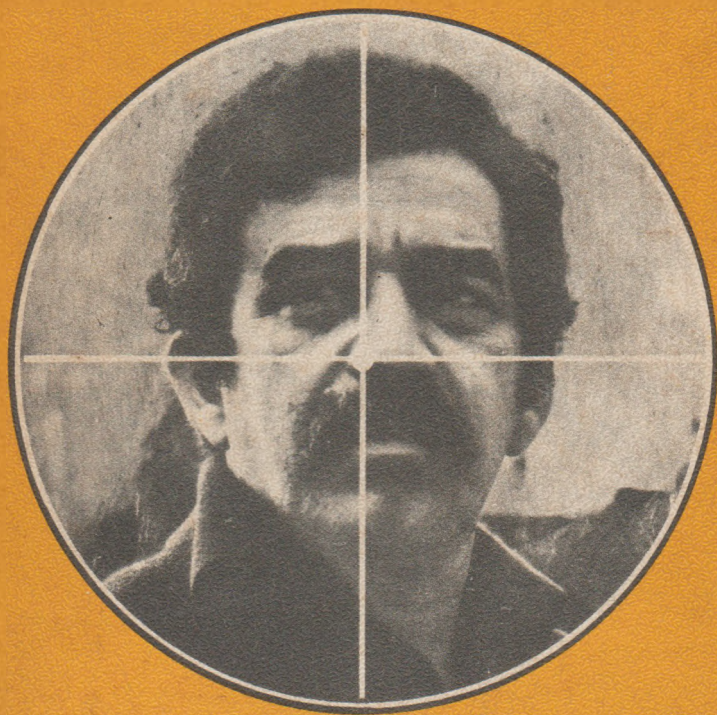


Angel Rama
Mario Vargas Llosa

García Márquez
y la problemática
de la novela



Corregidor - Marcha, ediciones

García Márquez es solamente el pretexto —el fragoroso estrépito de la imaginación y el talento, la literatura en su punto de ebullición más acabado y destellante— para que Mario Vargas Llosa y Angel Rama entablen una discusión en torno a la problemática de la novela y las distintas facetas que condicionan y posibilitan el hecho creador, ese singular fenómeno que el autor de *La ciudad y los perros* emparenta con "los demonios" profundos e inquietantes de todo escritor. La polémica deviene como enfrentamiento ideológico y revela el grado de madurez y de conciencia plena de dos intelectuales latinoamericanos, unidos por una misma vocación penetrante. Tanto García Márquez, presente en el libro a manera de resorte coadyuvador, como Vargas Llosa y Angel Rama, de algún modo unifican y dan contexto temático y espiritual a una de las expresiones más valiosas del continente: su novelística. El diálogo no es gratuito ni tampoco forzado: en todo caso, reconsidera nuevas reflexiones para una vieja cuestión. La realidad latinoamericana sirve de trasfondo al encendido debate y hace que su vigencia trasponga el marco novelístico, más allá de cualquier proposición específica o discursiva.

Corregidor ~ Marcha, ediciones

Portada del Departamento de Arte
de Ediciones Corregidor
Realización: JORGE WERFFELI

Derechos reservados

© EDICIONES CORREGIDOR
Talcahuano 463, Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en Argentina

Esta polémica entre Mario Vargas Llosa y Ángel Rama se llevó a cabo originariamente en las páginas del semanario "Marcha" de Montevideo, en 1972, a raíz de la publicación del libro Gabriel García Márquez: historia de un deicidio por Vargas Llosa, reseñado con reparos críticos por Rama. El intercambio polémico dignificó en todo momento a ambos contendores, no sólo por ratificar en él las notorias y brillantes dotes intelectuales sino porque, a partir de un chispazo de desacuerdo, se vieron obligados a discutir en el más alto nivel, uno de los temas esenciales de la literatura como quehacer humano: qué es la novela, qué es un novelista, cuál es la dinámica que lo sacude y lo mueve a ser. Puede afirmarse que muy pocas veces como ésta un debate intelectual ha llegado, con todas las reglas del juego, a explicitar con claridad y audacia, diferentes concepciones sobre la escritura novelesca.

ANGEL RAMA

Demonio vade retro

Sorprendente: así es el abultado volumen que Mario Vargas Llosa consagró a su colega Gabriel García Márquez. Sorprendente por varios motivos: por la capacidad crítica, nada habitual, que revela en un novelista; por la atención que muestra para la obra de otro narrador de su promoción, cosa poco habitual entre escritores; por el afinamiento de sus muy personales análisis técnicos, probatorios de su trato con la "cocina" literaria.

Pero mucho más sorprendente por la utilización de la obra del escritor colombiano para ejemplificar con un caso paradigmático una tesis sobre qué cosa sea un escritor y especialmente un novelista. De ahí que el libro lleve un pesado título: *Historia de un deicidio*. El asombroso arcaísmo de esa tesis y el perjuicio que de ella se deriva para las actuales letras hispanoamericanas, es lo que pretendo dilucidar.

Si Ernesto Sábato había titulado "El novelista y sus fantasmas", Vargas Llosa titulará "El novelista y sus demonios": es la misma idea, que no obstante da otro paso atrás, puesto que nos transporta de lleno a la teología. Con igual imprecisión semántica que el argentino, y manejando una metáfora más que una definición crítica fundada, Vargas Llosa apela a la cosmovisión más tradicional

para definir la naturaleza del escritor, determinar el proceso genético de la creación, escudriñar las pulsiones particulares merced a las cuales elige esa disciplina intelectual. La irracionalidad de la interpretación resulta todavía acentuada cuando Vargas Llosa agrega que el escritor no elige sus temas sino que es elegido por ellos, los que son presentados bajo las especies de obsesiones intocables y casi "sacralizadas", desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre. Son obsesiones que se apoderan del escritor, tal como el poeta romántico era "elegido" por la musa, por la divinidad, quien le dictaba sus creaciones. Satanizando levemente —bodelerianamente— ese legado histórico, Vargas Llosa pasa a designar a las divinidades que cantaban sustituyendo al poeta, como los "demonios" que vociferan por su boca.

El origen decimonónico de la tesis es obvio. Tras la personal y simple explicación que adelanta Vargas Llosa, percíbense en la lejanía las concepciones teóricas que razonó la crítica alemana de comienzos del siglo XIX, aunque quizás a través de sus divulgadores franceses. Pero sólo aquellas concepciones hijas de la filosofía idealista, ya que no hay aquí ninguna relación con otras teorías decimonónicas, las del realismo de mediados de siglo que sirvieron de base a las ideas estéticas de Carlos Marx. Contrariando la idea del arte como trabajo humano y social, que aporta el marxismo, Vargas Llosa reedifica la tesis idealista del origen irracional (si no divino al menos demoníaco) de la obra literaria.

Es insólita, sin duda, la reposición de un concepto de la estética romántica en esta segunda mitad del siglo XX: y de un concepto central dado

que ella se interesó más en la génesis psíquica del arte que en la obra misma, tal como antes y después caracterizó a la estética al abandonar el individualismo restricto y agónico de los románticos. Tan insólita resulta esa reposición como para que investiguemos, a la manera de Carpentier, la supervivencia en tierras americanas de los arcaísmos culturales. Pues si en un escritor tan contaminado de la ambición de lo "moderno", sobrevive una concepción estética tan vieja y caduca, ello significa que todo nuestro continente puede definirse aún por el verso rubendariano: "*¿Quién que es no es romántico?*", o sea que sigue viviendo en lo que yo llamaría la infancia cultural, casi aterrado ante la perspectiva de asumir la edad adulta a que lo convida el mundo actual.

El escritor inspirado, el escritor protegido de las musas, el escritor de la intimidad terrible y sagrada, el escritor poseído por los demonios, el escritor irresponsable por lo tanto, el escritor niño o loco, como dice Jaspers, todas esas fórmulas no fueron en definitiva otra cosa que ideologizaciones destinadas a preservar el "status" de un profesional a quien la burguesía, al asumir la dirección del mundo europeo, retiró su encomienda, como lo vio con su acostumbrada lucidez Benjamin. Ese marginado, moviéndose en el universo individualista y competitivo recién creado, habría de desarrollar un conjunto de teorías justificadoras, verdaderas racionalizaciones de su descaecimiento. De ellas se apoderarían ansiosos los escritores latinoamericanos, más huérfanos que sus colegas europeos, viviendo en sociedades donde la función intelectual nunca llegó a ser jerarquizada y justificada independientemente.

