

## FICCIÓN Y NOVELA EN EL PENSAMIENTO LITERARIO DE MARIO VARGAS LLOSA

NOTAS PARA UN POSIBLE DEBATE

**Ignacio Echevarría**

A partir de los prólogos y ensayos reunidos por Mario Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*, en este artículo se realiza un escrutinio de sus ideas acerca de la novela y la ficción que pivotan alrededor de la paradoja formulada en el título mismo del libro. Se cuestiona la validez de esos términos en el ámbito de la ficción y también se cuestiona la identificación de ficción y novela. La discusión de las tesis del Nobel de

---

IGNACIO ECHEVARRÍA (Barcelona, 1960) es licenciado en Filología por la Universidad de Barcelona y trabaja como editor literario. Ha coordinado diversas colecciones de autores clásicos y modernos, y ha impulsado las *Obras completas* de autores como Franz Kafka, Elias Canetti, Juan Carlos Onetti o Nicanor Parra, entre otros. Asimismo, ha ejercido como crítico literario en distintos medios, muy particularmente en el diario español *El País*. Su labor en este campo ha quedado parcialmente recogida en los volúmenes *Trayecto: Un recorrido crítico por la reciente narrativa española* (Madrid, 2005) y *Desvíos: Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (Santiago de Chile, 2006). Conferenciante y articulista, ha impartido talleres sobre crítica literaria en diferentes ciudades de España y Latinoamérica. Ha estado al cuidado de la edición póstuma de algunas obras de Roberto Bolaño y coordinó la colección *Maestros Modernos Europeos*, de Círculo de Lectores, dirigida y presentada por Mario Vargas Llosa. En la actualidad escribe una columna en la “Revista de Libros” de *El Mercurio* (Santiago de Chile) y en “El Cultural” de *El Mundo* (Madrid).

Literatura —a juicio de Echevarría— contribuye a perfilar la teoría y la práctica novelísticas de Vargas Llosa, y a subrayar las tensiones y significativas contradicciones que entraña. Contribuye asimismo a destacar el elemento moral que subyace a una y otra.

1. **C**on motivo de reunir los prólogos destinados originalmente a la Biblioteca de Plata —una colección de narrativa contemporánea que dirigió para Círculo de Lectores, el club de libros español—, Mario Vargas Llosa escribió, a modo de presentación, el ensayo que terminaría por dar título al volumen: “La verdad de las mentiras”<sup>1</sup>. Se trata de un texto capital dentro de su obra ensayística, en cuanto anuda algunas de sus ideas fundamentales sobre la ficción en general y sobre la novela en particular. Es, además, uno de los que ha conocido mayor fortuna, debido en no escasa medida a la seducción que ejerce la paradoja de su título.

Durante las últimas dos décadas, en efecto, el sintagma “la verdad de las mentiras” se ha convertido en poco menos que un lugar común, invocado por unos y otros con tanta mayor asiduidad y ligereza en cuanto, durante este mismo lapso de tiempo, los debates sobre los límites de la realidad y de la ficción, y sobre la legitimidad de mezclar a la ficción documentos reales, han cobrado un auge inusitado. La pujanza de la llamada autoficción y de eso que —a partir del éxito obtenido por *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas— se oye llamar, con bastante desacierto, “relatos reales”, son indicadores de cómo ha venido problematizándose la convencional identificación de la novela con la ficción, por lo general con muy escaso fundamento teórico, y

---

<sup>1</sup> Me refiero ahora al texto que sirvió de prólogo a la primera edición del libro, en 1989. Esta primera edición se limitaba a reunir los veinticinco prólogos escritos entre enero de 1987 y abril de 1988 para la Biblioteca de Plata de Círculo de Lectores. Posteriormente se publicó, en 2002, una segunda edición ampliada, con el añadido de diez nuevos ensayos —también sobre novelas contemporáneas— y, a modo de colofón, el texto de una conferencia titulada “La literatura y la vida”, fechada en abril de 2001. Todas las citas se dan conforme a esta segunda edición (Alfaguara, Madrid), a la que se remite mediante las siglas *VM* seguidas del número de la página correspondiente.

con frecuentes deslizamientos de las categorías empleadas. Entre estos deslizamientos, propiciadores de toda suerte de equívocos, cabe incluir el que induce hablar del binomio verdad/mentira como equivalente al de realidad/ficción.

2. La idea latente en el título *La verdad de las mentiras* despunta en varios de los prólogos que Vargas Llosa escribió para la mencionada colección. En uno de los más antiguos, el dedicado a *El poder y la gloria*, de Graham Greene, fechado en marzo de 1987, se reconoce ya nítidamente formulada. Se lee allí: “Porque la primera obligación de un novela —no la única, pero sí la primordial, aquella que es requisito indispensable para las demás— no es instruir sino hechizar al lector: destruir su conciencia crítica, absorber su atención, manipular sus sentimientos, abstraerlo del mundo real y sumirlo en la ilusión. El novelista llega indirectamente a la inteligencia del lector, después de haberlo contaminado con la vitalidad artificial de su mundo imaginario y haberlo hecho vivir, en el paréntesis mágico de la lectura, la mentira como verdad y la verdad como mentira” (*VM*, p. 193).

A desarrollar esta misma idea dedicará Vargas Llosa el ya mencionado ensayo introductorio, fechado en junio de 1989. Que se trata de una idea nuclear en el pensamiento literario del autor, y no sólo una ocurrencia pasajera que le sirvió de muletilla durante una temporada —la que tardó en escribir los prólogos reunidos en la primera edición de *La verdad de las mentiras*—, se deduce de que en los ensayos añadidos a la segunda edición de su libro, diez años posteriores a los de la primera, vuelve sobre ella. La idea, de hecho, actúa como una especie de *leit-motiv* en los ensayos sobre ficción narrativa de Mario Vargas Llosa, que la modula, de uno a otro, con matices diferentes, según el contexto en el que es empleada. Lo cual es indicador de la imprecisión a que la aboca su condición de paradoja.

Hay razones para sospechar que en esa imprecisión reside la fortuna que ha conocido la idea, que por otro lado cultiva un equívoco generador de múltiples malentendidos: el de que la ficción se constituye mediante proposiciones susceptibles de ser consideradas falsas o verdaderas.

3. Valga traer aquí unas palabras de André Malraux, autor muy querido por Mario Vargas: “El mundo novelesco no considera su ficción

ni falsa ni verdadera; ésta pertenece a otro ámbito, a lo imaginario, formado por el nexo muy vulnerable de varios elementos posibles”<sup>2</sup>.

Conforme a esto, carece de sentido, dentro de este ámbito de lo imaginario, hablar de mentira, en cuanto los hechos que en él se producen no son contrastables ni sus proposiciones verificables. De lo que se desprende que a la paradoja explícita en la fórmula “la verdad de las mentiras” subyace, implícita, una incongruencia: la que entraña emplear esta dualidad —mentira y verdad— en un marco en el que carece de efecto.

