

mario vargas llosa: teoría y práctica del 'elemento añadido'

"La poesía novelesca es... aquello por cuya mediación la realidad en su conjunto puede tomar conciencia de sí misma para criticarse y transformarse".

(Michel Butor)

Dieter Oelker,

Profesor de Español y Licenciado en Letras, realizó sus estudios en la Universidad de Concepción y la Universidad Libre de Berlín. Ha publicado trabajos sobre Gabriela Mistral y Mario Vargas Llosa. Actualmente es Profesor Titular de Teoría literaria en el Departamento de Español de la Universidad de Concepción.

Mario Vargas Llosa pertenece al grupo de escritores que combinan su actividad creadora con el ejercicio crítico y la meditación teórica constantes. Los materiales derivados de tal quehacer, dispersos en prólogos, entrevistas, artículos, conferencias y ensayos, no han sido considerados, a nuestro juicio, con suficiente detención. En el presente trabajo nos proponemos sistematizarlos para reconstituir, de esta manera, la poética explícita de nuestro autor. Nos sentiremos satisfechos, si este estudio llegara a tener alguna utilidad como introducción a los escritos teórico-críticos y de creación novelesca de Mario Vargas Llosa.

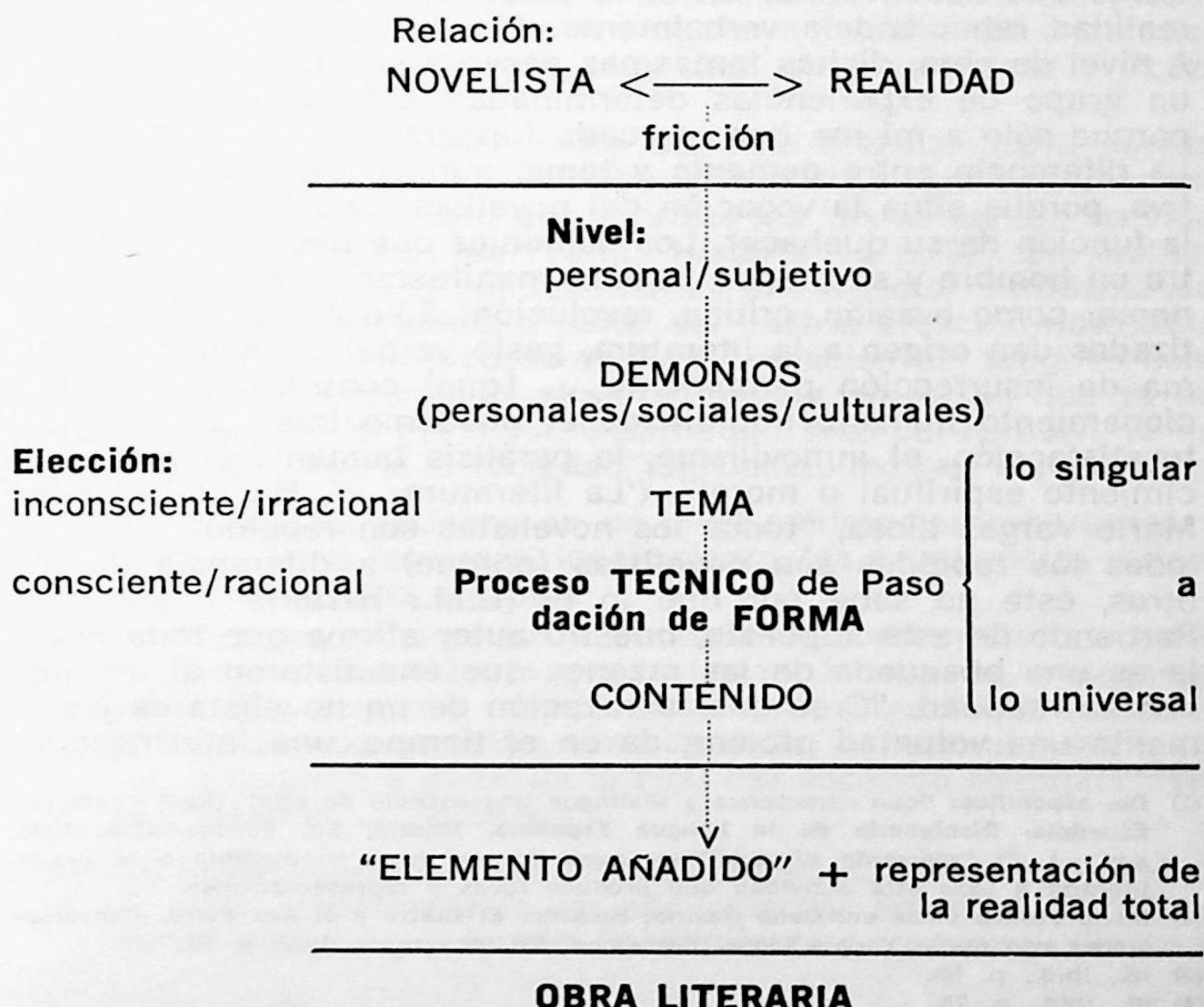
El concepto de "**elemento añadido**" es, para nosotros, la clave de la actividad tanto poética como reflexiva de este novelista. Analizaremos el concepto con el propósito de definir su **significado** y determinar su **función**. Los referentes serán la tradición teórica del "**elemento añadido**" y la obra del propio autor.

Los rasgos pertinentes que señala Mario Vargas Llosa para el concepto de "**elemento añadido**" son:

- (a) la **subjetividad crítica**: "Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica". **G.M.: Historia . . .**, p. 70),

- (b) la **especificidad**(1): “El ‘elemento añadido’ es el pivote sobre el que se sostiene la nueva realidad, esa realidad del segundo grado, que tiene sus propias leyes, su propio orden, su propio ritmo, que es, en una palabra, autónoma, distinta de la realidad que le sirve de modelo”(2).

Según Mario Vargas Llosa, el quehacer novelesco nace de “fricciones y desencuentros entre la historia singular de un individuo y la historia del mundo en que vive”. (‘El regreso...’ **NA**, p. 49). Consecuentemente, el autor distingue en toda obra dos aspectos: uno **objetivo**, “que es aquel que la realidad... impone al escritor a través de determinadas experiencias”(3) y otro **subjetivo**, “testimonio de su desacuerdo con el mundo”, “de negación, de cuestionamiento radical, de insatisfacción contra la realidad”. (‘Resurrección...’, **NA**, p. 60, y **G.M.: Historia...**, p. 86). Sobre esta base proyecta Mario Vargas Llosa el **problema de la relación entre tema, técnica, contenido y forma**. Sus reflexiones lo llevan a indagar el **origen, la función y la naturaleza** de la novela. Reducido a esquema, el planteamiento de Mario Vargas Llosa es el siguiente:



En tanto que pertenece al nivel **personal** de la novela, el “**elemento añadido**” define la doble elección que realiza el narrador al concebir su obra. El escritor obtiene los **temas** guiados por sus **demonios** en un acto **inconsciente o irracional**: “Seleccionar dentro de los materiales de la realidad aquellos que serán la materia prima de la realidad que creará con palabras... es el aspecto irracional de la creación”. (‘Carta...’, **T1B I**, p. 27). Por el contrario, sólo en un ejercicio **racional y consciente** concebirá las **técnicas** adecuadas para dotar a los temas de autonomía y representatividad: “Hacer brotar la vida en el material seleccionado y preparado por los fantasmas de su vida interior es... el aspecto racional de la creación”. (‘Carta...’, **T1B I**, p. 27).

