

párrafo donde la agresividad queda atemperada por la ironía. Con esta escena, Vargas Llosa responde a la acusación de plagio, ya que una cosa es pasar personajes de historia en historia y otra, muy diferente, lo que hace Camacho.

En cualquier caso, Vargas Llosa no rechaza el magisterio de Faulkner; lo presenta como uno de sus modelos a la hora de conseguir esa novela total a la que aspira:

«Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios —Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner—que pretenden crear en sus novelas una “realidad total”, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo»¹⁵.

Algo de ese ideal hay en *La casa verde*, novela en la que el autor juega con el tiempo y el lugar, con la impenetrabilidad de los cuerpos (o de las historias) y hasta con la lógica. Este deseo de ser Dios, de poder modificar la creación en el sentido que le interesa, es algo que se puede advertir también en la novela que nos ocupa. Pero en *La tía Julia y el escritor* es un dios pequeñito, casi familiar, que no altera más que la vida del protagonista, sin llegar a idealizarla; la hace objeto de su cariño y de una indudable comprensión, tanto en la edad que poetiza (Marito) como en la que caricaturiza (Camacho).

* * *

Hemos visto que en *La tía Julia y el escritor* se desarrollan—en principio—dos planos que reflejan dos maneras de hacer literatura y dos edades. La historia de Varguitas (que tomamos como historia y tiempo real de la narración) es la de un joven recién salido de la adolescencia; de la adolescencia que, en forma autobiográfica también, se trata en *La ciudad y los perros*. Cuando la historia de Marito llegue al final, al último capítulo que funciona como epílogo y resumen de la estancia en París, comienza—comenzará—la historia de Camacho, del individuo que escribe mezclando historias, que escribe *La casa verde*. La sutura entre los dos momentos, cronológica y personalmente bien diferenciados, se produce en el momento en que empieza a escribir y publicar en París, por un lado, y cuando emprende viaje a las fuentes del río Marañón¹⁶, por el otro. Recordemos: «Bueno, así fue como en 1962, en un departamento crujiente y glorioso», etc.

¹⁵ «Carta de batalla por Tirant lo Blanc», *Tirant lo Blanc*, Madrid, 1969, pág. 10.

¹⁶ O cuando se enfrenta de nuevo con la casa verde de Piura; cfr. «El adolescente está allí de regreso después de algunos años en ese pueblo, del que, psicológica y afectivamente, en realidad nunca se había apartado, y no cree lo que sus ojos ven: el pueblo que recordaba no coincide con el que tiene delante» (*Libre*, I, pág. 40), aquí Vargas Llosa habla de García Márquez (cfr. *Historia de un deicidio*), pero lo podemos tomar como una coincidencia con su experiencia personal.

Parece como si Marito, esto es, el *escribidor*, dejará de serlo para convertirse en el *escriba*, y como tal comienza a actuar al final de esta novela y en otros textos:

«Justifiqué así mi fracaso: sólo se podía ser escritor si uno organiza su vida en función de la literatura; si uno pretendía—como había hecho yo hasta entonces—organizar la literatura en función de una vida consagrada a otros amos, el resultado era la catástrofe. Completé esas justificaciones con una teoría voluntarista: la inspiración no existía»¹⁷.

Quizá el otro amo sea el mundo; o la carne, con lo que haría buena la teoría de Camacho sobre la incompatibilidad de lo uno y lo otro. Esto es lo de menos ahora; lo que me interesa señalar es el hecho de que M. Vargas se llame a sí mismo, en esa época, el *escriba*, denominación en la que creo ver cierta sorna; una autoironía que coincide con el tratamiento general que dedica a Camacho. Hay, al menos así me lo parece, una comprensiva y amable crítica, pero crítica al fin, de esa actitud cerrada, vuelta hacia dentro e impermeable a cualquier estímulo exterior que no sirva para la creación de... radionovelas. El hecho de llamarse el *escriba* responde a una actitud como la que acabo de señalar; subraya de esta manera lo que su actividad literaria tiene—o tenía—de oficio, de profesión oficinesca, más que de creación artística.