Mario Vargas parece barruntar esto último cuando dice que “conviene pisar con cuidado, pues este camino —el de la verdad y la mentira en el mundo de la ficción— está lleno de trampas y los invitadores oasis suelen ser espejismos” (*VM*, p. 16). Pero, aun consciente de esas trampas, a él mismo se le hace difícil avanzar por el camino elegido sin incurrir en contradicciones, debido precisamente a la naturaleza tan equívoca del terreno en que se abre paso. Un terreno que Harold Bloom acertó a sortear cuando, comentando la condena que Tolstoi hace de Shakespeare, a quien reprocha no estar interesado por la verdad, se pregunta si tal objeción es pertinente. Y concluye: “La sinceridad no conduce directamente a la verdad, y la literatura de imaginación se sitúa en algún lugar entre la verdad y el sentido”<sup>3</sup>.

4. En el ensayo titulado “La verdad de las mentiras”, el punto de partida lo constituye la asunción de una perspectiva ingenua que no discrimina entre el ámbito de lo real y de lo imaginario. Vargas Llosa alude a la prohibición dictada por la Inquisición de exportar novelas a las colonias hispanoamericanas “con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos —es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios” (*VM*, p. 15). Pero en estas palabras se percibe ya un desplazamiento abusivo, por cuanto se mezclan categorías difícilmente homologables: quien dice disparates o sostiene proposiciones absurdas no es necesariamente un mentiroso. Si las sostiene con convicción, es más probable que se trate de un tonto o de un loco, cosas

---

<sup>2</sup> André Malraux, prólogo a *El demonio del absoluto*, biografía de T. E. Lawrence publicada póstumamente en 1996, traducción española de Javier Albiñana, 2008, p. 37.

<sup>3</sup> Harold Bloom, *El canon occidental* [1994], traducción de Damián Alou, 1995, p. 69.

bien distintas que un mentiroso. Mentir significa “decir o manifestar lo contrario de lo que se sabe, cree o piensa” (RAE), y ése no suele ser el caso de quienes profieren disparates o absurdos, como no es tampoco el del novelista. Éste puede que construya sus ficciones sirviéndose abiertamente de lo que sabe, cree y piensa, sin que de ello se desprenda ninguna verdad. Y al contrario: puede contradecir todo lo que él mismo da por cierto sin cometer por ello un delito de falsedad.

Es propia de las mentiras su capacidad de mover intencionadamente a engaño. Ahí donde todos saben que lo que se dice es mentira, ésta deja de serlo para convertirse en otra cosa: chiste, broma, parodia o... ficción. Vargas Llosa se muestra muy consciente de ello cuando asegura que “en los engaños de la literatura no hay ningún engaño. No debería haberlo, por lo menos, salvo para los ingenuos [...] Y no hay engaño porque, cuando abrimos un libro de ficción, acomodamos nuestro ánimo para asistir a una representación en la que sabemos muy bien que nuestras lágrimas o nuestros bostezos dependerán exclusivamente de la buena o mala brujería del narrador” (*VM*, p. 25).

5. Pero si carece de sentido hablar de mentira en relación a la ficción, ¿lo tiene igualmente hablar de su contrario: la verdad?

Al plantearse esta cuestión, las cosas se complican, dado que el concepto de verdad resulta infinitamente más complejo y escurridizo que el de mentira. Ésta depende de la intención del sujeto. Para mentir, uno debe proponerse hacerlo. Decir una falsedad no equivale, ni mucho menos, a decir una mentira. Lo que hace al mentiroso no es traicionar la verdad sino su propia certidumbre, cosa muy distinta.

Al contrario de la mentira, la verdad no se sustenta en la intención del sujeto. Existe una infinita gama de matices que conducen de la verdad “objetiva” a la verdad “subjetiva”, en un camino en el que a menudo cabe poner en duda el concepto mismo de verdad, mucho más cuestionable que el de mentira, por paradójico que pueda parecer.

¿Y cuál es el concepto de verdad que maneja Vargas Llosa cuando, refiriéndose a la ficción, habla de “la verdad de las mentiras”? No resulta fácil contestar a esta pregunta, debido a los deslizamientos a que el concepto es sometido por su parte. Vargas Llosa parece emplearlo en dos dimensiones incompatibles: una ética y la otra estética.

A esta última señala cuando dice, por ejemplo, que “documentar los errores históricos de *La guerra y la paz* sobre las guerras napoleó-

nicas sería una pérdida de tiempo: la verdad de la novela no depende de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia [...]. Porque ‘decir la verdad’ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‘mentir’ ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos” (*VM*, pp. 16-20).

Vargas Llosa, sin embargo, no tarda en referirse a un tipo de verdad muy diferente. Lo hace cuando dice que “la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad”. Y añade: “Sus verdades son siempre relativas, verdades a medias, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (*VM*, p. 23). Aunque “cotejadas con la historia, mientan”, las novelas, insiste Vargas Llosa, “nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad. Sólo la literatura dispone de las técnicas y los poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas” (*VM*, p. 25).

6. Parece claro que la paradoja “la verdad de las mentiras” sólo funciona en cuanto se asume que las dos categorías puestas en juego —la de verdad y la de mentira— operan en dos campos cognoscitivos diferentes. Y no cabe duda de que Mario Vargas es perfectamente consciente de ello. Su insistencia, pese a todo, en combinar estas dos categorías, y el énfasis con que lo hace, cabría atribuirlo a unas muy concretas circunstancias personales: las que rodearon la redacción de la mayor parte de los prólogos que constituyen el volumen de *La verdad de las mentiras*. Por anecdótico que sea, guarda algún interés recordarlas aquí.

Vargas Llosa se hallaba sumergido todavía en la redacción de su novela *El hablador* cuando recibió de Hans Meinke, director entonces de Círculo de Lectores, el encargo de seleccionar y prologar los veinticinco títulos que habían de integrar la ya mencionada Biblioteca de Plata. Eso ocurrió a mediados de 1986. La selección quedó más o menos lista hacia finales de ese año, y Vargas Llosa firmó y mandó el primer prólogo en enero de 1987. Llevaba escritos seis de los veinticinco prólogos cuando se vio embarcado en la aventura que iba a suponer la campaña por la presidencia.

En su libro *El pez en el agua* (1993)<sup>4</sup>, en el que rememora esa experiencia, el propio Vargas Llosa cuenta la firmeza con que se propuso preservar, en el transcurso de la campaña, “un espacio personal, amurallado contra la política”. Dice haberlo cumplido más o menos en lo concerniente a la lectura, pero que le fue imposible en cuanto a escribir. “Quiero decir, escribir ficciones. No era sólo la falta de tiempo. Me era imposible concentrarme, abandonarme a la fantasía, alcanzar ese estado de ruptura con lo circundante que es lo formidable de escribir novelas o teatro. Interferían preocupaciones impuras, inmediatas, y no había manera de escapar a la agobiante actualidad [...] De modo que en esos tres años sólo escribí un divertimento erótico —*Elogio de la madrastra*—, unos prólogos para una colección de novelas modernas del Círculo de Lectores, discursos, artículos y pequeños ensayos políticos (*PA*, pp. 210-211).

Este testimonio se corresponde con el que el mismo Vargas Llosa deja al frente del prólogo a *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, fechado en septiembre de 1987 (es decir, cuando acababa de ser reclutado para la política). Dice allí haber releído esta novela “en condiciones muy distintas” a las de su primera lectura en los años sesenta. La leyó esta vez —escribe— “mientras, de un manera impremeditada, accidental, me veía arrastrado en un torbellino de actividades políticas, en un momento particularmente difícil de mi país; entre una discusión y un mitin callejero, después de reuniones desmoralizadoras, donde se cambiaba verbalmente el mundo y no ocurría nada o luego de jornadas peligrosas, con piedras y disparos”.

Dos años después, el 16 de octubre de 1989, todavía en plena campaña presidencial (que se había de saldar, como es sabido, con la derrota frente a Alberto Fujimori, en junio de 1990), en una carta enviada desde Londres en la que le avisa que acaba de enviar a la agencia de Carmen Balcells el último de los prólogos destinados a la colección (el correspondiente a *Al este del Edén*), Vargas Llosa escribe a Hans Meinke:

Quiero también agradecerle el haber trabajado en esta colección de ensayos. Para mí, representa algo más que un empeño de circunstancias. Lo cierto es que en estos dos últimos años,

---

<sup>4</sup> Todas las citas se dan conforme a la primera edición, publicada en Barcelona por Seix-Barral. Las referencias de página se dan a continuación de las siglas *PA*.

absorbido por la política —actividad tan estéril la mayor parte del tiempo—, leer o releer esas veinticinco novelas, anotarlas, reflexionar sobre ellas y prologarlas, ha sido un maravilloso refugio, al que acudía en los pocos momentos disponibles, como quien va a beber agua fresca en las pausas de una sofocante carrera. Al margen de cómo hayan salido, he escrito esos ensayos con un cariño y un entusiasmo grandes, porque en estos veinticuatro meses ellos han sido casi la única manifestación de mi vocación de escritor (que, aunque hoy día no lo parezca así, es la única que tengo)<sup>5</sup>.

7. La formulación de la paradoja que terminaría por dar título a *La verdad de las mentiras* es, como se ha visto, anterior al comienzo de la aventura política de Vargas Llosa, pero es muy probable que la insistencia con que la empleó derivase en no escasa medida de la fuerte sensación de autenticidad que, en contraste con el fárrago de la vida política, obtenía cuando conseguía tiempo para leer o escribir. De hecho, al hablar de los alicientes de la ficción, Vargas Llosa emplea a menudo una terminología semejante a la que, en las citas traídas más arriba, usa para referirse a sus dedicaciones literarias. No parece insensato sugerir que la falsedad consustancial a la vida política exacerbaba la tendencia a proyectar en un plano ético la dialéctica entre ficción y realidad. El tipo de “verdad” que Vargas Llosa obtenía de las lecturas que tan codiciosamente hacía durante su agotadora campaña debía de resultarle doblemente reconfortante en contraste con el juego sucio, las frecuentes mentiras y la palabrería en los que se vería constantemente envuelto. La sed de encontrar “la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas” (*VM*, p. 25) estaría sin duda potenciada por hallarse particularmente expuesto a ellas. En este sentido, cabría reconocer en *El pez en el agua* una poética sumergida: la que surge del contraste que la evocación de los años de formación del escritor —aquellos en que se decantó su vocación literaria— establece con los años dedicados a la política, unos y otros impregnados por dos formas opuestas de relacionarse con los hombres y con la realidad.

8. En cuanto a esas “verdades profundas e inquietantes” que constituyen el patrimonio de la literatura, no dependen necesariamente

---

<sup>5</sup> La carta completa se reproduce facsimilarmente en Javier Tusell, *Retrato de Mario Vargas Llosa*, 1990, p. 93.

de un efecto de ilusión ni están tampoco obligadas a crearla. La novela moderna ofrece, de hecho, una buena cantidad de ejemplos en los que el efecto de verdad, por así llamarlo, es en buena medida independiente del efecto de ilusión. Baste pensar en tantas novelas construidas enteramente a partir de una voz que propiamente no narra sino que dice o que perora: novelas discursivas o digresivas o filosofantes o ensayísticas, en las que el efecto de ilusión se reduce al que conlleva la construcción de esa voz, a veces difícil de deslindar de la del autor; o novelas líricas, en las que el peso de la acción, si es que cabe hablar propiamente de ella, recae en la palabra y en su forma de nombrar los objetos, impresiones, sentimientos de que se ocupa, a veces sin recurrir en absoluto a lo que se entiende comúnmente por ficción.

Se llega por aquí a un extremo particularmente discutible, al que ya más arriba se ha aludido pasajeramente: la sistemática o más bien mecánica identificación que Vargas Llosa establece entre ficción y novela, términos que en su ensayo sobre “la verdad de las mentiras” emplea casi indistintamente, como si de sinónimos se tratara.

Luego de afirmar que para una novela “decir la verdad” significa hacer vivir al lector una ilusión, dice Vargas Llosa que “arte enajenante”, la novela “es de constitución antibrechtiana: sin ‘ilusión’ no hay novela”.

¿Es esto cierto?

Piense el lector en autores estrictamente contemporáneos de fuste tan diverso como, por ejemplo, Fernando Vallejo y Javier Marías, o como E. M. Coetzee y V. S. Naipaul. ¿De qué orden es la “ilusión” que crean novelas como *El desbarrancadero* o como *Negra espalda del tiempo*, como *Infancia* o como *El enigma de la llegada*?

La moderna teoría de la novela enfatiza cada vez menos, en las definiciones que propone del género, el componente de ficción. Y aun si la ficción sigue actuando comúnmente como bisagra que facilita el ingreso al ámbito novelístico, se oye en la actualidad hablar, con creciente insistencia, de “novelas de no-ficción”, entendiendo por tales aquellas que, como las citadas, emplean para su construcción elementos no ficcionales (ya sean de orden retórico, autobiográfico o ensayístico), amparándose bajo la etiqueta de “novela” con el solo objeto de suspender, con vistas al tipo de lectura que reclaman, el principio de verificabilidad y el consiguiente derecho a atribuir al autor las ideas expuestas, de las que —precisamente por tratarse de una novela— no se hace responsable.

Hay toda una senda de la novela moderna que no trabaja a partir de la ilusión más o menos mimética, del principio de representación, ni siquiera de la ilusión en sentido alguno. Se trata, sin embargo, de textos que aspiran, como todo arte, a segregar una de esas verdades ambiguas, huidizas, evanescentes pero en cualquier caso profundas y reveladoras que distinguen a las grandes novelas de las que no lo son.

9. En el transcurso de los años, Mario Vargas Llosa ha ido devanando toda una teoría de la ficción que especula acerca tanto de sus orígenes antropológicos como de sus efectos sobre la civilización y sobre el espíritu del hombre. Lo ha hecho en multitud de ensayos, prólogos, conferencias y artículos, hasta llegar a su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura (2010), titulado, casi programáticamente, “Elogio de la lectura y la ficción”.

Quizá sea el texto que sirve de prefacio al libro que Vargas Llosa dedicó a la narrativa de Juan Carlos Onetti, *El viaje a la ficción* (2008)<sup>6</sup>, donde dicha teoría encuentra un desarrollo más amplio y elaborado. Allí, Vargas Llosa evoca con detenimiento una experiencia vivida en 1958, en la Amazonia peruana, donde tuvo ocasión de oír, en boca del lingüista Wayne Snell, el relato acerca de la actuación de un “hablador”, traducción aproximada de la palabra con que los indios machiguengas aluden a quien, entre ellos, tiene por oficio deambular de aldea en aldea contando historias. Del impacto que produjo en Vargas Llosa ese relato derivaría, muchos años después, su novela *El hablador* (1987), en la que aparece contenida la idea nuclear que su autor se hace de la ficción como agente de humanización de la especie, a la que “disparó”, dice, “por la ruta de la civilización”.

Las hipótesis de Vargas Llosa sobre el papel que la ficción ha jugado permanentemente en el desarrollo de la humanidad ofrecen un amplio margen para la discusión, como lo ofrece asimismo su pretensión de que “la literatura es una hija tardía de ese quehacer primitivo” consistente en “inventar y contar historias”. Las cosas quedan lejos de ser tan unívocas. El concepto de ficción es mucho más impreciso y magmático de lo que se desprende de las especulaciones de Vargas Llosa. La acepción moderna de este término poco tiene que ver con

---

<sup>6</sup> Cito este ensayo por la que es hasta ahora su única edición, publicada por Alfaguara, Madrid. Como en el caso de *La verdad de las mentiras*, las referencias a este ensayo se dan mediante la sigla *VF* seguida de la página correspondiente.

la constelación de mitos y leyendas que, perfilada sobre un trasfondo mágico y religioso que les servía de caja de resonancia, nutría las historias que recitaban o cantaban los vates, rapsodas, cuentistas o “habladores”.

En su célebre ensayo sobre *El narrador* (1936), Walter Benjamin dice que “la fuente de la que se han servido todos los narradores” es “la experiencia que se transmite de boca en boca”<sup>7</sup>. Benjamin traza dos estirpes de narradores, de las que se desprenden dos tipos fundamentales: “uno está encarnado por el marino mercante y el otro por el campesino sedentario”. “La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica —continúa Benjamin—, no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos tipos arcaicos. La edad Media, muy particularmente, instauró una compenetración en la constitución corporativa artesanal. El maestro sedentario y los aprendices migrantes trabajaban juntos en el mismo taller, y todo maestro había sido trabajador migrante antes de establecerse en su lugar de origen o lejos de allí. Para el campesino o marino convertido en maestro patriarcal de la narración, la corporación había servido de escuela superior. En ella se aunaba la noticia de la lejanía, tal como la refería el que mucho ha viajado de retorno a casa, con la noticia del pasado que prefiere confiarse al sedentario.”

Es en un contexto de este tipo en el que poco a poco se segrega la ficción como género diferenciado de la imaginación, en un largo proceso durante el cual aquélla va librándose de los componentes mágicos, religiosos, mitológicos y legendarios que obviaban cuanto en ella cabe de invención.

Por lo demás, y al margen de que luego la desatienda, el mismo Vargas Llosa asume pasajeramente esta cualidad relativamente “moderna”, por así decirlo, de la ficción. Lo hace cuando dice que “la ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, absoluta y confiada ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo” (*VM*, p. 22). Pero nada de eso ocurría en las sociedades arcaicas o primitivas, en las que la ficción obraba de muy otra manera.

---

<sup>7</sup> Cito por la traducción de Roberto Blatt en Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, 1991. No doy referencias porque de este texto ya clásico se encuentran numerosas ediciones, en versiones distintas.

10. Tan cierto como que el impulso de generar y de contar ficciones es común a todas civilizaciones y culturas, cualquiera sea su grado de evolución y desarrollo, viene a ser el hecho de que, concebida y consumida como tal —es decir, como invención humana, desvinculada de dictados divinos o ancestrales de cualquier tipo—, la ficción supone un cierto grado de sofisticación por parte de la comunidad que la cultiva. Vargas Llosa atribuye a las ficciones la facultad de producir ensoñaciones, de permitir a quien las oye o lee salir de sí mismo, vivir otra vida; permiten —dice— viajar mentalmente, evadirse de las servidumbres de lo cotidiano, aliviar los deseos insatisfechos. Pero mucho antes de eso, las ficciones, imbricadas con los mitos, creencias y leyendas de la comunidad, sirvieron más bien para lo contrario: para insertar al individuo en su comunidad, para hacerle comprensible y aceptable su vida, para vincularlo a sus lares y a sus ancestros e intensificar sus sentimientos de pertenencia.

El mismo Vargas Llosa parece aceptar que pueda ser así cuando se explica en los siguientes términos por qué los informantes machiguengas mantenían silencio respecto a sus “habladores”: ese silencio estaría destinado a “mantener dentro del secreto de las cosas sagradas de la tribu, amparado por un pacto tácito o tabú, algo que pertenece a lo más íntimo y privado de la cultura machiguenga, algo que, de manera intuitiva y certera, los machiguengas, que en el curso de su historia han sido despojados ya de tantas cosas —tierras, sembríos, dioses, vidas—, sienten que deben mantener a salvo de una contaminación y manoseo que lo desnaturalizaría y despojaría de su razón de ser: mantener viva el alma machiguenga, lo propio, lo intransferible, su naturaleza espiritual, su realidad emblemática y mítica” (*VF*, p. 25).

Asimismo, cabe añadir que, si bien “no es impropio decir —como hace Vargas Llosa— que sin la ficción la libertad no existiría y que, sin ella, la aventura humana hubiera sido tan rutinaria e idéntica como la vida animal” (*VF*, p. 30); si es en efecto cierto que, gracias a la ficción, le ha sido dado a la humanidad “emprender un viaje sin retorno hacia parajes desconocidos, una proeza intelectual en que está contenida en potencia toda la prodigiosa aventura humana que registra la historia” (*VF*, p. 30), ocurre por otro lado que, antes que eso, en tanto se hacían portavoces de poderes mágicos y religiosos, de hechiceros y de divinidades, las ficciones contribuyeron no poco a sembrar supersticiones y

terrores paralizantes, a hacer aceptar servidumbres y sometimientos, a consolidar el predominio de las castas reales y sacerdotales.