Para revisar y abandonar esa visión del es-

critor ni siquiera se necesita de una sustitución del sistema: el solo desarrollo y complejidad creciente de sus bases, la evolución mixta de la economía, así como la aparición de grupos sociales elevando nuevas demandas, estructuraron desde hace tiempo un nuevo concepto del escritor, asimilado a un productor. Por lo tanto debió abandonar el escenario donde exhibía su vida interior, su inconsciente lacerado o sus torturantes demonios, como un individuo que no fuera sino el "paciente" de la historia; dejó de arrojar sus entrañas a las masas hambrientas como el pelícano de Musset y dejó de plantearse la idea de una competencia con Dios para destruirlo (a la manera de Lautréaumont) ya que su visión de cómo se crea la realidad dejó de ser teológica y pasó a ser la de una nueva sociedad manufacturera, basada en el trabajo productivo.

En vez de un escritor que se ve a sí mismo como el forzoso intermediario entre un universo de fuerzas oscuras y un público homogéneo que necesitaría de esas pulsiones misteriosas objetivadas en una individualidad excepcional donde se habrían carnalizado, operación que se cumple a través del sucedáneo que proporciona la obra literaria encarada como afirmación del autor y disidencia con la estructura de la realidad, es hora de ratificar al escritor-productor como el correcto representante de nuestro tiempo. Él elabora conscientemente un objeto intelectual —la obra literaria— respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualquier sector que esté necesitado no sólo de disidencias sino de interpretaciones de la realidad que por el uso de imágenes persuasivas permita comprenderla y situarse en su seno válidamente. La obra no es entonces espejo del autor ni de sus

demonios, sino mediación entre un escritor mancomunado con su público y una realidad desentrañada libremente, la que sólo puede alcanzar coherencia y significado a través de una organización verbal.

Algo de eso puede encontrarse en la creación de García Márquez a partir de *El coronel no tiene quien le escriba*, por lo cual no parece su obra la más adecuada para ejemplificar una tesis romántica sobre el arte y quizás este libro hubiera ganado en precisión si se hubiera titulado: "Mario Vargas Llosa: historia de un deicidio". Aunque también aquí pronto discreparíamos. Si Vargas Llosa pone la génesis de la creación en el irracionalismo, no puede sin embargo situar en ese campo, como sus precursores románticos, la operación de la escritura, puesto que la tecnificación del arte moderno que él conoce bien por su propia experiencia de narrador, ya no permite hacer de la obra el balbuceo de la pitonisa. Se acantona entonces en una dicotomía entre tema (inspiración demoníaca) y escritura (racionalización humana) que parece retrotraernos al nivel al que por 1870 había llegado Bécquer en su meditación sobre el arte poética, lo que de cualquier modo es un progreso en ese arduo camino que lleva de una sociedad arcaica a una estructura moderna.

El fin de la infancia es largo y resulta doloroso para quienes creen que la conclusión de la vida infantil se confunde con la conclusión de toda la vida. Y por eso mismo la aceptación del mundo adulto está hoy día entre las conquistas revolucionarias de nuestras sociedades hispanoamericanas.

MARIO VARGAS LLOSA

El regreso de Satán

El exorcismo de Ángel Rama contra *Historia de un deicidio* (“*Vade retro*”, en *Marcha*, 5 de mayo de 1972), es lo bastante estimulante como para romper una norma de conducta basada en la convicción de que los libros deben defenderse solos, y de que, además de inelegante, es inútil replicar a las críticas que merece lo que uno mismo escribe. Pero Rama es un crítico respetable y si él, que habitualmente lee con agudeza, ha entendido tan mal el libro, tiemblo pensando en la impresión que habrá hecho en lectores menos avezados. Quizá valga la pena, por una vez, llover sobre mojado.

El primer reproche que quiero contestar es el de que mis opiniones sobre la vocación narrativa constituyen un regreso a la ‘teología’ (“*nos transporta de lleno a la teología*”). Para cualquier lector de buena fe, debería resultar claro que los ‘demonios’ de mi ensayo no son los sulfurosos personajes de cola flamígera y tridente de los Evangelios, sino criaturas estrictamente humanas: 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. Acepto que el empleo del término ‘demo-

nio' es impreciso; no usé el de 'obsesión' porque hubiera podido sugerir que adoptaba la explicación 'psicologista' ortodoxa de la vocación. No todas las obsesiones son literariamente fecundas, sino cierta estirpe, muy particular, que he tratado de describir, en un caso concreto, en un largo capítulo del libro (el segundo de la primera parte).

Situarse en el dominio de las 'obsesiones' el impulso primero del novelista y la materia prima de sus obras, no es, de ningún modo, desterrar fuera de lo humano —colocándolo en el cielo, o, mejor dicho, en el infierno— el origen de la narrativa, sino, al contrario, enraizarlo en la realidad más 'social' y verificable. Los 'demonios' a los que me refiero son todos racionalmente cazables, porque proceden de fricciones y desencuentros entre la historia singular de un individuo y la historia del mundo en que vive. Es cierto que más opiniones prestan imágenes al romanticismo (los románticos fueron, por lo general, mejores fabricantes de imágenes que los positivistas) pero su contenido debe más a Freud o a Sartre (éste acaba de escribir: "*los escritores, todos locos furiosos*"), cuyas concepciones nadie debería llamar, seriamente, "*hijas de la filosofía idealista*".

Rama deplora que presente los 'temas' de un escritor "*como obsesiones intocables y casi «sacralizadas», desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre*". Si el materialista más acérrimo acepta hoy que la vida de la mayor parte de los hombres 'normales' (no sólo los habitantes de los asilos) está 'dirigida' por ciertas obsesiones, ¿podría ser negada esta evidencia en el caso de escritores como Dostoievski, Kafka, Henry Miller o Faulkner? Pero no niego que hay otros —un Tolstói, un Balzac, un Thomas

Mann—, en quienes el trasfondo obsesional es mucho menos significativo para entender la obra. La interpretación psicoanalítica ‘pura’ de la vocación literaria, como sistemática transferencia compensatoria de ciertos traumas neuróticos, me parece excesivamente psíquica e insuficientemente histórica y no la acepto sin reservas. No hay duda que ella puede ser discutida (yo preferiría ‘completada’) desde muchos ángulos. ¿Pero se la puede acusar, con un mínimo de rigor, de “irracional” e “idealista”? Una interpretación de la literatura es ‘idealista’ si instala la génesis de la vocación fuera de la realidad humana (lejos de la historia, en lo sobrenatural) e ‘irracional’ si proclama que esta vocación y sus fuentes no pueden ser aprehendidas con la razón. Cuando Rama aplica estas etiquetas a una explicación del novelista según la cual toda vocación narrativa se erige a partir de *experiencias concretas* que hieren de un modo especial a una personalidad determinada, provocando entre ella y su mundo un conflicto cuyo resultado es la ficción (es decir que ve en la ficción, únicamente, la mano de la psicología y de la historia) y para la cual todo el proceso de la literatura es inteligible y sus productos capaces de ser íntegramente ‘desconstruidos’ mediante el análisis racional —e intenta probarlo en medio millar de páginas consagradas al estudio de una obra particular—, incurre en la misma “*imprecisión semántica*” que reprocha a mi ‘teoría’, y también en la impropiedad de quienes, a fuerza de tanto lanzar anatemas en vez de razones, han acabado por convertir los vocablos ‘idealismo’ e ‘irracionalismo’ en ruidos intimidatorios, sin significación conceptual alguna.

Rama me censura “*manejar una metáfora más que una definición crítica fundada*” por hablar de

los 'demonios' de un novelista y llamar a éste un "deicida". Para ser realmente 'moderno', según él, hay que llamarlo "un productor": "*el escritor-productor es el correcto representante de nuestro tiempo*". Ese es un pase de prestidigitación: ¿acaso porque llamo 'deicida' a García Márquez estoy negando que sea un 'productor'? Ambos términos no son contradictorios sino complementarios. El primero alude a la ambición rebelde que preside toda vocación narrativa, a la aspiración del narrador de 'rehacer la realidad', y el segundo a la condición del trabajador cuyas obras se convierten en 'mercancías' dentro de una sociedad determinada. ¿Dónde está el antagonismo? Una definición se refiere al problema individual de la literatura y otro al problema social: ambos existen, se condicionan y modifican mutuamente y yo nunca he pretendido segregarlos, como hace Rama, al reducir la literatura, según el patrón positivista, a su exclusiva función social. En realidad, la diferencia entre 'deicida' y 'productor' es una diferencia de metáforas: la primera presta su término al vocabulario 'religioso' y la segunda al de la 'economía' y lo divertido es que tanto Rama como yo somos profanos en esas materias de las que saqueamos imágenes para explicar la literatura. A mí no me parece mal: la literatura será algo vivo mientras siga siendo totalizadora, se nutra de toda experiencia humana y haya que recurrir por lo tanto a 'toda' la experiencia humana para explicarla en su integridad. La ventaja de esta concepción 'totalizadora' de la literatura sobre la visión sociologista que propone Rama, está en que aquélla abarca también a esta última, aunque despojándola, claro está, de sus orejas, de su pretensión monopolista. Como la primera tesis parte del supuesto que la novela

aspira a representar la totalidad humana (re-hecha críticamente) supone que sólo una crítica totalizadora —múltiple, o, como dice hoy la jerga académica 'inter-disciplinaria'— puede describir y juzgar plenamente semejante empresa. Esa es la intención explícita del ensayo de Sartre sobre Flaubert (que sólo he comenzado: espero el verano para zambullirme en ese océano), en el que, aparentemente, la sociología, la historia, el psicoanálisis, la lingüística, la antropología y otras disciplinas concurren para mostrar *qué se puede saber hoy de un hombre*. Es en esta dirección que Rama hubiera debido colocar mi ensayo para entenderlo cabalmente y no le habría costado la menor dificultad detectar sus vacíos y deficiencias, en vez de inventarle otros.

De otro lado, ¿desde cuándo es inválida la metáfora para describir una realidad dada? *En un mundo esencialmente metafórico como el del lenguaje, la literatura constituye el dominio más 'imaginativo', el más volcado hacia la imagen, y cualquier definición 'científica' será siempre falaz.* En literatura —y arte en general— sólo se puede aspirar a definiciones parciales. Y sin llegar al extremo de un Lezama Lima, para quien todo es metáfora de todo, la comparación puede ser, *también*, un vehículo eficaz para hacerse comprender y para comprender la literatura. Yo no he pretendido jamás una definición 'científica' del novelista. He trazado una hipótesis que es personal pero no original: ella debe su origen empírico a mi propia experiencia de escritor, y su formulación, llamémosla 'teórica', a una suma de autores entre los que, por cierto, no está excluido el excelente Benjamin a quien Rama me acusa de haber puesto de lado por otros 'idealistas'. La expongo, más que por lo

que pueda valer en sí misma, para dejar en claro desde qué punto de vista, en función de qué convicciones básicas, está hecha la aproximación al 'caso' y a la obra de García Márquez, y es en función de esta aproximación que debe ser juzgada aquella hipótesis y no a la inversa. Las 'teorías', como las 'formas' literarias, sólo existen cuando se encarnan en una obra concreta.

El segundo cargo que quiero levantar es el de que yo me "acantonó" (la metáfora es ahora militar) "en una dicotomía entre tema (*inspiración demoníaca*) y escritura (*racionalización humana*)". No he establecido semejante 'dicotomía' ni de mi ensayo se desprende que 'tema' y 'escritura' constituyen entidades independientes e inmóviles. He dicho, más bien, que la creación narrativa es un complejo proceso en el que la dimensión irracional, inconsciente, del creador aporta *principalmente* los 'temas' (las experiencias negativas que son el origen de la vocación rebelde que aspira a re-edificar la realidad) y la dimensión racional y consciente aporta *principalmente* las 'formas' (la técnica y el estilo) en que aquéllos cristalizan. Es evidente, para mí, que esta división sólo es posible como una abstracción teórica que *jamás se da en la praxis*, porque sé tan bien como Rama o como cualquiera que haya intentado la aventura de la narración, que los 'temas' no son separables de sus 'formas', que hay entre ambos una interdependencia irremediable: un 'tema' sólo existe encarnado y una 'forma' sólo existe cuando en ella se encarna un tema dado. El verbo 'encarnar' es capcioso, sugiere que un tema podría pre-existir a su forma y viceversa. No es así. Hay una interacción dinámica entre ambos componentes de la narración: un 'tema' se forma y transforma según van siendo decididas,

elegidas, las palabras y el orden que lo plasman. Si es verdad que en mi libro hay pocas deudas con 'las ideas estéticas de Carlos Marx' (que eran demasiado conservadoras) hay en cambio una clara filiación entre esta manera de plantear la relación materia-forma y la dialéctica y me sorprende que Rama, buen lector del pensamiento marxista, no lo haya advertido.

Subrayo *principalmente* al hablar de la intervención de lo irracional en la materia de la narración y de lo racional en la elaboración de su forma, para indicar que, aun cuando piense que el tema procede, sobre todo, del inconsciente, no excluyo la participación del elemento consciente, y que no estoy diciendo que toda 'forma' sea exclusivamente 'racional': también en ella participan, a veces de manera decisiva, la intuición, el puro instinto. Lo que señalo es una tendencia: uno escribe historias en función de experiencias que no ha elegido, que no ha provocado (sino en casos excepcionales), que han herido su sensibilidad y su memoria hasta el extremo de convertirlo en un 're-creador' del mundo, pero al ponerse a escribir, en el proceso de crear, a partir de esa materia prima obsesiva, urgente y siempre nebulosa, una ficción, en la tarea de dotar de vivencias, de ambigüedad y de objetividad a ese material subjetivo, a través de las palabras y de un orden temporal, la inteligencia y la razón pasan a ser prioritarias. Desde luego que cualquier generalización respecto a esta tesis es arbitraria: cada caso puede constituir una variante, aunque siempre dentro de esas coordenadas. En un escritor como Borges, la premeditación 'temática' es, sin duda, mucho mayor que en un Donoso o un Garmendia o un Juan

Benet, y en el André Breton que escribió *Nadja* la 'forma' era casi tan espontánea como el tema.

Porque he escrito que 'el novelista no es responsable de sus temas' (en el sentido en que un hombre no es 'responsable' de sus sueños) Rama, con desconcertante ligereza, deduce que para mí el escritor es "*el escritor inspirado, el escritor protegido de las musas, el escritor poseído por los demonios, el escritor irresponsable por tanto*". Afirmar que lo irracional es decisivo en la 'temática' de un escritor no exonera a éste de la menor responsabilidad respecto de lo que escribe. Para mí es clarísimo que un escritor no elige sus demonios pero sí lo que hace con ellos. No decide en lo relativo a los orígenes y fuentes de su vocación, pero sí en los resultados. Es la consecuencia lógica de creer que en la plasmación de la forma —de la cual depende todo, literariamente hablando: la belleza o la fealdad, la riqueza o la pobreza, la verdad o la mentira de una ficción— predomina el factor racional y consciente. Si, como yo pienso, al convertir sus obsesiones en temas, al emancipar sus demonios subjetivos en historias objetivas, todo depende de la inteligencia, la terquedad, el conocimiento y la voluntad —la razón— de quien escribe, sólo queda por concluir, como lo he hecho en mi ensayo, para irritación de algunos perezosos, que un escritor es totalmente *responsable* de su mediocridad o de su genio. Que es exactamente lo contrario de lo que Rama ha entendido.

¿En qué página de mi libro afirmo que todo escritor constituye una "*individualidad excepcional*"? Es una deducción caprichosa. Sólo he tratado de mostrar que la vocación del narrador es algo específico, distinta de otras, del mismo modo que sus productos son diferentes de los de otras vo-

caciones. No entiendo por qué cuando yo digo diferencia Rama oye superioridad. Me gustaría estar seguro de que un hombre que escribe novelas es 'superior' —en el sentido de más útil a los otros— que uno que construye puentes. No lo estoy: sólo me consta que hacen cosas muy diferentes. Esta diferencia hay que tenerla en cuenta si se quiere hablar de literatura a un nivel un poco más profundo que el que permite, digamos, una nota periodística. Cuando Rama afirma que la definición adecuada para un novelista es la de un "productor" que *"elabora conscientemente un objeto intelectual —la obra literaria— respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualquier sector que está necesitado no sólo de disidencias sino de interpretaciones de la realidad que por el uso de imágenes persuasivas permita comprenderla y situarse en su seno válidamente"* diseña algo muy parecido a esos mesones españoles donde cada cual encuentra lo que lleva. Su definición vale lo mismo para 'la obra literaria' que para una película, una teoría filosófica, una revista de tiras cómicas, un manual de zoología, un catecismo, un reportaje periodístico y un folleto con instrucciones para el uso de un insecticida. Eso puede no deber nada al romanticismo, pero no sé que otro mérito tenga. Las generalidades de esa magnitud, aunque se formulen con brillantez, no sirven de gran cosa.

"El fin de la infancia es largo", me recuerda Rama, después de amonestarme por mi "arcaísmo". Si el punto de referencia es la vanguardia intelectual de izquierda en Europa, no hay duda que mis ideas son obsoletas: aquélla analiza ahora la literatura a través de un prisma construido con altas matemáticas, el formalismo ruso de los años veinte, las teorías lingüísticas del círculo de Praga.

el libro rojo de Mao y una pizca de orientalismo budista. Eso significa, también, que si la manera de ser maduro y moderno en literatura es adoptando, con algunas simplificaciones, las tesis de los pensadores neo-marxistas que Europa occidental pone de moda, Rama está tan decrepito, con sus convicciones neo-lukacsianas y su entusiasmo por Benjamin, como yo con mi romanticismo satánico.

Barcelona, junio, 1972.

ANGEL RAMA

El fin de los demonios

I

Se equivoca mi amigo Mario Vargas Llosa cuando abre su réplica ("*El regreso de Satán*") afirmando que mi nota "*Vade retro*" fue un exorcismo contra su libro *Historia de un deicidio*. Explícitamente indiqué lo contrario. Si hubiera analizado el libro, habría seguramente elogiado la felicidad de muchas interpretaciones literarias, la vivacidad de la reconstrucción biográfica, habría corregido errores de información y lamentado su desconocimiento de mucha obra desperdigada —literaria y periodística— de Gabriel García Márquez, pero sobre todo habría criticado la "forma" adoptada por el ensayo, la que fatalmente habría tildado de decimonónica.

En esto aplicaría criterios que ya he expuesto ("*Sin nombre*" N^o 2) acerca de esta forma, ajustada al modelo "Miguel de Cervantes, vida y obra" que cansinamente exigen las universidades españolas para las tesis doctorales y que, por mediación de Federico de Onís en el *Instituto de las Españas*, anquilosó el funcionamiento de los departamentos hispánicos norteamericanos, tan inferiores metodológicamente a los centros de literatura inglesa de las mismas universidades. Se trata de una estruc-

tura rígida, directa hija del historicismo y del biografismo románticos, inconcebible antes de Thierry y Sainte-Beuve, la cual conquistó a las academias del XIX: la base que ordena los conocimientos es el recuento biográfico, al cual se circunda de un marco histórico, analizando cronológicamente la producción como enfrentamiento de individuo y mundo, para coronar el todo con un capítulo sobre el estilo.

Si tal "forma" es previsible en un joven candidato al doctorado, es insólita en un escritor distinguido por su experimentalismo de las formas narrativas, lo que apuntaría a que la contaminación arcaica de la tesis se extiende a las formas ensayísticas, o a que éstas nos introducen en una contradicción que viene advirtiéndose en la producción de Mario Vargas y opone novelas o algunos lúcidos ensayos sobre problemas actuales con las tesis que ha propuesto (sobre la decadencia de la narrativa de Occidente respecto a la latinoamericana, sobre la infelicidad del escritor como fuente de la obra literaria, sobre la presunta creatividad de los períodos de inminencia revolucionaria) que distan de haber sido probados. En la misma tendencia, su libro no es presentado como una "monografía", sino como un "ensayo" que intenta la "descripción del proceso de la creación narrativa a partir de un autor concreto". Desdeña el título que cabe al noventa por ciento del material (*Gabriel García Márquez, vida y obra*) para asumir el más retumbante de *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio*.

Esta tesis y no el libro, fue el objeto de mi nota. La critiqué, no tanto por sus errores, sino por haber sido superada y por entender que reponerla hoy es perjudicar el esfuerzo de la cultura

latinoamericana hacia más racionales niveles acordes con los proyectos de transformación de su sociedad. Con esa u otra tesis, Vargas seguirá escribiendo buenas novelas, pero me temo que la aplicación de ella en admirativos escritores jóvenes no depare buenos resultados.

Como Mario Vargas comienza por decir que el crítico no lo leyó bien y como éste considera que su lectura fue correcta, no queda otra salida que erigir de jueces a los lectores de estas notas y para ellos copiar algunas frases definidoras. Aunque desde ya advierto que me alegra comprobar las modificaciones que el artículo de Vargas introduce, atemperando anteriores afirmaciones tajantes y propugnando un eclecticismo conciliador. Seleccione del capítulo segundo del libro:

1. La vocación del novelista no se elige racionalmente: un hombre se somete a ella como a un perentorio pero enigmático mandato, más por presiones instintivas y subconscientes que por una decisión racional.

2. 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.

3. Un escritor no elige sus temas, los temas lo eligen a él.

4. Todos los novelistas son rebeldes, pero no todos los rebeldes son novelistas. ¿Por qué? A diferencia de los otros, éste no sabe por qué lo es, ignora las raíces profundas de su desacuerdo con la realidad: es un rebelde ciego.

5. Si un novelista no elige sus temas, sino, más bien, es elegido por éstos como novelista, la conclusión es, en cierto modo, deprimente: el novelista no es libre.

6. Irresponsable en lo que concierne a los temas de su obra, está enteramente librado a sí mismo —es decir a su obstinación, a su lucidez— en la empresa de desalojar de sí sus demonios, de objetivarlos mediante palabras en ficciones que, para él, son verdaderos exorcismos.

7. Un escritor no inventa sus temas: los plagia de la realidad real en la medida en que ésta, en forma de experiencias cruciales, los deposita en su espíritu como fuerzas obsesionantes de las que quiere liberarse escribiendo.

8. Éste (el novelista) es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida: cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.

Puede agregarse mucho más pero creo que con estos conceptos es suficiente. Dije de ellos que constituían un ejemplo de arcaísmo porque reponian los conceptos vulgarizados por la estética romántica. Agregué que concedían una fundamental cuota al irracionalismo como fue propio de esa estética: la vocación es irracional, los temas emergen irracionalmente y dirigen al escritor, en la rebeldía del escritor respecto al mundo él es ciego, es irresponsable de sus temas por lo cual no es libre y la obra literaria funciona como un exorcismo contra el mundo hostil que sirve a la liberación individual del escritor. En dicha obra, junto a una visión del mundo real, el escritor pondrá su insatisfacción para tratar de destruirlo, aunque sabiendo que fracasará: esto simboliza el intento de matar a Dios, creador de ese mundo que origina la infelicidad del escritor.

Todo esto no ha sido, obviamente, inventado por Mario Vargas: son concepciones claramente dadas. No hay posibilidad alguna de aplicarlas a *El sobrino de Rameau* o al *Cándido*, ejemplos del arte narrativo del XVIII, pero tampoco a las innumerables obras anteriores que fueron hechas por encargo tal como constituyó la norma del arte durante milenios. Me desconcierta imaginar cómo haría Vargas para estudiar *La Eneida* que Augusto le pidió a Virgilio, a la luz del muy pobre psicologismo romántico y debe anotarse que buena parte del esfuerzo crítico del siglo XX buscó desembarazar ciertas grandes obras clásicas de la pátina impuesta por el romanticismo, como es el caso de Shakespeare (véase el libro de Jan Kott), de Cervantes o de Dante. Pero tampoco es posible aplicar tal instrumental al arte contemporáneo, a pesar de que éste sigue dominado por las condiciones (económicas y sociales) que impuso la burguesía al tomar el poder tras el ciclo de sus revoluciones, y no creo que la evidente admiración de Vargas por el psicoanálisis existencial de Sartre —que no puede asimilarse imprudentemente a Sainte-Beuve— pueda conducirle a revisar así *Los caminos de la libertad*, como pienso que tampoco las novelas de Brecht, o de Calvino o de Günter Grass o de Fuentes o de Carpentier, e incluso la obra de García Márquez a quien me parece que al colocar entre los “marginados” violenta en alguna de sus líneas centrales que explican la multitudinaria acogida del público.

Es normal que con la metodología de nuestro tiempo (que incluye cosas tan dispares como la reconstrucción de la retórica operada por el estructuralismo, el psicoanálisis postjunguiano, el neomarxismo occidental, la lingüística transformacio-

nal) podamos operar una lectura coherente de toda la literatura pasada que, como diría Barthès, la introduciría en el sistema de nuestro lenguaje, pero es impensable hacerlo con un método que corresponde a un siglo pasado y que, a pesar de los desajustes diacrónicos de la cultura latinoamericana, no entra en sus proyectos presentes de expansión ni en las líneas de la evolución universal.

II

La concepción de Mario Vargas acerca de la creación narrativa no sólo es irracional. También es restrictamente individualista, carente de una percepción social del escritor y sus obras, y es encajadora de la excepcionalidad individual que marcó los orígenes históricos de la tesis. Ve a la vida humana como un desgarrado conflicto entre mundo y hombre donde éste es el "paciente" y no el "agente" de la historia, el "marginado" solitario y no el "integrado" a algún sector, grupo o movimiento, el "uno" contra "todos" porque ese "mundo" (de los análisis diltheyanos) no puede ser sino la "sociedad". Ese conflicto parece resultar fructífero ya que de él sale la obra literaria como reparación de esa fractura, lo que Echeverría hubiera llamado "los consuelos" o sea que ella cumple primariamente una función particular, psicológicamente compensatoria, y sólo en una segunda instancia, que no se encuentra en los propósitos deliberados del autor, puede servir a la sociedad siempre y cuando ésta la reciba.

El individualismo de esta posición resulta exacerbado por la irracionalidad dado que el escritor no comprende las causas de su marginación, sim-

plemente las sufre, es una víctima que no puede alcanzar el plano del conocimiento racional que permitiría disolver el sufrimiento para, al comprender su situación y sus causas, operar sobre el mundo.

Vargas extrae su posición de la línea más retraída del romanticismo y el malditismo subsiguiente; pero en el mismo período es distinta la experiencia que proponen algunas grandes obras narrativas. Para no hablar de Balzac, ni de Stendhal, ni de Dickens, a nadie se le escapa el significado ideológico beligerante del *Facundo* de Sarmiento o de la *Amalia* de Mármol, productos de un pensamiento romántico que más bien fue victimario y no víctima y cuya deliberación temática, social y hasta menudamente política es bien conocida.

A Vargas se le olvida que el escritor no es un individuo encerrado en sí mismo al que se opone una totalidad que es el mundo, sino que integra un grupo social, una clase, un movimiento, que ni siquiera es el único hombre golpeado por las asperezas del mundo ni golpeado en forma tan única que no encuentre seres parecidamente afectados. Que además, como miembro de una comunidad, resulta moldeado por las condiciones culturales de su país, período, sector social, participando desde ese plano nacional, histórico, grupal o clasista en la evolución de su sociedad y por lo tanto expresando valores que no son restrictamente individualistas sino propios de coordenadas que sólo se pueden definir como "sociales". No se trata, pues, de la fractura con el universo hostil que condena a la destrucción a los héroes byronianos, sino de enfrentamientos más realistas y legítimos de los sectores sociales o demandas de estos sectores ya sea bajo el régimen de patrocinio o bajo el ré-

gimen de mercado o bajo el régimen de partido. Las explicaciones que el "excelente" Walter Benjamin (heredero de las ideas estéticas "viejas" de Marx) hizo del arte y los artistas del XIX —que sin ningún rubor reconozco que usé, junto con las de Fischer y otros marxistas occidentales para escribir mi libro sobre Rubén Darío—, partiendo del reconocimiento de que las ideas traducen situaciones reales vividas por sus autores ya que es la existencia la que determina la conciencia, no están muy lejos de las interpretaciones que a partir de Max Weber hizo la sociología del conocimiento alemana que no puede ser equiparada simplemente al marxismo.

Todos esos materiales concurren a un progresivo entendimiento social de la cultura que obviamente no es capricho ni ex-abrupto político, sino mera consecuencia del desarrollo universal de las sociedades civilizadas, visible para cualquier análisis científico. En un lúcido texto, Karl Mannheim revisaba la historia humana como sucesión de definiciones en que el hombre se determinaba frente a valores por él ascendidos a la categoría de absolutos: por mucho tiempo Dios, por el largo período romántico la historia, por el tiempo presente la sociedad. Y esto último lo dictaba el abrumador crecimiento de la estructura social contemporánea. Creo que en nuestra América fue Martí el primero que percibió esta nueva condición de la creación artística (o al menos así lo expuse en mi ensayo "La dialéctica de la modernidad en Martí") cuando en 1881 exclamaba: "A pueblo indeterminado, literatura indeterminada. Mas apenas se acercan los elementos a la unión acérquense y condénsanse en una gran obra profética los elementos de su literatura." Tal pensamiento, que atraviesa la mejor

ensayística latinoamericana del siglo, y que tan claro aparece en Mariátegui, ha permitido que recientemente el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro situara la perspectiva de la cultura inminente en términos que están en las antípodas de la concepción que maneja Vargas. Decía Ribeiro: "De hecho, una nueva civilización está naciendo. Una civilización respecto de cuya cultura sólo sabemos que será más uniforme en todo el mundo y se basará, cada vez más, en el saber explícito y en la racionalidad."

En la medida en que esta línea ya secular interpreta cabalmente el proceso histórico, no se puede hablar, a la manera salomónica, de que todas las ideas están obsoletas, sino que en especial lo estarán aquellas que correspondan a una etapa superada que se conserva sólo epigonalmente y mucho más en las sociedades arcaicas como las nuestras, mientras que están vivas las que, desde muy diversos campos, reconocen la necesidad basal de una redefinición ante lo social, entendiendo el hombre y su obra insertos en esa perspectiva. La cual no tiene por qué ser eterna: será sustituida por otros hallazgos de la humanidad de los cuales, como decía Sartre, se ocuparán nuestros hijos y no nosotros.

Pero es sabido que cuando se habla de estos planteos, particularmente en sociedades donde perviven estructuras anteriores a la urbanización moderna (aun dentro de sus ciudades monstruosas como percibiera el cauto Medina Echavarría) la gente se sobrecoge y piensa que las formas abstractas y racionalizadas, la deliberación intelectual, la planificación económica y educativa, el programa cultural, ponen en peligro su "tesoro personal", la maravilla irrepetible de su intimidad. No es ca-

sualidad que al irrumpir en Europa esas condiciones bajo los efectos de la revolución maquinista e industrial, surgiera en la réplica literaria del romanticismo la concepción de los temas únicos y originales, correspondientes al tesoro irrepetible de la individualidad —exacerbada en esa coyuntura histórica— en oposición al concepto que durante siglos dominar a las elites cultas, aceptando la reelaboración incesante de temas que pertenecían al patrimonio común o al reclamo de los poderes de la sociedad.

Ni aquellos antiguos perdieron su “tesoro personal” ni lo perderán quienes se incorporen hoy al racional reconocimiento de sus sectores sociales con sus particulares requerimientos. Para eso creo que debemos comenzar por situar la línea de evolución y transformación de nuestra América y aceptar francamente el debate intelectual en un plano adulto. Fijado el fin, ajustado el método con rigor. Nunca se me ocurrió que *El asalto a la razón* de G. Lukács pudiera ser definido como un “ruido intimidatorio”.

III

En “*El regreso de Satán*” argumenta Mario Vargas que los “demonios” que maneja en su libro *Historia de un deicidio* funcionan como metáforas —como expresamente apunté en mi nota— reivindicando el derecho a emplearlas y exaltando su capacidad explicativa. Enteramente de acuerdo con él. Es por esa función cognoscitiva (que Whitehead atribuía muy especialmente al lenguaje poético) que nos sentimos obligados a preguntarnos por qué el escritor iba a buscar sus

metáforas en la panoplia romántica. Y llegamos a la conclusión de que lo hacía porque descansaba en la secreta armonía que existe entre ellas y el ideario que en su época les dio nacimiento.

De tal modo que el conflicto "hombre-mundo", la literatura como exorcismo y reparación psicológica individual, el irracionalismo de las pulsiones temáticas, la rebelión ciega, se ajustaban a estas metáforas demoníacas que abundaron en el romanticismo, representando la idea de una competencia entre Hombre y Dios (a diferencia de Balzac que ya había reconocido su competencia con el registro civil) o el afán nihilista de destrucción de la realidad que dominó a los "malditos" representado en la destrucción de Dios tal como se vio en los bellos *Cantos de Maldoror* del mon-tevideano Ducasse.

Las metáforas que elige son las ideas que elige. Por lo mismo nosotros usamos otras (productor en vez de deicida) que corresponden a un mundo manufacturero y a la construcción de un objeto destinado a un consumo social.

Pero dentro de la argumentación de Vargas hay una réplica que debe ser atendida porque es razonable. Observa que mal se puede tildar de idealista su posición puesto que atribuye la fractura del escritor con el mundo a hechos reales, por más que no sean comprensibles para él. Ciertamente, el elemento idealista que con los restantes apuntados configuraba la tesis romántica extrema, aquí falla. Él habla de "una relación viciada con el mundo" que explica así: 9. "Porque sus padres fueron demasiado complacientes o severos con él, porque descubrió el sexo muy temprano o muy tarde o porque no lo descubrió, porque la realidad lo trató demasiado bien o demasiado mal,

por exceso de debilidad o de fuerza, de generosidad o de egoísmo". Como puede observarse, son todas relaciones situadas en el campo de la sicología, son todos desajustes respecto de una presunta norma, en más o en menos, que habríanse producido en el período formativo, lo cual ubica este proceso genético cerca de las formulaciones freudianas, tal como viene a corroborarlo Vargas en su artículo diciendo que las acepta aunque "complementándolas".

Es infructuoso analizar textos tan vagos y peiodísticos como el citado, buscando, para poder comprenderlos, insertarlos en la polémica que ha superado el medio siglo desde las divergencias de 1912 en el campo sicoanalítico. Justamente ella se ha caracterizado por el intento de superar los presupuestos biológico y psicológico de Freud, para reconstruir una comunidad del saber humano subconsciente en Jung o un historicismo sociológico en la línea del revisionismo freudiano o una superación de sus limitaciones fijistas, ya por la inserción marxista algo extravagante de Reich o el debate Fromm-Marcuse reciente. Al parecer Vargas sitúa la vocación en el esquema de Freud (el análisis sobre Leonardo), con lo cual la obra literaria concluiría siendo una compensación narcisista ante la represión de la realidad, restituyente del principio del placer. Es inútil intentar la discusión de esa tesis —o rehacer la que ya ha sido hecha— mientras no se precisa, con más alto rigor, la posición de Vargas sobre el punto.

Pero el texto 9 permite algunas precisiones. No sé si Mario Vargas, que me reprocha usar formulaciones muy generales que lee con gracia, percibe: 1º) la infinita generalidad de su afirmación sobre la génesis del escritor, más adecuado a la

de los sicópatas; 2º) la íntima vinculación que decreta entre el escritor y el enfermo social, con sus previsibles resultados en los contenidos literarios; 3º) la subyacente convicción de que el mundo, la realidad, la sociedad, es una, monolítica, homogénea, y no una variante de posiciones, grupos, líneas, filosofías, en constante proceso dialéctico, dentro de las cuales el escritor se sitúa, concepción ésta a la que el propio Freud llegó cuando hubo racionalizado las coordenadas autoritarias de la sociedad en que se formó y que establecieron los parámetros de la teoría psicoanalítica inicial; 4º) la subyacente idea de que el escritor es el hombre que está fuera de la realidad, que es el “disidente”, con lo cual o él no es realidad o hay que concebir una extrarrealidad para situarlo; 5º) la consecuencia previsible de que la obra literaria se levantaría, exclusivamente, como enfermizo producto de negación, lo que torna ininteligible la inmensa mayoría de las obras del arte universal, aunque sí muy comprensible un segmento de un siglo y medio dentro de los tres mil años de literatura que computamos.

Vargas, quien afirma que “para irritación de algunos perezosos, un escritor es totalmente responsable de su mediocridad o de su genio” con lo cual valoriza supremamente el esfuerzo del escritor en su mesa de trabajo (y, de paso, desvaloriza las dificultades que nuestra realidad latinoamericana opone frecuentemente a la voluntad más férrea del creador) no pone la misma exigencia para llevar al plano de la conciencia y de la racionalidad los impulsos que recibe el creador, ni para adecuar su trabajo a las demandas que presenta el sector al cual pertenece, el país o la zona cultural.

Por todo lo anterior consideré que la tesis pro-

puesta es arcaica, de fondo romántico, aplicable a los escritores que pertenecen a esa línea estética, aunque sólo en cuanto se limita a recoger aprobativamente sus argumentaciones, las cuales no intenta reinterpretar como funciones ideologizantes puesto que no les aplica parámetros intelectuales extremos para inquirir en los motivos de las racionalizaciones presentadas como teorías. No sirve por lo tanto como instrumento capaz de penetrar, en forma universal y abstracta si tal cosa fuera posible, en la génesis de la creación literaria. Tampoco sirve para situar el proyecto literario dentro del mundo actual por su visible desatención del escritor en cuanto partícipe de una sociedad y de una estructura de clases. Por último, vista su fijación sobre la función individual de la creación, resulta poco apta para atender la demanda de los sectores sociales latinoamericanos que han presentado proyectos transformadores.

De ahí que a las diversas notas que proporciona Mario Vargas, enfrentara otras alternativas. Cuando dice que el escritor construye su obra para liberarse de sus demonios, afirmo que trata de servir a un determinado proyecto cultural buscando encontrar mediante su creación un determinado público. Cuando define al escritor como "disidente" de la realidad, herido por ella, intentando asesinarla, afirmo que es un intérprete de una circunstancia histórica mediante una visión que representa a un grupo social cuyas posiciones comparte. Por último, y me repito: "La obra no es entonces espejo del autor ni de sus demonios, sino mediación entre un escritor mancomunado con un público y una realidad desentrañada libremente, la que sólo puede alcanzar coherencia y significado a través de una organización verbal".

No tengo por qué agregar —lo he dicho muchas veces— que para ese proyecto no acepto las cartillas programáticas, se trate del Concilio de Trento o del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, puesto que la experiencia creativa es siempre una experiencia de la libertad cuyo alcance, por poco explícito que sea para el creador, no deja de estar anclado en una estructura social ni ser menos visible para los ojos menos comprometidos del público y del crítico.

A partir de un distingo engelsiano sobre Balzac y Sue, es tradición reconocer la posible incoherencia entre las obras y las ideas del autor. Creo que puede razonarse de modo parecido respecto a Vargas y descreyendo de sus tesis, beneficiarse de la perspicacia realista de sus novelas.

MARIO VARGAS LLOSA

Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora

La respuesta de Rama a mi respuesta (“*El fin de los demonios*”) es más interesante que su primer artículo: hay menos venias a la galería (ya no soy un ‘teólogo’, mi ‘idealismo’ ya no es tan absoluto), su lista de padrinos se ha enriquecido pasando del escueto binomio Carlos Marx-Walter Benjamin a un ecléctico ramillete donde Barthès se codea con Engels y Karl Mannheim con Medina Echevarría (hay doce parejas más) y la discusión de mis ideas es más responsable que en el texto anterior. Todo eso constituye un progreso y hay posibilidades de que, por una vez, una polémica literaria tenga ‘éxito’, es decir de que ponga en claro, ante los lectores, la naturaleza exacta de la discrepancia entre los adversarios. Estas líneas quieren contribuir a ese fin, corrigiendo las últimas equivocaciones que Rama comete (antes temí que de mala fe y ahora temo que de buena) en su lectura de *Historia de un deicidio*.

Pero, primero, conviene despejar el campo y establecer que en este debate se enfrentan mis opiniones a las de Rama y de ningún modo Vargas Llosa a Ángel Rama más un ejército de adolescentes. Me refiero a su inesperada confesión de que critica mi “tesis” porque teme que pueda corromper a la juventud (“*me temo que la aplicación*

de ella en admirativos escritores jóvenes no depare buenos resultados). La imagen “Ángel Rama-protector-de-la-juventud-literaria” no me resulta simpática, por inútil. Si los ‘admirativos escritores jóvenes’ son capaces de adoptar las ideas ajenas sin discriminación —sin someterlas a la prueba de su propia experiencia— no se podía esperar gran cosa de ellos. Los ‘demonios’¹ no se importan ni se exportan: pueden alimentarse de los del prójimo pero no hay otra manera de trasplantarlos que, como el Pierre Menard de Borges, copiando literalmente el original. El gran peligro para los ‘jóvenes escritores’ no está en leer tesis equivocadas sino en que se los prive de la posibilidad de equivocarse y alguien, aun tan inteligente como Rama, se arroge la misión de decidir la ‘verdad’ que les conviene. Yo, a los “admirativos escritores jóvenes”, en vez de vigilarles las lecturas, me apresuro a recordarles que la única manera que tienen de ser originales es siendo cada vez menos ‘admirativos’ y más críticos de sus mayores.

Libre el terreno de párvulos, vamos al diálogo entre adultos. En la síntesis que hace Rama de mis opiniones, me encuentro bastante bien retratado en lo particular, pese a que las citas son a veces hábilmente incompletas. Pero, en lo general, Rama es víctima de un error considerable. Uno de sus argumentos en contra de mi “tesis” es que ella *“torna ininteligible la inmensa mayoría de las obras del arte universal, aunque sí muy comprensible un segmento de un siglo y medio dentro*

1. Acabo de ver que Jacques Monod se vale de este término, en *El azar y la necesidad*, para designar ciertos constituyentes químicos de la célula: ¿por qué no usarlo para las ‘obsesiones’ del novelista?

de los tres mil años de literatura que computamos". Y asegura que "estas concepciones" "no hay posibilidad alguna de aplicarlas a *El sobrino de Rameau o al Cándido, ejemplos del arte narrativo del XVIII, pero tampoco a las innumerables obras anteriores que fueron hechas por encargo tal como constituyó la norma de arte durante milenios. Me desconcierta imaginar cómo haría Vargas para estudiar La Eneida que Augusto le pidió a Virgilio, a la luz del muy pobre psicologismo romántico...*" Es flagrante que no ha entendido un elemento central de la tesis que impugna, pues cree, ingenuamente, que mi explicación de la vocación y del proceso creativo se refieren a todas las 'artes' y a todos los 'géneros literarios' por igual. No ha advertido la convicción básica del libro, explícitamente subrayada en él hasta la redundancia, de que la vocación del *novelista* es algo específico, con características propias y distintas dentro de la literatura, y que es justamente esa autonomía respecto de los demás artes y géneros lo que el ensayo pretende describir, a partir de un caso particular. Usar mi tesis para estudiar los versos de Virgilio, 'la inmensa mayoría del arte universal', o *todo* lo que contienen esos 'tres mil años de literatura' sería tan impropio como querer estudiar la geografía entera de un país con los instrumentos ideados para medir el caudal de los ríos. La confusión de Rama es insólita porque incluso en el capítulo II de la primera parte (el que parece recordar mejor), está literalmente indicado, para los lectores distraídos (ya que ello se desprende de toda la argumentación del capítulo, ya que es su contexto indispensable, ya que, para evitar *este* malentendido, cada vez que puse 'vocación' añadí *del novelista* y 'creación' está siempre

acompañada de la palabra *narrativa*) que el autor habla de un fenómeno existente "*desde que, en un momento dado de la historia, la evolución social, económica y cultural hizo posible y necesario que surgiera la vocación del novelista*" (p. 96).

Quizá tranquilice a Rama saber que, en lo que respecta a la poesía y al teatro, mis ideas no son idénticas que en lo que concierne a la novela. No en lo que se refiere a la intervención de lo irracional, inseparable de todo proceso creativo, y que, en poesía sobre todo, ha desempeñado un rol principalísimo, sino concretamente en lo relativo a ese factor de negación, de cuestionamiento radical, de insatisfacción contra la realidad que yo creo es el pulso más íntimo de la vocación del novelista y de las ficciones que genera. La poesía, en efecto, ha expresado muchas veces, en la voz de altas figuras —Rama pone un gran ejemplo: Virgilio— el acuerdo de un hombre con el mundo, ha exaltado lo establecido y testimoniado sobre la felicidad y la armonía de la vida. El teatro ha sido un excelente vehículo de propagación de la fe dominante, religiosa o política. Por eso, la poesía y el teatro han sobrellevado más indemnes que la novela el absolutismo y la tiranía. Pero la naturaleza de la novela no parece admitir el sometimiento a lo real; la prefabricación ideológica la aniquila. ¿Cuál sería, si no, el equivalente novelístico de un Calderón? El despiste de Rama procede, sin duda, de una previa e inocente asimilación de todos los géneros, de un tácito convencimiento en su paralelismo: lo que vale para la novela, vale para el teatro y la poesía. Esta asimilación ha sido teorizada y puesta ahora de moda por Barthès y sus discípulos y es una de mis objeciones a esa rama del estructuralismo: su idea

de que los géneros literarios no existen, de que la noción de texto debe confundir a la de poema, drama y novela, no me convence porque pienso que los 'géneros' no obedecen a caprichos de la vieja retórica, sino a una razón profunda, que cada uno de ellos tiene una génesis distinta y propone una visión diferente de la realidad. Abolir sus fronteras puede ocasionar equivocaciones críticas muy elementales.

Quizá valga la pena que sintetice rápidamente las razones que me llevan a creer en la soberanía de la novela, presupuesto sin el cual, obviamente, la parte teórica de "*Historia de un deicidio*" resulta poco comprensible. No tengo más remedio que repetir lo que he escrito en otras ocasiones. La novela es el más 'histórico' de los géneros, porque, a diferencia de la poesía o el teatro, cuyo origen se confunde con el de todas las civilizaciones, tiene fecha y lugar de nacimiento. Esta representación verbal desinteresada de la realidad humana que expresa el mundo en la medida que lo niega, que rehace deshaciendo, este deicidio sutil que entendemos por novela y que es perpetrado por un hombre que hace las veces de suplantador de Dios, nació en Occidente, en la Alta Edad Media,² cuando moría la fe y la razón humana iba a remplazar a Dios como instrumento de comprensión de la vida y como principio rector para el gobierno de la sociedad. Occidente es la única

2. Hablo de lo que nosotros entendemos por novela y no, evidentemente, de los apólogos, mitos, leyendas y narraciones folclóricas que constelan todas las civilizaciones. porque no hay entre esas formas narrativas y la novela una "continuidad", así como no la hay, siquiera, entre las 'novelas' de la decadencia latina —*El asno de oro*, *El satirión*— y las primeras novelas épicas medievales.

civilización que ha matado a sus dioses sin sustituirlos por otros, ha escrito Malraux: la aparición de la novela, ese deicidio, y del novelista, ese suplantador de Dios, son, en cierto sentido, resultado de ese crimen. El más joven y sedicioso, es también el único laico de los géneros: no brota cuando reina la fe, cuando ésta es todavía lo bastante fuerte para explicar y justificar la realidad humana, sino cuando los dioses se hacen pedazos y los hombres, de pronto librados a sí mismos, se hallan frente a una realidad que sienten hostil y caótica.

