

prosa, pues el teatro está casi exonerado al respecto aun desde el punto de vista sartreano, por la poca aplicación que el escritor francés hace en este caso de su teoría (Id., pp. 136-137). Finalmente, en ella operaría un supuesto informulado e insostenible: que la literatura es un producto exclusivo y excluyente de la *razón*, que todo en ella es *deliberado* (*Contra viento II*, p. 137). Sin embargo, esto no es cierto para Vargas Llosa porque

No hay arte grande sin una cierta dosis de sinrazón, porque el gran arte expresa siempre la totalidad humana, en la que hay intuición, obsesión, locura y fantasía a la vez que ideas.

(Id., p. 231)

Por último, la propia práctica literaria de Sartre es censurada por el escritor peruano: le falta humor (p. 321), comprensión de la poesía (p. 231), es —como acabamos de decir— en exceso racional (p. 231), ha envejecido demasiado y mal (p. 229). No obstante, el autor de *Contra viento y marea* parece seguir apreciando parcialmente los ensayos de Sartre por su brillantez dialéctica, y por ciertas afirmaciones: que «la literatura es por esencial herejía», que la «mentira» es inevitablemente el camino que sigue la verdad para expresarse en la creación, que todo realismo literario es ilusorio pues supone ingenuamente que se pueda describir con imparcialidad la realidad, que la verdadera literatura vale siempre más que las ideas (Id., pp. 137-138). Es obvio que todas estas afirmaciones coinciden con los puntos de vista de Vargas Llosa después de 1975. Para concluir, el escritor peruano confiesa que se decepcionó con Sartre en el verano de 1964, cuando leyó que en un reportaje había sostenido que la literatura no sirve de nada, no vale nada, frente a un niño que se muere de hambre (Id., p. 241). De esta manera habría revocado su aseveración anterior sobre el valor de la literatura en cuanto que ella como obras, en cuanto actos, puede modificar la vida. Estaba Sartre en el enorme error de haber pensado que la literatura puede resolver problemas sociales, cuando su efecto es a este respecto sólo indirecto. No obstante, esto no significa sin duda que las obras literarias *no sirvan*: «Yo [Vargas Llosa] sé que mi vida hubiera sido peor sin los libros que escribió Sartre» (Id., p. 243).

La revalorización de Camus frente a Sartre por parte de Vargas Llosa tiene que ver, sobre todo, con el rechazo por el primero de la historia como el lugar donde se decide *todo* el destino del hombre (Cf. «Albert Camus y la moral de los límites», en: *Contra viento I*, p. 234), con su afirmación de que la política debe someterse a la moral (Id., p. 236), con su opción reformista (Id., p. 242) y con su defensa de la tolerancia (Id., p. 251).

Ya hablamos de la influencia que ha tenido Berlin sobre Vargas Llosa con su planteamiento sobre la libertad negativa. Otra comunidad que encuentra el novelista peruano con el pensador oxoniense es considerar que ambos son «zorras», o sea intelectuales más bien asistemáticos, escépticos y por ello tolerantes, y no «erizos», esto es hombres de sistema convencidos de la verdad absoluta de las propias ideas (Id.,

p. 274). La nomenclatura la extrae el novelista peruano, como es obvio, del ensayo de Berlin «La zorra y el erizo».

Sobre la semejanza que Vargas Llosa descubre entre algunas ideas de Popper y un aspecto de su propia concepción última de la novela, hablaremos después.

Quizá también haya que mencionar entre los nuevos inspiradores ideológicos de Vargas Llosa al conocido periodista y ensayista político Jean-François Revel, al que consagró un artículo en 1979 (en: *Contra viento II*, pp. 172-175). En él subraya en especial su pragmatismo: que los hechos le interesan más que las teorías (Id., p. 173).

2. La reformulación de la teoría de la novela de Mario Vargas Llosa

La primera teoría novelística de Vargas Llosa fue la de la novela total: la novela debía representar verbalmente la realidad en todos sus niveles, en todos sus estratos; debía abarcar toda la realidad¹. Habría sucedido así con las novelas de caballería, como en *Tirant lo Blanc*, donde se trataría de mostrar la realidad militar, costumbrista, histórica, geográfica, mágica, etc. de la época («La novela», pp. 33-37). Y sucedería así también en *Cien años de soledad*, donde García Márquez quiere

competir con la realidad de igual a igual, incorporar a la novela cuanto existe en la conducta, la memoria, la fantasía o las pesadillas de los hombres, hacer de la narración un objeto verbal que refleje el mundo tal como es: múltiple y oceánico. («*Cien años de soledad: el Amadís en América*», p. 73)

Por lo demás, en *La casa verde* o en *Conversación en La Catedral*, Vargas Llosa trató de plasmar su idea de la novela total: representar la realidad del Perú por la época en que las escribió. Que esto es así lo muestra claramente el epígrafe de la segunda:

Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations.