11. ¿Cuántas de las virtudes que Vargas Llosa atribuye a la ficción no corresponden, en rigor, a facultades de la mente —la imaginación, la fantasía— que sólo eventualmente se plasman en esas representaciones más o menos objetivadas que se conocen comúnmente por ficciones? Por otro lado, si bien es cierto que la pulsión de “inventar y contar historias” se remonta a la noche de los tiempos, cabe pensar que hubo un momento en el que —contrariamente a lo que Vargas Llosa pretende (*VF*, p. 27)— la escritura terminó por alterar sustancialmente el modo en que esa pulsión se concretaba.

En su ya citado ensayo sobre *El narrador*, Walter Benjamin dice que “la fuente de la que se han servido todos los narradores” ha sido siempre “la experiencia que se transmite de boca en boca”. Durante siglos, la palabra hablada ha servido de cauce por el que han discurrido las narraciones a través de tiempo. No es casual que, a la hora de optar entre las traducciones posibles de la palabra *kenkitsatatsirira*, Vargas Llosa eligiera la de ‘hablador’, con preferencia sobre ‘contador’.

“Narrar historias —sigue diciendo Benjamin— ha sido el arte de seguir contándolas y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas.” La escritura entrañaba el peligro de esa pérdida, pero durante milenios fue una técnica reservada a las elites cultas, y su influencia no alteró, en efecto, “el género de ficciones orales dirigidas al conjunto de la comunidad” (*VF*, p. 27).

Empezó a hacerlo a comienzos de la era moderna, jalonada por la invención, a mediados del siglo XV, de la imprenta. Ésta contribuyó decisivamente a la prosperidad de la novela, un género cuyos inicios se remontan a la Antigüedad, pero que no floreció hasta entonces, en el marco de la burguesía incipiente.

“Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace una novela —escribe Benjamin—. Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar.”

No es lugar éste para depurar las diferencias que Benjamin establece tácitamente entre las distintas “formas de creación en prosa”, fórmula con que parece aludir a los diversos géneros de la ficción. Lo

que importa aquí es subrayar esa “índole diferente” de la novela, que libera a la ficción de las limitaciones que le imponían las circunstancias en que era narrada.

Vargas Llosa describe cómo “la escritura dio a las historias una forma más ceñida y cuidada, y las hizo más personales, complejas y elaboradas, diversificándolas, sutilizándolas hasta dotar a algunas de ellas de dificultades que las volvían inaccesibles al lector común y corriente, algo que de por sí era inconcebible en el género de ficciones orales dirigidas al conjunto de la comunidad” (VF, p. 27). Esto supone un decisivo cambio de rasante en “el viaje a la ficción que emprendían juntos los primitivos que se reunían a oír contar historias a sus contadores de cuentos” (VF, p. 27). Asimismo, “la escritura dio a las ficciones una estabilidad y permanencia que no podían tener las ficciones orales, transmitidas de padres a hijos y de generación en generación, de pueblo en pueblo y de cultura en cultura” (VF, p. 27). Sobran las razones, pues, para pensar que, si bien hay “una inequívoca línea de continuidad entre la literatura oral y la escrita, entre la ficción contada y escuchada y la leída” (VF, p. 28), en el camino de la una a la otra se produjo una profunda mutación.

12. Se van distinguiendo poco a poco las razones que mueven a Vargas Llosa a asimilar ficción y novela. La ficción encontró en la novela el marco ideal para desarrollarse libre, extensa y complejamente. Buena parte de lo que Vargas Llosa dice acerca de la ficción como esa “otra realidad inventada por el ser humano” (VF, p. 26) corresponde en rigor a la novela. Será el género novelístico el que dotará a la ficción de un esplendor y de una sofisticación difícilmente accesibles para los relatos orales. Ocurrirá así en la Grecia antigua y en la Baja Edad Media, pero será la imprenta la que, como se ha visto, impulsará, contemporáneamente a su propio nacimiento, el primer gran fenómeno de difusión de la novela como género de ficción popular, destinado a arrasar, de allí en adelante, a todas las modalidades orales de ficción.

Se ha repetido hasta la saciedad que la novela moderna nace con el *Quijote*, que constituye una sátira de las novelas de caballerías. Ya entonces Cervantes reaccionó contra los excesos de la ficción, contra la ficción desatada en unos libros que se le antojaban —así lo dice el cura durante el famoso escrutinio de la biblioteca de Don Quijote— “en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las

cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil” (*Quijote*, I, 47).

La dureza de esta condena viene alentada por el espectáculo que al cura ofrece el mismo Don Quijote, enloquecido por esos mismos libros, es decir, por ficciones. La primera novela moderna es, pues, tanto una recusación de la ficción descontrolada como de sus efectos entre quienes las consumen sin acertar a tomarlas por tales.

“Un tema recurrente en la historia de la ficción es el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie de la letra, creer que la vida es como ellas la describen. Los libros de caballerías queman el seso a Alonso de Quijano y lo lanzan por los caminos a lancear molinos de viento, y la tragedia de Emma Bovary no ocurriría si el personaje de Flaubert no intentara parecerse a las heroínas de las novelitas románticas que lee”, observa Vargas Llosa (*VM*, pp. 20-21). Puede que el propio Cervantes estuviera de acuerdo con los inquisidores que prohibían exportar novelas al Nuevo Mundo “con el argumento —escribe Vargas Llosa— de que esos libros disparatados y absurdos (es decir, mentirosos) podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios” (*VM*, p. 15). En aquel entonces, lo más probable es que las novelas que se quisieran exportar al Nuevo Mundo fuesen, en su mayoría, novelas de caballerías. Pese al golpe mortal que les infligió el *Quijote*, este tipo de novelas siguió difundiéndose de un modo muy notable hasta bien entrado el siglo XVII. Constituyeron, sin lugar a dudas, el fenómeno editorial más importante de todo el Siglo de Oro. Baste recordar que del *Amadís de Gaula* se conocen cerca de veinte ediciones a lo largo del siglo XVI, y más de sesenta si se atiende al conjunto de sus continuaciones.

Como sea, la novela moderna, al menos en sus modalidades más cultas, problematiza desde un comienzo los encantos de la ficción, hasta el punto de que un teórico de tanto peso como Frank Kermode se permite decir que la historia de la novela “es un intento de eludir las leyes de lo que Scott llamó ‘la tierra de la ficción’, los estereotipos que ignoran la realidad, tan remotos que los identificamos como absurdos”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Frank Kermode, *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción* [1966], traducción de Lucrecia Moreno, 2000 (2ª ed.), p. 128.

13. Si bien la novela brinda a la ficción el territorio idóneo en que explayarse, muy pronto genera “anticuerpos” destinados a neutralizarla en pos de aquello a lo que la ficción supuestamente se opone: la realidad.