Para Mario Vargas Llosa el proceso de creación es individual, “en el sentido de que quien lo realiza es un individuo, a partir de experiencias que han afectado su vida da manera negativa y profunda”. (‘Resurrección...’, **NA**, p. 64). Los **demonios** del escritor nacen en este ámbito como “cierto tipo de obsesiones negativas — de carácter individual, social y cultural — que enemistan a un hombre con la realidad que vive, de tal manera y a tal extremo que hacen brotar en él la ambición de contradecir dicha realidad rehaciéndola verbalmente. (‘El regreso...’, **NA**, p. 49). A nivel de obra, dichos fantasmas pasan a ser los **temas**, “una o un grupo de experiencias determinadas, válidas sólo para mí, porque sólo a mí me han marcado fundamentalmente”(4).

La diferencia entre **demonio** y **tema**, aunque sutil, es significativa, porque sitúa la vocación del novelista y nos permite captar la función de su quehacer. Los **demonios** que nacen del roce entre un hombre y su mundo pueden manifestarse de distintas maneras: como evasión, crítica, revolución. Sólo cuando son **tematizados** dan origen a la literatura, gesto verbal de rebeldía, “forma de insurrección permanente... (que) contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo intelectual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento espiritual o moral”. (‘La literatura...’, **H.**, p. 19). Para Mario Vargas Llosa, “todos los novelistas son rebeldes, pero no todos los rebeldes son novelistas (porque) a diferencia de los otros, éste no sabe por qué lo es”(G.M.: **Historia...**, p. 86). Partiendo de este supuesto, nuestro autor afirma que toda novela es una búsqueda de las razones que enemistaron al escritor con su realidad: “Creo que la vocación de un novelista es justamente una voluntad prolongada en el tiempo, una interrogación

(1) De: **específico**: “que caracteriza y distingue una especie de otra” (Real Academia Española: **Diccionario de la Lengua Española**. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1956, s.v.). El “**elemento añadido**” es, pues, lo que hace **irreductible** a la praxis literaria a toda otra actividad que produce ideas y representaciones.

(2) Mario Vargas Llosa en: Cano Gaviria, Ricardo: **El Buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa**. Barcelona, Ed. Anagrama, 1972. p. 51.

(3) Id., *Ibid.*, p. 50.

(4) Id., *Ibid.*, p. 75.

a lo largo de una vida, sobre las raíces, los orígenes de esa insatisfacción, y simultáneamente una tentativa de desalojar de sí esa insatisfacción, ese malestar, esa ansiedad, esa urgencia más bien inexplicable que es la vocación literaria". (**La novela**, p. 5). Sin embargo, el escritor no logrará su objetivo: "exorcizar esa insatisfacción, ese vacío, rescatando una experiencia cuya ausencia justamente lo puso en desacuerdo con el mundo, o rechazando una experiencia que lo marcó profundamente y lo persigue luego como una pesadilla" (**La novela**, p. 5), razón por la cual aumenta su insatisfacción y rebeldía y se consolida su vacación. De lo expuesto se deduce claramente que, desde un punto de vista personal o subjetivo, la literatura tiene una función terapéutica. El hecho de que ella fracase se explica con nitidez, si se considera que es la realidad, "la situación particular de ese individuo en un sitio y un tiempo determinados (en los que) se reflejan ... la historia, la economía, la moral, la ideología de la familia, el grupo, la clase, el país y la cultura o civilización a que ese individuo pertenece" ('Resurrección ...', **NA** p. 64), la que provoca su insurrección. Sólo en una Sociedad plenamente humanizada, los hombres "reconciliados con la realidad real y consigo mismos ... , ya no tendrán ninguna necesidad de erigir realidades verbales en la que preyecen sus 'demonios'." ('Luzbel ...', **L**, p. 86 s.).

Refiriéndose a la relación entre **demonio** y **tema**, Mario Vargas Llosa subraya: "El **por qué** escribe un novelista está visceralmente mezclado con el **sobre qué** escribe: los 'demonios' de su vida con los 'temas' de su obra" (**G.M.: Historia ...**, p. 87). Sin embargo, pronta matiza sus planteamientos al respecto, introduciendo el concepto de **contenido**, a partir del cual la creación novelesca se le revela como un proceso de transformación del **tema** en **contenido**, de una experiencia singular en una universal, que ya no cuenta "en función del hombre particular sino del hombre, ya no del individuo sino de la sociedad"(5). Concluimos en síntesis que:

- (a) los **demonios** designan en un nivel estrictamente personal, y la mayoría de las veces, inconsciente, las experiencias desencadenantes de la creación:

"Un hombre no elige sus 'demonios': le ocurren ciertas cosas, algunas lo hieren tanto que lo llevan, locamente, a negar la realidad y a querer reemplazarla. Esas 'cosas' que están en el origen de su vocación, serán también su estímulo, sus fuentes, la materia a partir de la cual esa vocación trabajará". (**G.M.: Historia ...**, p. 94 y s.).

- (b) los **temas** nombran esas mismas experiencias, pero a nivel de la obra, representando en ella, aunque entonces ya no en forma exclusiva, el ámbito inconsciente o irracional: "la crea-

(5) *Id., Ibid.*, p. 76.

ción narrativa es un complejo proceso en el que la dimensión irracional, inconsciente, del creador aporta **principalmente** los 'temas'." ('El regreso...', **NA**, p. 51).

- (c) la **creación novelesca** consiste en transformar los temas en contenidos: "En literatura, a través de un tema, se dan todos los temas; cuando, por ej., se trata el tema del paso de la infancia a la adolescencia, al mismo tiempo uno se está refiriendo, de algún modo, a todos los otros niveles que conforman la experiencia humana. Es justamente allí donde radica el problema; hay que llegar, a través de la política —como se puede también llegar a través del amor, la muerte o la enfermedad, o cualquier otro tema— a aludir a la totalidad de la experiencia humana, ante la cual la anécdota política no es más que un episodio"(6). Podemos agregar que el paso hacia el contenido se realiza en virtud de las **técnicas**, que pertenecen, tal como los temas, al nivel personal de la obra, aunque obedeciendo a una elección fundamentalmente consciente y racional. Mario Vargas Llosa las define como "esos procedimientos, esos métodos, tácticas, trucos de los que me valgo para transvasar ese material del plano nebuloso de las obsesiones y pulsiones, al plano temporal y concreto de la escritura"(7).
- (d) en esta primera instancia, definida como personal y, primordialmente, inconsciente, el "**elemento añadido**", en virtud de su naturaleza, por ej., política, cultural, histórica, social, etc., determina la especificidad temática de la obra: "La realidad real es una constante, pero el tipo de divorcio, de enemistad, de rebelión del escritor es una variable, y de la combinación de estos dos elementos pueden surgir aleaciones realmente inesperadas. La obra de ficción será tan diversa, como diverso sea el 'elemento añadido', es decir, los tipos de rebelión que inspira una vocación literaria"(8).

Antes de continuar nuestro estudio de la teoría del "**elemento añadido**", pasando al nivel subjetivo y **racional**, consideraremos los planteamientos de Mario Vargas Llosa sobre el nivel personal e inconsciente a la luz de una de sus novelas. Elegimos **La ciudad y los perros** (9), que analizaremos en lo pertinente, guiados por las observaciones del propio autor, el cual, a diferencia de otros novelistas (10), siempre se ha interesado por identificar racionalmente los demonios que lo enemistaron con la realidad.