A pesar de lo dicho, no se puede tomar al pie de la letra la identificación total de Camacho con el Vargas Llosa que escribe *La casa verde*; las diferencias son obvias. Más bien habría que entender las coincidencias como un intento de exorcizar una pulsión o un impulso que en determinado momento o situación estuvo a punto de imponerse. Sería, en definitiva, la parte negativa de la actividad personal de Vargas, en tanto que escritor. El propio Vargas Llosa autoriza esta interpretación autobiográfica y terapéutica cuando escribe:

«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. [...] En todo caso, la única manera de averiguar el origen de esa vocación [de escritor] es un riguroso enfrentamiento entre la vida y la obra: la revelación del enigma está en aquellos puntos en que ambas se tocan o se confunden. El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe: los “demonios” de su vida son los “temas” de su obra. [...] El proceso de la creación narrativa es la transformación del “demonio” en “tema”, es decir, el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia concreta universal»¹⁸.

¹⁷ *Historia secreta*, pág. 49.

¹⁸ *Libre*, 1, pág. 38.

Es obvio que no tomo estos párrafos como justificación teórica de mi interpretación, sino como justificación o, mejor, testimonio de una práctica autobiográfica de carácter *literario*. En cuanto método de crítica literaria, las afirmaciones que reproduzco (lo mismo que el posterior desarrollo en libro) tienen muy poco valor teórico y práctico: la *Historia de un deicidio* debería llamarse, simplemente, *G. García Márquez. Vida y obra*, a la manera decimonónica. La vida (real) de un escritor no explica jamás, desde supuestos literarios, la obra que produce; el «proceso creador» puede interesar—quizá—a psicólogos o psiquiatras; y a los amigos del autor. Por todo ello, prescindo de la veracidad de las referencias personales que Vargas Llosa pueda dar; me limito a tomar esas confidencias y confesiones como textos literarios (tan literarios como cualesquiera otros); atiendo a la verosimilitud y a la coherencia con otros escritos del autor. De todas formas, no deja de ser revelador el interés que muestra Vargas Llosa por la vida, por *su* vida, que es, sistemáticamente, el «tema» casi de todas sus obras: la forma autobiográfica preside sus escritos literarios. Los textos supuestamente críticos o teóricos se limitan a la biografía o a la proyección deformadora de sus propios «demonios» sobre «temas» ajenos. No me interesa extenderme sobre esto, pero sí dejarlo apuntado.

Volviendo, pues, a *La tía Julia y el escribidor* notaremos cómo el final de la historia de Marito enlaza con el principio del libro, con la historia del *escriba*. De esta manera, la narración se cierra sobre sí misma en una disposición que—quizá—se podría calificar de rizada. Tenemos, en consecuencia, que la alternancia argumental soporta una alternancia cronológica; procedimiento que es frecuente en otras novelas de M. Vargas. Por otra parte, cada una de las dos historias es presentada de manera diferente y la actitud o tono nostálgico-sentimental de la primera (Julia) contrasta con la ironía crítica de la segunda (Camacho). Que esta multiplicidad de perspectivas es uno de los ideales obsesivos del autor lo comprobamos al leer esta proyección sobre *Tirant lo Blanc*:

«Esta materia está descompuesta en la narración en planos cualitativamente distintos que se cruzan y descruzan hasta constituir una perspectiva múltiple y contradictoria, cambiante, alternativamente vertical y horizontal, poliédrica, que agota (parece agotar) todas las direcciones, secretos y sentidos de lo narrado. [...] Ahora bien, en la novela el episodio está referido de manera discontinua, según un ordenamiento temporal distinto del real»¹⁹.

Recubrir la totalidad parece ser la meta de Vargas Llosa. En consecuencia, multiplica las facetas del poliedro, a ver si alcanza la esfera.

¹⁹ «Carta de batalla...», págs. 29 y 37.