Por mucho que el *Quijote* sea señalado —con razón— como la obra que jalona el nacimiento de la novela moderna, en éste juega un papel igualmente determinante el *Lazarillo de Tormes*, libro que había de fundar todo un subgénero de importantes secuelas: el de la picaresca. Francisco Rico ha destacado la sensacional novedad que el *Lazarillo* supuso en su día, al proponer un “nuevo pacto de ficcionalidad”. A la fantásica condición de las novelas de caballerías, el *Lazarillo* oponía la “utopía de lo real”, que proponía remplazar “las categorías más propias de la ficción por las categorías opuestas precisamente a la ficción, las categorías de la vida”<sup>9</sup>.

El “viaje a la ficción” se convirtió, desde el nacimiento mismo de la novela moderna, en un “viaje a la realidad”, a la que se quiso emular de todas las formas posibles. La más conspicua fue, sin duda, la que se conoce como realismo, que permanece asociada al esplendor de la novela en el siglo XIX.

Paralelamente, sin embargo, se desarrolló una tendencia que, si bien cuenta con precedentes destacadísimos (como, a mediados del XVIII, *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne), había de adquirir un protagonismo decisivo en el siglo XX, durante el cual, de un modo cada vez más acusado, la novela se cuestiona su propia forma, desmarcándose tanto de la realidad, que ya no pretende emular miméticamente, como de la ficción, a cuyos encantos renuncia.

Vargas Llosa lo describe así en su prólogo a *Al este del Edén*, de John Steinbeck, escrito en septiembre de 1989:

Rasgo curioso de la literatura contemporánea es que, en nuestros días, las malas novelas suelen ser más entretenidas que las buenas. En el siglo pasado —el siglo de la novela, precisamente— no ocurría así. Leer a Tolstoi, a Melville, a Stendhal, a Flaubert, significaba enfrentarse simultáneamente a apasionantes aventuras históricas, sentimentales, psicológicas y a audaces experimentos literarios, a novelas que eran capaces de congeniar la vieja vocación del género narrativo

---

<sup>9</sup> Francisco Rico, “Novela picaresca e historia de la novela”, incluido en *La novela picaresca y el punto de vista*, nueva edición ampliada, 2000.

—hechizar la atención del lector hasta hacerle “vivir” la historia— con atrevidas innovaciones en el uso del lenguaje y en la manera de contar. A partir de autores como Joseph Conrad y, sobre todo, Henry James y Proust, una sutil escisión comienza a darse en el arte narrativo. El genio literario, consciente de que la novela es forma —palabra y orden— antes que anécdota, se va progresivamente concentrando en aquélla en desmedro de ésta, hasta llegarse al extraordinario extremo de autores en los que el cómo contar ha vuelto poco menos que superfluo y casi abolido el qué contar. *Finnegans Wake* es, claro está, el monarca de esa rancia estirpe. Así, por ejemplo, leer al italiano Gadda, al alemán Broch, al austriaco Musil y al cubano Lezama Lima —para citar sólo cuatro ejemplos de excelentes escritores escogidos con toda malevolencia por estar en el límite mismo entre lo legible y lo ilegible— es una fascinante operación intelectual, pero de naturaleza cualitativamente distinta a la de los lectores tradicionales —o, si se prefiere, convencionales— de obras de ficción. Éstos leían para desaparecer en lo leído, para perder su conciencia individual y adquirir la de los héroes cuyas fechorías, peligros y pasiones compartían desde adentro gracias a la diestra manipulación de sus sentimientos y su inteligencia por parte del narrador. El lector de *La muerte de Virgilio*, *El zafarrancho aquel de Via Merulana*, *El hombre sin atributos* y *Paradiso* jamás se disuelve en el mundo imaginario de estas novelas, como le sucede al que lee *Los miserables* o *La Regenta*. Por el contrario, su conciencia debe mantenerse alerta, aguzada en extremo, y toda su inteligencia y cultura deben comparecer en la lectura para llegar a apreciar debidamente la refinada y compleja construcción que tiene delante, las sutiles y múltiples reverberaciones literarias, filosóficas, lingüísticas e históricas que ella suscita y para no extraviarse en las laberínticas trayectorias de la narración. Si arriba al fin, no hay duda: ha aprendido algo, enriquecido su intelecto, educado su sensibilidad literaria. Pero difícilmente se puede decir que se haya divertido como se divierte el simple mortal que ensarta adversarios con d’Artagnan, hace el amor y la guerra con Julián Sorel o bebe el arsénico con los labios trémulos de Emma Bovary. En la esquizofrenia novelística de nuestro tiempo, se diría que los novelistas se han repartido el trabajo: a los mejores les toca la tarea de crear, renovar, explorar y, a menudo, aburrir; y a los otros —los peores— mantener vivo el viejo designio del género: hechizar, encan-

tar, entretener. Se cuentan con los dedos de una mano los novelistas de nuestro tiempo que han sido capaces, como Faulkner o García Márquez, de reconstituir la unidad de la ficción en obras que sean a la vez grandes creaciones estilísticas y mundos hirvientes de vida y aventura, de pensamiento y de pasión (*VM*, pp. 269-270).

El lector debe disculpar la extensión de esta cita en atención a su importancia para impugnar con sus propias palabras eso que, como se ha visto más arriba, Vargas Llosa llega a decir de la novela: que es de constitución “antibrechtiana”, que “sin ‘ilusión’ no hay novela” (*VM*, p. 20). Parece claro, a la luz de las observaciones del mismo Vargas Llosa, que no es exactamente así.

14. Combatir el “efecto ilusión”, sacrificar la anécdota en aras del lenguaje y de la estructura, neutralizar todo cuanto comporta la noción convencional de ficción, no entraña renunciar a la novela, cuya forma es esencialmente proteica. Hay toda una corriente de la novela contemporánea que se dedica precisamente a cuestionar todos los automatismos del lector y a distanciarlo —muy brechtianamente, a veces— de todo encantamiento. Que, aun así, pueda hablarse de novela significa que la ecuación *novela = ficción* no hace justicia a la potencialidad del género, al menos mientras se mantenga un concepto de la ficción restringido a la acepción que de este término brinda el diccionario: “invención, cosa fingida” (RAE).

¿Cuál sería entonces el factor determinante para que un texto pueda etiquetarse como novela? Resulta difícil responder categóricamente a esta pregunta, pero cabría proponer, en atención a lo dicho hasta aquí, la siguiente respuesta tentativa: leemos un texto como novela a partir del momento en que éste configura un espacio autónomo, regido por leyes propias, que se sustrae al criterio de verificabilidad y que genera, en función de su ordenamiento, un sentido (o, si se prefiere, una verdad) irreductible a proposiciones de otra naturaleza.