(6) *Id., Ibid.*, p. 73.

(7) *Id., Ibid.*, p. 73.

(8) *Id., Ibid.*, p. 53.

(9) *Publ. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1966.*

(10) "Sucede que estos valores son totalmente inconscientes. Yo creo, además, que estoy metiéndome en un terreno peligroso, que es el de tratar de explicarme

El Leoncio Prado significó para Mario Vargas Llosa "descubrir el horror, una desconocida realidad, la cara contraria de la vida"(11). Su mundo infantil "de familiares que me adoraban y a quienes adoraba"(12) es destruido violentamente por una realidad en la cual "lo que contaba era la fuerza bruta y la astucia"(13). Nos parece evidente que fue ésa la vivencia desencadenante de su creación literaria, **demonio** por experiencia ausente a la vez que presente, que lo llevó a dejar testimonio de ese mundo en virtud de la rebeldía que le inspiró (14). Por otra parte, esta experiencia fundamental se concretiza a nivel de obra en el **tema** de la adolescencia, vista, especialmente, a través del motivo de la sexualidad: "El descubrimiento del sexo puede producir una especie de conmoción en el hombre, porque la realidad se ensancha notablemente para él, las inhibiciones vuelan en pedazos, aparece una nueva dimensión, y eso es, naturalmente, violento, aunque, por otra parte, es absolutamente normal"(15).

Pensamos que, con lo expuesto queda claramente definida la raíz irreflexiva del "elemento añadido" en **La ciudad y los perros**: resentimiento, nostalgia y crítica del novelista, presentes en los excesos, vacíos y fracasos de aquel mundo verbal. Será sobre la base de este sustrato, las fricciones del novelista con el mundo real y consigo mismo, que, en virtud de las **técnicas** al servicio de la "vocación totalizante de la novela, ... ambición de representar la realidad en todos sus planos y niveles" (16), nacerá el mundo abierto de la narración.

esta soledad que yo expreso y que trato de buscar en distintas facetas del individuo. Creo que el día que sea consciente, que sepa exactamente de dónde viene esto, no me va a servir más". (Gabriel García Márquez al ser consultado por Mario Vargas Llosa sobre el significado de la **soledad** en su obra. **La novela en América Latina: diálogo**. Lima, Ediciones UNI, 1968, p. 11).

(11) Mario Vargas Llosa en: Harss, Luis: **Los nuestros**. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966, p. 433 s.

(12) Mario Vargas Llosa en: Oviedo, José Miguel: **Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad**. Barcelona, Ed. Barral, 1970, p. 19.

(13) Mario Vargas Llosa en: Harss, Luis: **op. cit.**, p. 434.

(14) "... la vocación literaria está mezclada a cierta relación 'viciada' de uno con la realidad... Viciad(a) en el sentido de que no es una relación de sentimiento, de consentimiento hacia la realidad, sino de 'incomprensión', de rechazo de su circunstancia... porque sus padres eran exageradamente cariñosos con él y por tanto la creaban una realidad falsa (que en determinado momento se va a destruir cuando él se enfrenta realmente a la realidad cruda, bruta), o porque en un determinado momento de su infancia ha sufrido un trauma que, subconscientemente, ha dejado una huella indeleble en él..." (Mario Vargas Llosa en: **Antología mínima de Mario Vargas Llosa**. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1969, p. 48 s.)

(15) Id. Ibid., p. 132.

(16) Mario Vargas Llosa en: Cano Gaviria, Ricardo: **op. cit.**, p. 102.

El nivel **subjetivo**, pero primordianamente **consciente** de la obra, “**elemento añadido** de origen **racional**, está dado por las **técnicas o estrategias narrativas** del novelista. La meta de Mario Vargas Llosa es la novela total, esto es, “un objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real”. (‘Carta . . .’, **T1B I**, p. 20). El punto de partida lo constituyen las experiencias del autor, pero ellas, desnudas, “no pueden ser jamás el principio y el fin de lo que escribe” (**La novela**, p. 7). Por el contrario, ellas sólo constituyen un medio para llegar a la totalidad de la experiencia humana: “Un creador demuestra su talento cuando convierte una experiencia de tipo individual, en una experiencia colectiva, cuando aquello que narra en una obra de arte (que en su origen es siempre experiencia individual) tiene significado universal, en el que los demás pueden reconocer sus propias experiencias o las que pudieran ser capaces de vivir”.(17). El paso de la singularidad de la experiencia que proporciona el tema a la universalidad del contenido que define la obra, se realiza por la dación de forma. Las **técnicas** están al servicio de este proceso, en el cual el escritor pone en acción “todos los poderes de su inteligencia, de su astucia, de su cultura, de su paciencia y de su artesanía”(18).

Es evidente que lo anotado nos vuelve a plantear el problema de la relación entre obra y realidad, aunque ahora desde el punto de vista de la verosimilitud de la ficción, la cual, “aunque distinta, está organizada según leyes y procesos que son formalmente semejantes a los que gobiernan la vida real”. (**G.M.: Historia . . .**, p. 577). Si a nivel de **contenido** es su anti-modelo, a nivel de **forma**, la realidad se impone como el modelo de la creación. La ilimitada admiración que siente Mario Vargas Llosa por **el Tyrant lo Blanc** se debe a la “formidable pretensión del conjunto de la obra (de) imponerse como una realidad total única que a la vez es representación de la realidad total, a la que refleja ilusoriamente en sus enormidades y minucias y a todos sus niveles (y que) tiene su réplica o equivalencia en las partes esenciales que la componen”. (‘Carta . . .’, **T1B I**, p. 28). Evidentemente, el concepto clave en esta observación es el de **totalidad**, que define una identidad cualitativa entre mundo ficticio y realidad real: “. . . la representación de la realidad total que puede dar una novela es ilusoria, un espejismo: cualitativamente idéntica, es cuantitativamente una ínfima partícula imperceptible, confrontada al infinito vértigo que la inspira. Da la impresión de ser un caos tan vasto como el real, pero no es ese caos; representa la realidad porque tomó de ella los átomos que componen su ser, pero no es esa realidad. Su diferencia es su originalidad”. (‘Carta . . .’, **T1B I**, p. 25). Finalmente, antes de ir a una evaluación de lo expuesto, preguntémonos en qué radica la particularidad que define a la totalidad ficticia frente a la real. El propio Mario Vargas Llosa nos da la respuesta cuando observa: “La realidad es

caótica. No tiene ningún orden. En cambio, cuando pasa a la novela, sí tiene orden. Y cuando más rigurosa sea la construcción de la novela, mejor será la comprensión del mundo que evoca"(19).

Obviamente, las reflexiones críticas de Mario Vargas Llosa no se dan en el vacío, sino insertas en el pensamiento moderno y tradicional. Sin embargo, nuestro propósito no es comprobar, una vez más, que la formulación de las hipótesis del novelista se debe a una suma de autores (20). Lo que nos interesa es proponer y sistematizar sus convicciones, en tanto que derivadas de su experiencia de escritor. Si a continuación nos referimos al contexto de los planteamientos de Mario Vargas Llosa, entonces sólo para contribuir, de esta manera, a su mejor comprensión.