Balzac: *Petites misères de la Vie Conjugale*

Por cierto, Vargas Llosa era perfectamente consciente de que el empeño en escribir una novela total es en verdad utópico, porque la realidad siempre supera cuantitativamente a la ficción. No obstante, señalaba que la novela total representa la realidad de manera mucho más viva que todas las otras especies de novela anterior (caballeresca, histórica, militar, costumbrista, psicológica, erótica, policial, fantástica, etc.).

De otra parte, además de tener que representar la realidad, Vargas Llosa indicaba que la novela cuenta con sus propias leyes y su propia autonomía. Principistamente escribía lo siguiente:

La grandeza o la pobreza de una ficción sólo puede medirse, internamente, analizando su poder de persuasión, que depende de su forma, y, externamente, examinando

¹ La determinación que Vargas Llosa ofrecía de la novela era que consistía precisamente en ser «una representación verbal de la realidad» (Cf. «La novela», p. 10; citamos por la edición bonaerense de 1974).

Los principales textos teóricos de M. Vargas Llosa sobre su primera teoría de la novela son los siguientes: «La novela» (1966), «Carta de batalla por Tirant lo Blanc» (1969), García Márquez. Historia de un deicidio (1971), La orgía perpetua (1975). Además, los textos de su polémica con Angel Rama (de 1972) a raíz de la publicación del libro *vargasllosiano sobre García Márquez* (1971), ahora reunidos en el primer tomo de *Contra viento*.

Los mejores trabajos sobre la primera teoría de la novela de Vargas Llosa son: D. Oelker, «Mario Vargas Llosa: teoría y práctica del "elemento añadido"» (1975) y Vanni Bertini, «L'idea del romanzo in Mario Vargas Llosa» (1986). Nosotros mismos publicamos en 1972 un artículo al respecto: «Realidad, teoría y creación en Vargas Llosa».

sus relaciones con la realidad real de la que toda realidad ficticia es representación y negación. (García Márquez, *H.ª de un deicidio*, p. 204)

La novela es, al mismo tiempo que una representación, una negación de la realidad, para Vargas Llosa, porque, acogiendo ideas de Lukács, creía que la vocación del novelista surge de su insatisfacción con el mundo («La novela», p. 12 ss.). En este sentido, el novelista ha añadido siempre algo a la representación del mundo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica.

Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista. (García Márquez, p. 86)

Pues bien, en la reformulación de la teoría de la novela de Vargas Llosa el cuidadoso equilibrio que él había establecido entre la novela que representa la realidad total de la época y su autonomía, se rompe en favor del segundo término —aunque el primero no llegue a desaparecer del todo—. En el fondo, Vargas Llosa renuncia así a la idea de la *novela total*: la novela ya no *representa* más la realidad, sino que la *distorsiona* a partir de las obsesiones y creencias personales del novelista. Las *obsesiones* jugaban antes un papel importantísimo y lo siguen conservando, pero ahora pasan a tenerlo también las *creencias*:

La verdad real es una cosa y la verdad literaria otra; y no hay nada más difícil que desear que ambas coincidan.

No estoy diciendo que la literatura sea algo totalmente desconectado de la realidad. Lo que estoy diciendo es que las verdades que proceden de la literatura no son nunca las verdades que experimentó personalmente el escritor o el lector. La literatura no es nunca una trasposición de la experiencia vital.

(*A Writer's Reality*, p. 79)

Un escritor serio es alguien capaz de distorsionar la realidad a partir de una obsesión personal o de una creencia personal, y de presentar esta distorsión de una manera tan persuasiva que es percibida por el lector como una descripción objetiva de la realidad, del mundo real. En esto consiste el logro de la literatura y el arte.

(*A Writer's Reality*, p. 45)

Lo que importa en esta nueva etapa es en verdad la *autonomía* de la novela, el *orden* plausible y, aún más, convincente que el novelista impone a la realidad gracias a la forma de la novela. Este *orden convincente* permite a los hombres salvarse frente al caos de la época, pues en este punto Vargas Llosa recuerda su antigua tesis de que la novela nace de la conciencia del caos imperante, de la descomposición histórica, en fin de la decadencia reinante (Cf. «La novela», p. 37 ss.). En este momento Vargas Llosa cree reconocer un parentesco cercano entre este aspecto de su concepción de la novela y las ideas de Popper con respecto a que en la historia no hay un sentido ni leyes objetivas en las cosas mismas, sino sólo interpretaciones parciales de la historia útiles para ordenarla. En este contexto escribía hace unos meses: