad. Como ya sabemos, la imaginación todo lo puede, y esto corre para toda literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Alianza, 1986.
- Moore, Lorrie. "Cómo ser otra mujer" [1985]. En Lorrie Moore, *Autoayuda*. Salamandra, 2002.
- Rilke, R. M. *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: Ed. Bajel, 1943.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Taurus, 1977.
- Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Ariel/Planeta, 1997. □