En uno de sus ensayos afirma **Roland Barthes** que entre los dos tiempos que definen la actividad estructuralista, la de-estructuración y la re-estructuración, al objeto se le añade el intelecto. Para la actividad estructuralista, "la creación o reflexión no son... ' impresión ' original del mundo, sino fabricación verdadera de un mundo que se asemeja al primero, no para copiarlo, sino para hacerlo inteligible"(21). Como esta intelección del objeto se realiza a través de un número jerarquizado de operaciones mentales, lo que se le añade al objeto al re-estructurarlo es la **técnica**, para **Roland Barthes**, "el ser mismo de toda creación"(22).

Pensamos que, en virtud del aporte citado, es perfectamente legítimo suponer una influencia estructuralista en Mario Vargas Llosa (23). Nos parece indiscutible que el concepto de "**elemento añadido**" como aporte intelectual y cognoscitivo, realizado en un proceso técnico de de- y re-estructuración de la realidad a partir de las experiencias del novelista, se arraiga en el concepto de 'actividad estructuralista' de **Roland Barthes**. Sin embargo, no debemos olvidar la profunda adhesión de nuestro autor a **Jean Paul Sartre**, omnipresente en las reflexiones críticas de Mario Vargas Llosa y de relevancia especial en el problema que analizamos (24).

Definiéndose frente al estructuralismo, **Jean Paul Sartre** subraya que el sujeto sólo existe en virtud de su praxis totalizante, esfuerzo de ir más allá de la situación dada, totalización parcial y aspecto inerte de su actividad. Textualmente, el filósofo declara:

(17) Id. Ibid., p. 37.

(18) Id. Ibid., p. 47.

(19) Mario Vargas Llosa en: Osorio Tejeda, Nelson: 'La expresión de los niveles de realidad en la narrativa de Vargas Llosa', *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972. p. 70.

(20) Véase, por ej., la polémica entre Mario Vargas Llosa y Angel Rama, publicada en *Nuevos Aires*. Buenos Aires, año 3, dic. '72 —enero-febrero '73, número 9.

(21) Barthes, Roland en: 'La actividad estructuralista', *Ensayos críticos*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1966, p. 257.

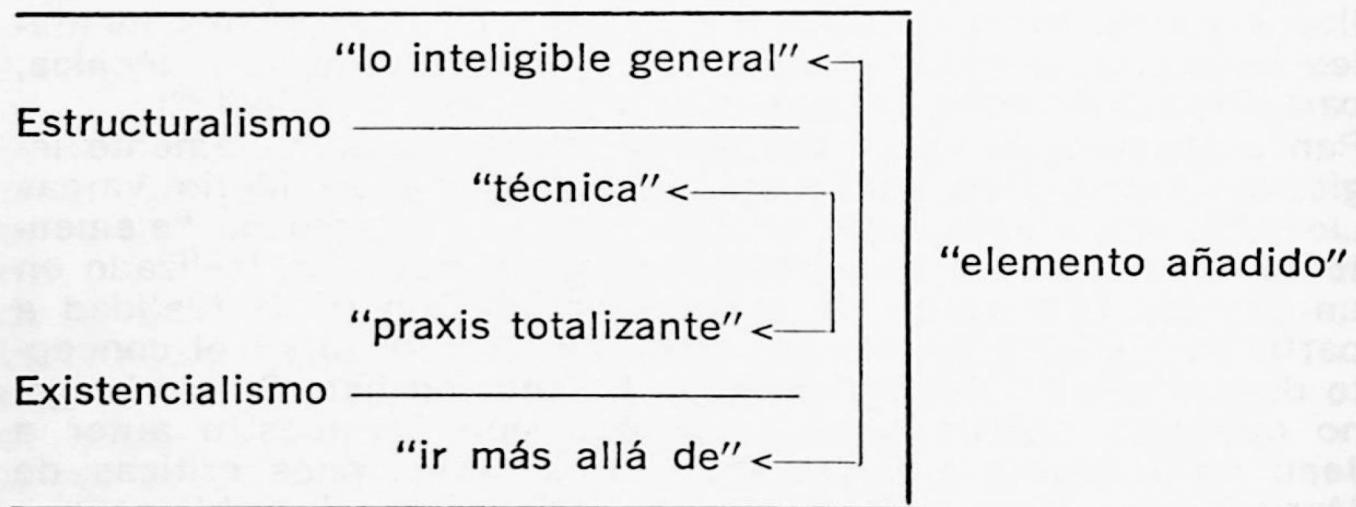
(22) Id. Ibid., p. 258.

(23) Véase: Cano Gaviria, Ricardo, *op. cit.*, p. 19 ss.

(24) Véase: id., ibid., p. 32 s. También: 'El regreso...', *NA*, p. 50.

“No es esencial lo que se ha hecho del hombre, sino lo que él hace de lo que se ha hecho de él. Lo que se ha hecho del hombre son las estructuras . . . Lo que el hombre hace es la historia en cuanto tal, esto es, la superación real de estas estructuras en una praxis totalizante”. Agrega Jean Paul Sartre que el hombre, en virtud de su actividad, que en su tendencia es totalización total, aunque en su realización, sólo parcial, siempre está más allá de las estructuras que lo condicionan, que siempre está de paso y que es el filósofo el encargado de pensar este “ir más allá de”(25). Nos parece evidente que esta filosofía abierta, basada en “el todavía-no-consciente del sujeto, en el todavía-no-devenido del objeto”(26) es **plasmada** por nuestro autor. Aunando lazos entre estructuralismo y existencialismo, Mario Vargas Llosa define el concepto de “**elemento añadido**” desde ambas perspectivas como un aporte cognoscitivo abierto, realizado en una praxis totalizante como actividad estructural.

Llevado a esquema, el planteamiento de nuestro novelista se presenta como sigue:



Las consecuencias que se derivan de lo expuesto son múltiples, tanto en relación al concepto de “**elemento añadido**” en su nivel irracional, como en el reflexivo, que nos llevó a esta disgresión. En cuanto a lo primero, comprendemos ahora, dado que Mario Vargas Llosa entiende la creación novelesca como una praxis totalizante, por qué “la obra escrita, publicada, no aplaca el vacío (**La novela**, p. 5), que lo llevó a negar a la vez que reflejar la realidad. La respuesta es obvia: en tanto que actividad, la creación tiende a la totalidad total, pero como obra realizada, desde el punto de vista del sujeto, no es más que parcial. Por otra parte, queda aclarado el problema de la relación entre los dos

(25) 'Jean Paul Sartre', en: L'Arc 30/1966. Cita y traducción según **alternative**. Berlin, 10. Jahrgang, Heft 54 der Gesamtfolge, Juni 1967, p. 132 y 133.

niveles del concepto de “**elemento añadido**”. Podemos afirmar ahora que los **demonios** de Mario Vargas Llosa, causantes de su búsqueda novelesca, son plasmados en tanto que lo todavía-no-consciente del sujeto como lo todavía-no-devenido del objeto, en un proceso de de- y re-estructuración de la realidad. Finalmente, en lo que al “**elemento añadido**” en su nivel racional se refiere, podemos anotar las siguientes conclusiones:

- (a) en su nivel consciente, el “**elemento añadido**” está dado por las **técnicas o estrategias narrativas** “de que se vale el novelista para hacer pasar en la ficción esas experiencias fundamentales de su vida”. (**La novela**, p. 8). Mario Vargas Llosa subraya, por otra parte, que las **técnicas** dependen de la particularidad de la materia narrada, e.d., que cada **tema** exige su **estrategia**, que el nivel inconsciente del “**elemento añadido**” determina su nivel racional. (**La novela**, p. 8 ss.).
- (b) como **técnica** en el sentido de aporte cognoscitivo, el “**elemento añadido**” determina la diferencia entre realidad ficticia y mundo real. En virtud de la praxis totalizante del novelista, el mundo narrado presenta la realidad real desde la perspectiva de sus excesos y vacíos y, por eso, no como una totalidad homogénea y cerrada, sino abierta y heterogénea. “Al mismo tiempo que expresa la realidad, toda novela la rectifica, al mismo tiempo que dice la vida, la contradice”. (“Resurrección . . .”, **NA**, p. 62).