Lo que, conforme a esto, distinguiría a una novela de un poema o de cualquier otra modalidad literaria, sería, además de la extensión, el desarrollo de una secuencia temporal en la que tiene lugar una determinada acción. El carácter ficticio o no de esa acción y de los personajes que eventualmente la sustentan es irrelevante; lo decisivo es su transfi-

guración dentro de un orden —el orden del relato, cualquiera que éste sea— que los dota de un sentido determinado.

Vargas Llosa se acerca a este planteamiento cuando escribe: “La vida de ficción es un simulacro en el que el vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio [...]. Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, nos niega” (*VM*, pp. 19-20).

Palabras en las que sólo despierta reparos el solapamiento —una vez más— de los términos *ficción* y *novela*, que únicamente sería lícito asimilar en la medida en que, dilatando enormemente su acepción más común, se conviene en llamar ficción a cuanto ingresa en ese orden artificial —en esa forma— que, quiéralo o no, constituye, por el hecho mismo de serlo, toda novela.

15. Todas estas puntualizaciones en torno a la ficción y la novela pueden antojársele al lector quisquillosas, pero guardan interés en la medida en que contribuyen a explicarse algunas de las tensiones que recorren la obra narrativa de Mario Vargas Llosa contemplada en su conjunto.

La vacilación entre las nociones de novela y ficción, la tendencia a asimilar una y otra, las ocasionales inconsecuencias en que incurre al discurrir sobre ambas, el deslizamiento hacia categorías éticas desde categorías estéticas, admiten ser tomados como indicios de una vocación literaria polarizada por querencias contradictorias, que se resuelven distintamente de un libro a otro.

Vargas Llosa emprendió su trayectoria como narrador con novelas caracterizadas por su complejidad, consecuentes con las innovaciones formales propuestas por las más exigentes novelas del siglo XX, movidas por un evidente propósito de crítica social. *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969) forman una portentosa secuencia en *crescendo* que situó a su autor en el centro —y en la cima— de la narrativa latinoamericana de aquellos años.

Es sabido que al terminar *Conversación en La Catedral* Vargas Llosa confesaría a un grupo de amigos que nunca más volvería a acometer una empresa tan complicada. A la luz de esta confesión, cobra

una particular significancia el hecho de que, casi simultáneamente a esta novela, se publicase el apasionado prólogo que Vargas Llosa escribió para *Tirant lo Blanc*<sup>10</sup>.

La fascinación de Vargas Llosa por *Tirant lo Blanc* acredita su afición a la ficciones puras, “irrealistas”, capaces de hechizar al lector y de procurarle un tipo de vivencias que se apartan radicalmente de las comunes, razón por la que se ofrecen como evasión y refugio de lo cotidiano, como ingrediente suplementario de un mundo que se juzga insatisfactorio.

Parece como si el esfuerzo empleado en escribir sus tres primeras novelas hubiera legitimado a Vargas Llosa a regresar a sus fueros naturales, que eran los de un lector apasionado de ficciones desentendidas de los rigores de la experimentación. Pero, dado que no cabía desandar, sin más, el camino avanzado (avanzado por él mismo y por el género novelístico), en adelante la narrativa de Vargas Llosa instalará en su propio devenir las tensiones que le suscitan sus querencias como lector y sus ambiciones como escritor.

El humor le servirá, a partir de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), para aliviar estas tensiones, pero éstas se harán patentes no solo en muchos de sus libros y de sus novelas, sino también en el conjunto de todos ellos, que parecen escenificarlas.

Así, el recurso a la ficción, por parte de quien se revela tan apasionadamente aficionado a ella, tiene lugar casi siempre mediante planteamientos que la cuestionan o la relativizan. Son escasas las novelas de Vargas Llosa que se ofrecen como simples ficciones. Varias de ellas contienen juegos metanovelísticos, mientras otras —entre ellas la última, *El sueño del celta* (2010)— ofrecen una sólida base documental que las acerca al reportaje. En cualquier caso, casi todas relativizan de algún modo esa ecuación *ficción = novela* que él mismo postula en sus ensayos.

Lo más común es que la novela se convierta, en manos de Mario Vargas Llosa, en escenario de la dialéctica entre realidad y ficción. Así ocurre de modo flagrante en libros como *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *El hablador* (1987).

---

<sup>10</sup> “Carta de batalla por Tiran lo Blanc” (1969), recogido, junto a otros dos textos sobre la novela de Joanot Martorell, en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, 1991.

El primero de estos libros, que llegaba después de *Pantaleón y las visitadoras*, fue tomado en su momento por una especie de capitulación de las ambiciones apuntadas por su autor en sus tres primeras novelas. Considerada en perspectiva, sin embargo, *La tía Julia y el escribidor* —sin duda una de las novelas más felices del autor, en más de un sentido— ilustra óptimamente la dualidad en que se debate Vargas Llosa como narrador. Como es sabido, los capítulos impares, redactados en primera persona, poseen una impronta fuertemente autobiográfica, que permite contemplarlos como un especie de autoficción, muy acorde con la tendencia que en este sentido ha inundado la narrativa contemporánea. Los capítulos alternos, por el contrario, narrados en tercera persona, los ocupan los folletinescos argumentos de las radionovelas de Pedro Camacho, trasunto del escritor y dramaturgo boliviano Raúl Salmón, que gozó de una inmensa popularidad en la radio de aquella época.

Por un lado, pues, la novela discurre en un grado cero, o cuando menos muy escaso, de ficcionalización, mientras que por el otro incurre en todos los excesos y arquetipos melodramáticos de la ficción popular. En el juego entre ambos niveles, Vargas Llosa parece suspender —y de este modo resolver— su vacilación como novelista lúcido respecto a las exigencias que el género impone a quienes lo practican con cierta conciencia de su oficio, y sensible a las expectativas de los lectores corrientes, que buscan divertirse y evadirse.

Una dualidad de carácter semejante articula *El hablador*, que se sirve también de dos narradores alternos, uno de los cuales coincide a grandes rasgos con el propio novelista. El otro es un “hablador”, palabra con la que —como se ha dicho más arriba— se traduce el nombre que reciben los narradores itinerantes de la tribu michiguenga, en la Amazonia peruana. De nuevo la estrategia de la novela consiste en alternar pasajes no ficcionales con otros de carácter mítico y legendario, de naturaleza muy distinta a la de los argumentos radiofónicos de Pedro Camacho. Si éstos constituyen muestras de ficción popular, los relatos del “hablador” lo son de algo que, según se ha visto ya, antecede a la noción que nos hacemos modernamente de ficción, por cuanto involucra creencias y tradiciones que no son asumidas como invenciones. Como sea, Vargas Llosa resuelve aquí otra vez sus retos como novelista mediante la suspensión del pacto de ficcionalidad con el lector, que se las tiene con un artefacto que poco tiene que ver con las convenciones al uso en torno al argumento y los personajes.

16. Se han visto más arriba, en la extensa cita sacada del prólogo a *Al este del Edén*, de Steinbeck, los sentimientos encontrados que en Vargas Llosa despierta la deriva de la más audaz y exigente novela contemporánea. Su propia teoría de la novela, más aun que sus propias novelas, refleja las tensiones a que le abocan las tendencias divergentes de su gusto y de su educación como lector; tensiones que, por otro lado, hacen de Vargas Llosa un crítico muy agudo y desprejuiciado, capaz de hacer vibrar el lúcido análisis con la fruición más apasionada.

Así queda de manifiesto no sólo en sus ensayos extensos sobre Flaubert, García Márquez, Arguedas, Victor Hugo y Onetti, sino también en los prólogos destinados a la Biblioteca de Plata de Círculo de Lectores y reunidos luego en *La verdad de las mentiras*, todos ellos penetrantes y enormemente incitadores. De modo parecido a como su instinto de escritor le invita a suspender en sus propias novelas esas tensiones, su instinto de lector hace lo propio cuando se sumerge en las novelas de los otros, y es capaz de sonsacarles toda su riqueza.

Pero, previamente al interés que por sí guarda cada uno de los prólogos recogidos en *La verdad de las mentiras*, vale la pena detenerse en considerar la selección de las novelas que los inspiran. He aquí la lista completa, ordenada cronológicamente, en atención a la fecha de publicación de cada novela:

- La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann
- Dublineses* (1914), de James Joyce
- Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos
- La señora Dalloway* (1925), de Virginia Woolf
- El gran Gatsby* (1925), de Francis Scott Fitzgerald
- El lobo estepario* (1927), de Hermann Hesse
- Santuario* (1931), de William Faulkner
- Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley
- Trópico de Cáncer* (1934), de Henry Miller
- Auto de fe* (1936), de Elias Canetti
- El poder y la gloria* (1940), de Graham Greene
- El extranjero* (1942), de Albert Camus
- La romana* (1947), de Alberto Moravia
- París era una fiesta* (1964), de Ernest Hemingway
- Al este del Edén* (1952), de John Steinbeck
- No soy Stiller* (1954), de Max Frisch

*Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov  
*El Gatopardo* (1957), de Giuseppe Tomasi de Lampedusa  
*El doctor Zhivago* (1957), de Boris Pasternak  
*El tambor de hojalata* (1959), de Günter Grass  
*La casa de las bellas durmientes* (1961), de Yasunari Kawabata  
*El cuaderno dorado* (1962), de Doris Lessing  
*Un día en la vida de Iván Denisovich* (1962), de A. Solzhenitsyn  
*Opiniones de un payaso* (1963), de Heinrich Böll  
*Herzog* (1964), de Saul Bellow.

Del simple escrutinio de esta lista, cabe extraer un puñado de observaciones útiles. Por lo que toca al criterio de selección, destacan tres evidencias: que elude a los autores de lengua española; que se ciñe a los dos primeros tercios del siglo XX, y que —con intención más divulgativa que canónica— atiende simultáneamente tanto a la calidad y la relevancia de las obras como a su condición de libros más o menos accesibles para un amplio segmento de lectores cultos pero no expertos. Esto último es consecuente con el hecho de tratarse de una colección destinada a un club de libro. Pero es consecuente también con las inclinaciones naturales de un lector que, según se ha visto, forjó sus gustos en la familiaridad con la literatura popular y la fascinación por las novelas de aventuras y de caballerías, por la ficción pura.

La segunda edición de *La verdad de las mentiras*, publicada en 2002, incorpora diez nuevos ensayos dedicados a otros tantos relatos y novelas, en la línea de los seleccionados para la Biblioteca de Plata. Se trata, en concreto, de *El corazón de las tinieblas* (1902), de Joseph Conrad; *Nadja* (1928), de André Breton; *La condición humana* (1933), de André Malraux; *Siete cuentos góticos* (1934), de Isak Dinesen; *El cero y el infinito* (1940), de Arthur Koestler; *La granja de los animales* (1945), de George Orwell; *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; *El fin de la aventura* (1951), de Graham Greene; *El viejo y el mar* (1952), de Ernest Hemingway, y *Sostiene Pereira* (1994), de Antonio Tabucchi. En esta ocasión la elección de los títulos no se ve sujeta a los condicionamientos de aquella colección, motivo por el que se da entrada a algún autor de lengua española y a algún título más reciente. Pero el sesgo de los libros escogidos elude nuevamente ese tipo de obras —entre ellas, algunas de las más señeras e influyentes de la novelística del siglo XX— que exigen, por parte del lector, “una conciencia

alerta, aguzada en extremo”, y poner “toda su inteligencia y cultura” en la lectura “para llegar a apreciar debidamente la refinada y compleja construcción que tiene delante, las sutiles y múltiples reverberaciones literarias, filosóficas, lingüísticas e históricas que ella suscita y para no extraviarse en las laberínticas trayectorias de la narración”.

En *El pez en el agua* cuenta Vargas Llosa cómo, con ocasión de cumplir los cincuenta años, en 1986, se fijó un “plan quinquenal” de trabajo, entre cuyos objetivos se contaba “intentar una vez más la lectura de libros que siempre me derrotaron, como el *Finnegans Wake* y *La muerte de Virgilio*” (PA, p. 34). El dato, brindado con la característica honestidad que emplea Vargas Llosa cuando habla de su relación con la literatura, es significativo.

La exigencia que Vargas Llosa impone a su propia ambición tanto de lector como de escritor será la que lo familiarice con los empeños y los logros de la novela contemporánea, con la que él mismo medirá sus talentos. Pero vale la pena subrayar —siquiera sea para incrementar su mérito— la actitud voluntarista con que lo hace, y la irresolución con que, ya convertido en escritor, se enfrenta a lo que él mismo juzga “esquizofrenia novelística de nuestro tiempo”, consistente en que, mientras “a los mejores les toca la tarea de crear, renovar, explorar y, a menudo, aburrir”, a los otros —los peores— les corresponde “mantener vivo el viejo designio del género: hechizar, encantar, entretener”.

Toda la trayectoria literaria de Vargas Llosa se explica desde la voluntad, por su parte, de conciliar estos dos extremos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *Para un crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991.
- Bloom, Harold: *El canon occidental* [1994]. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cervantes, Miguel de. *Quijote*, Vol. I.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción* [1966]. Traducción de Lucrecia Moreno. Barcelona: Gedisa, segunda edición, 2000.
- Malraux, André. *El demonio del absoluto* [1996]. Traducción española de Javier Albiñana. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, nueva edición ampliada, 2000.

- Tusell, Javier. *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. “Carta de batalla por Tiran lo Blanc” [1969]. En Mario Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- “La verdad de las mentiras” [VM] [1989]. En Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002, segunda edición ampliada.
- Carta a Hans Meinke fechada el 16 de octubre de 1989. En Javier Tusell, *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.
- *El pez en el agua* [PA]. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- *El viaje a la ficción* [VF]. Madrid: Alfaguara, 2008. □