De lo expuesto se desprende con nitidez el concepto de **realismo** de Mario Vargas Llosa. Nuestro autor se pregunta: “¿Es menos real lo que los hombres hacen que lo que creen o sueñan? ,Las visiones, pesadillas y mitos existen menos que los actos?” (‘Carta . . .’, **T1B I**, p. 20). Partiendo de esta interrogante, el novelista define el realismo como la “tentativa de mostrar la realidad en todos sus niveles, de una manera desinteresada, de una manera no didáctica, no exemplarizadora, no pedagógica, no mostrando aquello que los hombres deben ser sino simplemente aquello que los hombres son, aquello que creen que son y aquello que quisieran ser . . .” (**La novela**, p. 19). Enfocado desde el punto de vista del “**elemento añadido**”, el realismo es para Mario Vargas Llosa la representación de la realidad total como acto y proyecto a la vez.

Para realizar su propósito de que la ficción sea simultáneamente expresión y creación de realidad, de realidad creada que no existe fuera de la obra y que, sin embargo, pueda competir con la realidad representada, el novelista concibe y multiplica en su creación el número de **cráteres activos**, para Mario Vargas Llosa “imágen(es) reducida(s) de la complejidad y multiplicidad del todo, porque cada episodio es una pluralidad que representa un

fragmento de la realidad total, con su contradicciones, ambigüedades y varios niveles, tan eficazmente como el todo a la realidad total". ('Carta..., T1B I, p. 28). Para la configuración de tales focos, el autor tiene a su disposición los siguientes "cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa, que abrazan la infinita variedad de técnicas y procedimientos novelísticos: **los vasos comunicantes, la caja china, la muda o salto cualitativo y el dato escondido**". (G.M....: **Historia**..., p. 278).

La técnica de los **vasos comunicantes** consiste en "asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos; consiste en asociar o fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones. Al fundirse en una sola unidad narrativa, cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias, y esa fusión surge una nueva vivencia que es la que... va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida". (**La novela**, p. 22). Tomemos a **La ciudad y los perros** y recordemos, a manera de ejemplo, la conversación entre el **Jaguar** y el **Flaco Higueras**, a la que se superpone un diálogo anterior entre **Teresa** y el **Jaguar**. (**La ciudad**..., p. 336 ss.). En virtud de la superposición de situaciones configuradas en una sola secuencia, vemos a **Jaguar** junto a **Teresa**, desde la perspectiva de su pasado como "ladrón y putañero" y este tiempo pretérito, desde el punto de vista de su presente, besando, por primera vez a **Teresa** y ganando su amor. En la lectura pasamos del episodio tierno y sentimental a la situación violenta y vil, sirviendo un acontecimiento para el otro de mediador. La vivencia que surge es inquietante y turbadora, como anota Mario Vargas Llosa, porque, a nivel de la ficción, se revela el vínculo estrecho que en la realidad existe entre autenticidad y degradación.

La **caja china** supone que una historia contenga a otra y se define por la presencia de múltiples mediadores, que se interponen entre la materia narrada y el lector: de la historia narrada, en virtud de sus personajes, que también narran, surgen otras, de las cuales, otras, en virtud de sus personajes, y de éstas, otras, a su vez. Para Mario Vargas Llosa, la **caja china** es "uno de los procedimientos más usuales de la novela moderna, en la que el intermediario, el testigo, es personaje esencial: él establece la ambigüedad y la complejidad de lo narrado, él multiplica los puntos de vista, él matiza, profundiza y eleva a una dimensión subjetiva los actos que refiere una ficción". (Carta..., T1B I, p. 40 s.).

El lector de **La Casa Verde** (27) sólo conoce los amores entre **Anselmo** y **Antonia**, cuando éste los evoca en su agonía. (**La Casa**..., p. 320 ss., 344 ss. y 366 ss.). "Los mangaches se le acercaban, ¿cómo ha sido, don Anselmo?, ¿que ha pasado?, ¿cierto que us-

ted se vivía con la Antonia?, ¿que la tenía en la Casa Verde?, ,cier-
to que ha muerto?.'.)' (*La Casa* ..., p. 221 s.). Pero **Anselmo** calla-
ba y entonces surgió el mito(28): "En la fantasía popular, el pa-
sado de don Anselmo se enriquecía, a diario se añadían a su vi-
da hechos sublimes o sangrientos". (*La Casa* ..., p. 103). Los
puntos de vista se multiplican, insertándose la conciencia del
moribundo en la imaginación mangache. Ambas sueñan y evo-
can, separándose y encontrándose en su reflejo de la interiori-
dad de **Antonia**. "La realidad y los deseos se confunden". (*La
Casa* ..., p. 344), escribe Mario Vargas Llosa, como, por ej., en
el siguiente pasaje: "Y ahí, de nuevo, el sol que adora sus pestañas y ella, seguramente pensando, dudando, imaginando, tú no es nada malo Toñita, no me tengas miedo, y ella oscuramente esforzándose, inventando, por qué, cómo..." (*La Casa* ..., p. 344). Conforme a las indicaciones del propio autor, podremos dis-
tinguir en el fragmento citado la conciencia mangache ("Y ahí, de nuevo, el sol que dora sus pestañas y ella, seguramente pensan-
do, dudando, imaginando..."), de donde surge —en la cual se
inserta— la conciencia de **Anselmo**, inventando lo que quería de-
cirle— recordando lo que le había dicho ("...tú no es nada ma-
lo Toñita, no me tengas miedo, ...), y de donde surge —en la
cual se inserta— la conciencia, imaginada por **mangaches** y **An-
selmo**, de **Antonia** ("...y ella oscuramente esforzándose, inven-
tando, por qué, cómo..."). Refiriéndose a los amores entre **An-
selmo** y **Antonia**, Mario Vargas Llosa subraya: "... la idea gene-
ral de esos fragmentos (es) que están contados con una técnica
de 'caja china'... El relato parte de una 'conciencia colectiva'
(Piura, los mangaches) ... son los piuranos los que **ordenan** a
Anselmo que recree sus amores con la ciega... los que inter-
pretan, metiéndose dentro de la conciencia de Anselmo (caja chi-
na: una conciencia dentro de otra), lo que ocurre en la concien-
cia de la ciega (una tercera conciencia dentro de otra, la de
Anselmo) que, a su vez, nace dentro de esa conciencia colec-
tiva"(29).

Por **muda o salto cualitativo** entiende Mario Vargas Llosa aque-
lla **técnica**, que consiste en "una acumulación in crecendo de
elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia
de naturaleza". (*La novela*, p. 26). Recordemos, a manera de
ejemplo, el episodio del Club Cajamarca de la **Conversación en
la Catedral** (30) (*Conversación* ... I, p. 322 ss., y 337 ss.). Com-
plementando la estrategia de los **vasos comunicantes** con la **muda o salto cualitativo**, el autor nos presenta a **Cayo Bermúdez**
como invitado especial a una reunión política a la vez que su-
mido en el espectáculo imaginario de una relación lésbica entre
la prostituta **Queta** y la **esposa del senador Heredia**. Asistimos a su
excitación impotente: "sintió en la boca una masa de saliva ti-
bia y espesa como semen" (*Conversación* ... I, p. 337), inspirada
en su pervertida visión de los excesos entre la mujer "blanca,

desnuda, seria, elegante, inmóvil" del senador y su sirvienta: "alta, oscura, dura, elástica, vulgar" (**Conversación...** I, p. 331). Los calificativos y la insistencia en los contrastes: "Las manos blancas y las morenas, la boca de labios gruesos y la de labios tan finos..." (**Conversación...** I, p. 332), indican claramente que el origen de las fantasías de **Cayo Bermúdez**: "Un impotente lleno de odio..." (**Conversación...** II, p. 165) es el resentimiento social. Es a través de esta acumulación de detalles perversos, siempre enraizados en el plano objetivo de la realidad narrada: la praxis política, como ésta cambia de significado y se revela, en la visión de la mujer degradada, como un espectáculo, frente al cual **Cayó Bermúdez** siente "que cada poro de su cuerpo se encendía, que millones de minúsculos cráteres de su piel comenzaban a supurar". (**Conversación...** I, p. 330). Describiendo los efectos de la **técnica de la muda o salto cualitativo**, Mario Vargas Llosa anota: "... entonces llega un momento en que nos sentimos en una realidad muy distinta de aquella en que nos hallábamos al comenzar este episodio, que era esa realidad tan verificable, tan concreta, tan objetiva. Estamos ya en un mundo más bien onírico, de símbolos, de pesadillas, de sueños. Estamos ya en el dominio de lo fantástico. Ha habido una muda, un cambio de la naturaleza de esa realidad descrita. Estamos en otra realidad". (**La novela**, p. 27 s.).

La **técnica del dato escondido** "consiste en narrar por omisión o mediante omisiones significativas, en silenciar temporal o definitivamente ciertos datos de la historia para dar más relieve o fuerza narrativa a esos mismos datos que han sido momentáneamente o totalmente suprimidos. Ese vacío premeditado sugiere, ese silencio habla, esa mutilación turba, intriga, contamina al resto del relato cierto enigma, cierta zozobra, y obliga al lector a intervenir en la narración para llenar ese hueco significativo, añadiendo, adivinando, inventando, en complicidad activa con el narrador". (**G.M.: Historia...**, p. 279).

En **Pantaleón y las Visitadoras**⁽³¹⁾ se emplea, simultáneamente,

(26) Bloch, Ernst: 'Proceso y estructura' en: Piaget, Jean et alii: **Las nociones de estructura y génesis**. Buenos Aires, Ed. Proteo, 1969, p. 44.

"... si partimos de la praxis humana... descubrimos... que también en la conciencia humana, sobre la base de la práctica, y en unidad indisoluble, se forman dos funciones esenciales: la conciencia humana al mismo tiempo registra y proyecta, verifica y planea; o sea, es a la vez reflejo y proyecto.

El carácter dialéctico de la praxis imprime una marca indeleble en **todas las creaciones humanas**. También la imprime en el arte". (Kosik, Karel, **Dialéctica de lo concreto**. (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo). México, D.F., Ed. Grijalbo, 1967, p. 143).

(27) Publ. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1966.

(28) Sobre la perspectiva mítica de **La Casa Verde**, véase: Oviedo, José Miguel, **op. cit.**, p. 134 s. y 137.

(29) Mario Vargas Llosa cit. por Oviedo, José Miguel, **op. cit.**, p. 154 s.

(30) Publ. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1969, 2 volúmenes.

(31) Publ. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1973.

la **técnica del dato escondido** con la de los **vasos comunicantes**: a través de indicios sucesivos, se insinúa la existencia de omisiones significativas, a la vez que episodios que ocurrieron en tiempo y/o espacio diferentes, se asocian en una sola unidad narrativa. Apenas iniciada la novela, nos encontramos con la primera alusión al **Hermano Francisco** (**Pantaleón...**, p. 12, incluíada, por la **técnica** de los **vasos comunicantes**, en la historia del **Capitán Pantoja**). Comienza el desarrollo del relato de ésta y surge la primera alusión al **Servicio de Visitadoras**, sin que se utilice este último término (**Pantaleón...**, p. 14). El próximo antecedente sobre el **Movimiento del Arca** lo encontramos cuatro páginas más adelante (**Pantaleón...**, p. 16) y sobre el **Servicio de Visitadoras** se nos vuelve a informar después de ocho páginas de lectura (**Pantaleón...**, p. 22). Entre estos fluye la narración, asociando episodios temporal — y/o espacialmente heterogéneos y, sin embargo, relacionados, porque oblicuamente aluden a la omisión. La inquietud del lector sólo se satisface en la medida en que organiza estos antecedentes que, paulatinamente, le va entregando el narrador, en una realidad total.

Los conceptos de **contenido** y **forma** definen a la obra como hecho concreto, obra acabada, meta de la creación. Por eso no son sino herederos del “**elemento añadido**”, de los **temas** y de las **técnicas**. A continuación nos referiremos muy brevemente a ellos, teniendo muy presente este carácter especial.

En tanto que objetivación de los **temas**, en el **contenido** se impone la conciencia de realidad del novelista, definida como “vertiginoso infinito que lo comprende todo” (32). Los aspectos que más le llaman la atención a Mario Vargas Llosa y que se reflejan en su creación novelesca son:

- (a) “... la variedad de dimensiones que tiene un hecho humano”.
- (b) que “la realidad lo comprende todo, incluso la misma irrealidad”(33).

Pensamos que es de tal conciencia de realidad, desde donde le nace al escritor, el anhelo de oponerle una imagen al mundo, que no sólo sea su negación sino también su representación en tanto que totalidad. Una novela así concebida supone, según nuestro autor, que, en cuanto a su **contenido**, describa “un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen —el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico”. **G.M.: Historia...**, p. 480). La tarea específica del novelista consiste en convertir una experiencia de tipo individual en una realidad de significado universal que, aunque ficticia, debe imponerse con la misma vitalidad, amplitud y complejidad que la realidad real. La creación novelesca consiste en transformar los **temas** en **contenido**, en-

tendiéndose este concepto en el sentido de Umberto Eco, cuando anota: "el arte puede escoger cuantos **temas** de discurso dese, el único **contenido** que cuenta es un cierto modo de ponerse el hombre en relación con el mundo y resolver esta actitud suya, al nivel de las estructuras, en **modo de formar**"(34). El paso hacia el **contenido** se da en virtud de las **técnicas**: "esos procedimientos, esos métodos, esas tácticas, trucos de los que me valgo para empezar a trasvasar ese material del plano nebuloso de las obsesiones y pulsiones, al plano temporal y concreto de la escritura"(35).

Llama la atención que el Leitmotiv de la **Conversación en la Catedral**: "Y en este país el que no se jode, jode a los demás". (**Conversación ... I**, p. 166), también sea el "acento vital y móvil"(36) de **La ciudad y los perros**: "En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina". (**La ciudad ...**, p. 293). Sin embargo, mientras que el contenido de la **Conversación en la Catedral** está definido por la **lúcida degradación** de Zavalita: "En su caso, ... el fracaso es una elección que implica cierta dignidad y hasta una secreta grandeza. Es un frustrado, porque no frustrarse en el mundo en que vive es ser un canalla, un ser vil... El ha elegido la mediocridad para no ser todo eso"(37), el de **La ciudad y los perros** lo está por la **degradada lucidez** del **Teniente Gamboa**: "Entonces se le presenta a él la posibilidad de una elección. ... Justamente para ser coherente y consecuente con ese sistema necesita violarlo, perjudicarse él mismo. No se rebela. Acepta"(38). En tanto que semejantes en su **temática** fundamental, los **contenidos** definen a estas novelas como mundos correlativos. En **La ciudad y los perros**, el **Teniente Gamboa** acepta, en la **Conversación en la Catedral**, **Santiago Zavala** rechaza el sistema, eligiendo el primero la cobardía y el otro, el valor. Pensamos que es la plasmación de una estructura de poder como responsabilidad de elección individual, la que define el paso, la metamorfosis, del **tema en contenido**, de una experiencia singular objetivada en una realidad de significado universal.

De lo expuesto se deduce claramente la función social de la obra, que se realiza, "cuando aquello (se) narra en una novela (que en su origen es siempre experiencia individual) tiene significado universal, en que los demás pueden reconocer sus propias expe-

(32) Mario Vargas Llosa en: Cano Gaviria, Ricardo: **op. cit.**, p. 57.

(33) Id., *ibid.*, p. 102 y p. 57.

(34) Eco, Umberto: **Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo**. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1965, p. 22.

(35) Mario Vargas Llosa en: Cano Gaviria, R.: **op. cit.**, p. 74.

(36) "Los grandes realistas consideran la sociedad colocándose siempre en un centro vital y móvil, y este centro está visible o invisiblemente presente en todos los fenómenos por ellos descritos". (Lukács, Georg, "Tolstoi y la evolución del realismo", en: **Ensayos sobre el realismo**. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965, p. 188).

(37) Mario Vargas Llosa en: Cano Gaviria, R. **op. cit.**, p. 100.

(38) Mario Vargas Llosa en: Harss, L.: **op. cit.**, p. 431.

riencias o las que pudieran ser capaces de vivir"(39). En la medida en que el escritor indaga, mediante la creación de realidades verbales, las razones que lo han divorciado del mundo, contribuye, aunque sin proponérselo, a esclarecer a otros hombres los problemas que una realidad determinada pudo tener para ellos.

Dado que para Mario Vargas Llosa la transformación de los **temas** en **contenido** depende del modo como se plasman, podemos afirmar que su concepto de **forma** puede ser definido desde, fundamentalmente, tres puntos de vista complementarios, como:

- (a) **estructura**: "disposición de los distintos elementos que componen el cuerpo del relato" (**G.M.: Historia...**, p. 278).
- (b) **consistencia**: "ilusión de que nada existe fuera de la propia realidad ficticia" (**Id., ibid.**, p. 542) y
- (c) **apertura**: flujo del relato hacia "un vacío que el lector tiene que llenar" (**Id., ibid.**, p. 352).

Refiriéndose a su última novela, **Pantaleón y las Visitadoras**, el autor afirma que desde un comienzo la vio encarnada en una **forma** precisa: "Yo he visto esa historia como un... tejido de voces que se atraen o se rechazan según necesidades puramente narrativas... La historia... consta de numerosas conversaciones entre diversas personas, que se llevan a cabo en lugares y momentos distintos... (L)a forma consiste en considerar... que es una totalidad orgánica que preexiste al relato, de la cual... el narrador va a extraer — aboliendo los espacios o reduciendo esos tiempos distintos a un solo tiempo narrativo — los elementos más significativos del diálogo... Esa sucesión de voces tratará de ser un fragmento esencial de la historia, que sólo será cabalmente entendida mediante una participación activa del lector..."(40).

El "poder persuasivo"(41) de la obra, su **forma: estructura, consistencia y apertura** específicas, surge del "**elemento añadido**": **temas y técnicas**, determinadas por el humor(42). El **contenido** de la novela es el hombre funcionalizado por las instituciones e ideologías de su creación. Porque profundamente real, amena-

(39) Mario Vargas Llosa en: **Cano Gaviria**, R.: **op. cit.**, p. 37.

(40) Mario Vargas Llosa en: **Cano Gaviria**, R.: **op. cit.**, p. 93 s.

(41) **Id., Ibid.**, p. 64.

(42) "Es preciso distinguir dos formas netamente diferentes que puede tener el humor en una ficción: el humor de situación o asunto y el humor de expresión o forma. En el primer caso, el humor brota de cosas que hacen o padecen los personajes, de sus comportamientos, de las situaciones que viven: el humor forma parte de la materia narrativa. En el segundo, el humor brota sólo de la boca de los personajes o del narrador, está en ciertas cosas que dicen o que dejan de decir, y en este caso se puede hablar del humor como un recurso formal, que transpira únicamente la expresión narrativa, la escritura (desde luego que en una ficción pueden combinarse ambos usos del humor). **G.M.: Historia...**, p. 328 s.).

zada de incredulidad, el tratamiento de esta materia es el humorismo, "que lleva al lector ... a aceptar como cierto y viviente una experiencia humana que, por su dureza, podría de otro modo rechazar en un movimiento de defensa". G.M.: **Historia** ..., p. 331). Existe, pues, en **Pantaleón y las Visitadoras** un contrapunto entre su **contenido**, la enajenación, y su elaboración mediante el humor.

La **estructura** de la novela está definida por la intersección de las historias del **Hermano Francisco** y del **Capitán Pantoja**, relacionadas entre sí por la **técnica** de los **vasos comunicantes**. Desde el punto de vista en que estamos estudiando la **forma** del **Pantaleón y las Visitadoras** ella es determinante, porque revela la fundamental identidad entre el significado de las dos historias, más allá de la oposición ascetismo — sensualidad. No cabe duda de que tanto el **Hermano Francisco** como el **Capitán Pantoja** no son más que criaturas de sus respectivas ideologías e instituciones: el **Movimiento del Arca** y el **Servicio de Visitadoras**, de donde su profunda y total enajenación.

La **consistencia** de la obra se debe, considerando el problema de su **forma** desde otro enfoque, al carácter subordinante de la **técnica** de la **caja china**. Es en virtud de ella que la novela **Pantaleón y las Visitadoras** se nos presenta como una realidad autónoma, exclusivamente verbal. Como afirma el Propio Mario Vargas Llosa, "todo está presentado a través de intermediarios que son los propios personajes. La historia se la cuentan los personajes entre ellos, por medio de las voces o por medio de escritos" (43). Recuérdese, por ej., la narración de la muerte del **Hermano Francisco** (**Pantaleón** ..., p. 290 ss.), que conocemos a través del relato de los testigos y del 'dicen' de los fieles, a la vez que de las órdenes e informes militares.

En tanto que **Apertura**, la **forma** de la novela es heredera de la **técnica** del **dato escondido**, a la cual ya tuvimos oportunidad de referirnos a la luz del **Pantaleón y las Visitadoras**. Umberto Eco afirma a propósito de Kafka que "la obra permanece inagotable y abierta en cuanto 'ambigua', puesto que un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas ha sido substituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación, como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y de las certezas" (44). Pensamos que ambos momentos están presentes en la novela que estudiamos, en tanto que vacíos que extrañan e involucran intelectualmente al lector.

Afirmamos que en esta obra, si se la considera desde el punto de vista de su **estructura**, la **técnica** subordinante es la de los **vasos comunicantes**, si como **consistencia**, la de la **caja china** y si

(43) Mario Vargas Llosa en: 'Vargas Llosa: el esquematismo vuela a pedazos', **Ercilla** N.º 1.978, semana del 13 al 19 de junio de 1973, p. 35.

(44) Eco, Umberto: **op. cit.**, p. 36).

como **apertura, la técnica del dato escondido**. Obviamente, en tanto que **forma**, ella es **estructura, consistencia y apertura** a la vez. Observamos esto con claridad en el humor que define la especificidad del “**elemento añadido**” del **Pantaleón y la Visitadora**. Recordemos, por ej., la conversación entre el **Capitán Pantoja** y la **Brasileña**, su amante. (**Pantaleón . . .**, p. 214 ss.). La angustia del **Capitán**, sus reflexiones y confidencias, son reflejadas y disueltas en los comentarios chabacanos de la **Visitadora**, que surgen como contrapunto y deciden sobre la ambigüedad trágico-cómica de la situación (**caja china más muda o salto cualitativo**). Por otra parte, a este diálogo se le asocia la conversación telefónica entre los Generales **Tigre Collazos** y **Scavino (vasos comunicantes)**, pero de tal manera que los nódulos de enlace estén cargados de humor: “Se me sale el corazón y tengo vértigo”. (**Pantaleón** haciéndole el amor a la **Brasileña**), “—Con toda razón del mundo, Tigre . . .” (**Scavino a Collazos, comentando** el parte del **Coronel Dávila**). Lo trágico y terrible de la acción de los **Hermanos del Arca**: el martirio de la anciana **Ignacia Curdimbre Peláez**, se disuelve en virtud del nódulo de enlace entre las historias y de su asociación, en el diálogo entre los **Generales**, a las diligencias erótico-militares del **Capitán Pantoja (vasos comunicantes más dato escondido**, de donde un tercer momento humorístico).

Una relectura de lo expuesto, aporta las siguientes consideraciones finales:

- (a) el “**elemento añadido**” define la especificidad de la obra, en tanto que establece “la soberanía de la realidad verbal” **G. M.: Historia . . .**, p. 280),
- (b) el “**elemento añadido**” está constituido “por el material que recoge (el novelista) como por la manera como lo distorsiona y niega”(45).

En su poética explícita plantea Mario Vargas Llosa el problema de la naturaleza de la novela a partir de su función. Afirma que “un escritor no elige sus temas, los temas lo eligen a él” (**G.M.: Historia . . .**, p. 94), pero también que su aspiración fundamental es “representar la totalidad humana (rehecha críticamente)” (**El regreso . . .**, **NA**, p. 50). Con esta observación subraya el autor el carácter individual, irreflexivo a la vez que racional de la creación novelesca y cuyo gozne es el “**elemento añadido**”: síntesis de una aprehensión tanto obsesiva como crítica de la realidad.

Para Mario Vargas Llosa la especificidad del **género narrativo** está definida por la **disidencia**: “ella es el denominador común del género desde sus orígenes hasta hoy” (**Resurrección . . .**, **NA**, p. 61). Según nuestro autor, ello se explica por el origen y realización histórica de la novela, que surge de “fricciones y desencuentros entre la historia singular de un in-

dividuo y la historia del mundo en que vive", ("El regreso . . .", **NA**, p. 49), "... en épocas de decadencia histórica . . . cuando la realidad parece estar muriendo social e históricamente", de donde "esa necesidad de representaciones verbales de la realidad" (46). Es por eso que Vargas Llosa afirma "que la suma de obras que constituyen una literatura traza . . . una especie de testimonio de todos los blancos, de todos los vacíos de una realidad, e. d., de todas aquellas experiencias que determinaron en estos individuos claves, una especie de rebelión radical, instintiva, contra el mundo, que es elegir el crear mundos con palabras" (47).

En tanto que aporte cognoscitivo, el "**elemento añadido**" define tanto a la creación novelesca como a la reflexión crítica. Efectivamente, para Mario Vargas Llosa, "la relación entre el crítico y la materia prima por él utilizada es la misma que existe entre la novela y la realidad que expresa" (48). Distingue entre la crítica total y practicante y la parcial y crítica. La primera se fundamenta en que "la literatura . . . se nutre de toda experiencia humana", razón por la cual hay que recurrir "a 'toda' la experiencia humana para explicarla en su integridad". ("El regreso . . .", **NA**, p. 50). A la crítica total se opone aquella que sólo se ejerce desde las convicciones del crítico. La crítica practicante "juzga a la poesía, la novela o el teatro desde la perspectiva de lo que (el crítico practicamente de la creación literaria) hace o quiere hacer" (49). Mario Vargas Llosa subraya que, a diferencia del crítico, cuyo deber es evitar tal subjetividad, el crítico practicante la asume, renunciando desde un principio a toda pretensión de objetividad.

- (c) el "**elemento añadido**" define a la naturaleza de la obra literaria como una totalidad ficticia que expresa el novelista y apela a su lector: "El novelista exorciza a sus demonios en sus ficciones y éste es el aspecto individual de la creación; pero la novela recuerda a los hombres (el poder establecido, de cualquier género que sea, siempre tratará de que lo olviden) que aquellos 'demonios' existen, que por lo tanto la realidad en la que viven está mal hecha, pues es capaz de provocar sufrimiento, disidencia y rebelión, y, **mientras esto sea verdad**, aquel será un sobresaliente servicio de utilidad pública". (*Resurrección . . .*, **NA**, p. 65).

(45) Mario Vargas Llosa en: Cano Gaviria, R.: *op. cit.* p.

(46) Mario Vargas Llosa en: Cano Gaviria, R.: *op. cit.*, p. 15.

(47) Mario Vargas Llosa en: Jara, René: *El compromiso del escritor*. Valparaíso, Ed. Universitaria, 1971, p. 62 s.

(48) Mario Vargas Llosa en: Cano Gaviria, R.: *op. cit.*, p. 21

(49) *Id.*, *Ibid.*, p. 23.

Índice de abreviaturas y siglas

- 'Carta . . .' Vargas Llosa, Mario: 'Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*', en: Martorell, Joanot / de Galba, Martí Joan: *Tirant lo Blanc*, T. 1, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 9. ss.
- 'El regreso . . .' Vargas Llosa, Mario: 'El regreso de Satán', en: *Nuevos Aires*, Bs. As., año 3, diciembre 1972, enero-febrero 1973, núm. 9, p. 49 ss.
- G.M.: Historia . . . Vargas Llosa, Mario: *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores, 1971.
- L Collazos, Oscar / Cortázar, Julio / Vargas Llosa, Mario: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1970.
- La novela Vargas Llosa, Mario: *La novela*. (Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de la República, el 11 de agosto de 1966). Lima, Fundación de la Cultura Universitaria: Cuadernos de Literatura 2, 1968.
- 'Luzbel . . .' Vargas Llosa, Mario: 'Luzbel, Europa y otras conspiraciones', en: *Literatura en la revolución . . .*, op. cit., p. 78 ss.
- NA *Nuevos Aires*, op. cit.
- 'Resurrección . . .' Vargas Llosa, Mario: 'Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora', en *Nuevos Aires*, op. cit., p. 59 ss.
- TIB I *Tirant lo Blanc*, T. 1, op. cit.