La crisis de la fe que acompaña la declinación de una realidad histórica, ese escepticismo ante los valores rectores de un mundo que es el síntoma más claro de la descomposición de una sociedad, despierta, curiosamente, una receptividad creciente, un apetito, una necesidad intensa en lo relativo a las ficciones, a las imágenes narrativas que segrega esa misma realidad en la que se descrea: se mata a Dios y surge el culto de su suplantador, se desconfía de la realidad y brota la fe en sus representaciones verbales. Es como si la credulidad que ha sido retirada al mundo real se volcara compensatoriamente en las ficciones que las ruinas de ese mundo engendran. Este hecho social tiene, desde luego, una contrapartida literaria: en un momento de apogeo de la narrativa, ese mismo movimiento de confianza temerosa de los lectores hacia la ficción es el que impulsa al autor en su trabajo, el que lo arrastra a asumir mediante aventuras cada vez más ambiciosas su papel de suplantador de Dios: la riqueza de esas ficciones que concitan la fe de una comunidad, es el resultado de la fe con que fueron creadas. El esplendor de una narrativa procede, ante todo, de

su poder de persuasión: ese poder es más grande mientras más grande sea la fe (no sólo la inteligencia, ni la destreza) con que un novelista ejecuta el acto creador. Y son precisamente las sociedades en crisis donde el ejercicio de la literatura ha adoptado el carácter de empresa religiosa y mesiánica, donde se han concebido las ficciones más atrevidas y 'totales'. La novelística de las sociedades estables, las ficciones (negaciones) que inspira una realidad histórica no amenazada —aquella realidad sostenida aún por la fe del cuerpo social— suelen estar marcadas por el sello de la ironía, del juego formal, del intelectualismo o el nihilismo. Estas características revelan una actitud de repliegue del creador frente a la realidad. No se atreve a ser Dios, no compite con la realidad de igual a igual, no intenta crear mundos tan vastos y complejos como el real: no tiene fe en sus propias fuerzas y tamaña empresa le parece descabellada e ingenua. Él se refugia en la lucidez, en la sofisticación, y proclama que la función del novelista no es "competir con el Código Civil" sino crear nuevas formas y reinventar el lenguaje. Esa realidad, que no es sentida como agotada, no despierta ese rechazo 'total', que empuja al novelista de la sociedad en crisis a querer sustituir 'totalmente' la realidad con ficciones 'totales', sino el distanciamiento burlón y la crítica risueña, que se traducen en ficciones a menudo brillantes, pero modestas y escépticas, y a veces en una lujosa gratuidad.

La noción cualitativa de 'rebelión' y la cuantitativa de 'totalidad', que me parecen inevitables en el caso de la novela, son, efectivamente, en muchos poetas y dramaturgos, perfectamente prescindibles. Ello establece, a mi modo de ver, aparte

de los usos diferentes del lenguaje, una singularidad entre los géneros que la crítica debe tener en cuenta so pena de lesionar gravemente su comprensión del texto literario.

II

Rama se equivoca cuando estima que "*la disidencia*" sólo puede rastrearse en la novela a partir del romanticismo y en la estirpe de los 'malditos': ella es el denominador común del género desde sus orígenes hasta hoy. Esto es manifiesto, a condición de entender por 'disidencia' algo muy amplio, que abarque todas las causas posibles de rebelión, no sólo las moralmente legítimas, sino también las más egoístas y arbitrarias. Naturalmente que el concepto de 'rebelión' no sería significativo para la novela reducido a la exclusiva acepción de inconformismo social o político. Yo creo haber mostrado, por ejemplo, la 'disidencia' que es la raíz de la vocación de un gran novelista del siglo XV y el eje de su reconstrucción de la realidad de su tiempo, *rectificada* en su novela a partir de los motivos principales de esa disidencia.³ Voy a resumir en pocas líneas las conclusiones de ese ensayo, como muestra de lo que trato de decir. Todo lo que conocemos de la vida de Joanot Martorell son una colección de cartas de batalla, sobre algunos de los desafíos que ocuparon su vida. A juzgar por esos textos cruzados entre Martorell y sus adversarios, un hecho resulta pa-

3. En *Martorell y el 'elemento añadido' en Tirant lo Blanc*, prólogo a *El combate imaginario*, una edición de las Cartas de batalla de Martorell, preparada por Martín de Riquer, Barcelona, Barral Editores, 1972.

tente: al autor de "*Tirant lo Blanc*" no le fascinaban tanto los combates como el complicado ceremonial que las costumbres de la caballería habían establecido para los duelos, con sus locuaces preliminares de carteles de desafío, y las bizantinas negociaciones sobre el lugar y condiciones del combate y el nombre y rango de los jueces. Ese sanguíneo valenciano al que vemos desafiando bravuconamente a sus contrincantes, y luego, cuando éstos aceptan el reto, demorando la realización del combate mediante artilugios metodológicos y discusiones legalistas, complicándolo hasta la demencia con minucias de procedimiento que a veces se arrastran varios años, no aparece como un enamorado de la matanza, sino como un formalista, alguien poseído de la infrecuente pasión del rito y de la regla, de la representación, que aprovecha (trata de) ciertas costumbres e instituciones de su tiempo para la satisfacción de un vicio delicado: el amor de las formas. El mundo en que Martorell vivió sólo podía aplacar esa pasión de manera relativa y precaria; todo la contradecía, más bien, en esos años (segunda mitad del siglo XV) de sangrienta barbarie. Ésta es, pienso yo, la contradicción decisiva entre Martorell y su mundo, el conflicto que hizo de él un disidente de la realidad, un suplantador de Dios, un rebelde "ciego" (¿cómo hubiera podido tener conciencia él mismo de ello, en ese momento?) que llevó su insatisfacción del mundo hasta el extremo de querer construir *otra* realidad. Porque, precisamente, lo que distingue al mundo ficticio que creó del mundo real en que vivió es ser una realidad ritual, donde la apariencia, el gesto y la fórmula constituyen la esencia de la vida, las claves íntimas de la historia y de la conducta individual. En el mundo de

Martorell se cambiaban cartas de desafío *para combatir*; en el de Tirant se combate *para cambiar cartas de desafío*. Éste es el cariz propio, insustituible (lo que llamo “el elemento añadido”) del mundo ficticio de Tirant lo Blanc, el que lo dota de vida autónoma, es decir lo que hace que, al mismo tiempo que reflejo de la realidad que lo inspiró, sea también su negación. Al mismo tiempo que expresa la realidad, toda novela la rectifica, al mismo tiempo que dice la vida, la contradice.

En muchos otros ejemplos clásicos esto se ve muy nítidamente (porque, claro, no siempre el reajuste insidioso de lo real que opera el novelista a partir de su resentimiento, frustración o herida es tan visible y directo), y en el XVIII francés, evocado por Rama, hay el caso, realmente luminoso, del prolífico Restif de la Bretonne. Los manuales lo consideran un costumbrista, porque en sus libros, París y la campaña francesa están descritas con una prolijidad colorista y vital. Sabemos muchas cosas de la vida de Restif, porque él la desplegó en una vasta autobiografía con lujo de detalles, pero hay un aspecto particular de su persona que ha merecido la posteridad, una fantasía, necesidad o locura sexual que lo acompañó desde joven: el fetichismo del pie femenino. Por ello, los sexólogos usan el nombre de ‘bretonismo’ para designar esta forma específica de fijación fetichista. He leído una docena de novelas de Restif de la Bretonne —escribió muchas más— y en ellas casi todo es, en efecto, costumbrismo, descripción morosa y desenfadada de la vida parisina y de la vida rural dieciochescas. Casi todo lo que cuentan *Monsieur Nicolas*, *Le Paysan perversi* o *Le pied de Mignon* es instantáneamente identificado por el

lector a través de su propia experiencia de lo real, al extremo que podríamos pensar en Restif de la Bretonne como el novelista más fotográfico de su tiempo, a no ser por un detalle, pequeño pero subversivo: que en sus novelas los hombres no se enamoran de las mujeres por la belleza de su rostro, la esbeltez de su talle o la tersura de su piel, sino, únicamente, por la gracia de sus pies o la delicadeza de sus botines. Este es el constituyente principal del "elemento añadido" en el mundo novelesco de Restif de la Bretonne, la corrección que su realidad ficticia infligió a la realidad real, a partir de una característica de su vida privada que, cómo dudarlo, tuvo necesariamente que ponerlo en contradicción y 'disidencia' con su mundo. Se ve bien, en este caso, cómo la rebeldía agazapada tras una vocación puede ser (en su origen, nunca en su resultado: la obra escrita) muy poco 'social', predominantemente 'individual', y tener un contenido muy poco revolucionario en términos sociales y políticos (Restif fue en esto lo más conformista que cabe, pues llegó a ejercer el feo oficio de policía).

¿Debo añadir que no pienso que detectar la naturaleza de la rebelión del novelista, y, por consiguiente, la índole del "elemento añadido" de la obra en que cristaliza esa vocación, sea la puerta única y obligatoria, ni siquiera la principal, de toda aproximación crítica a un narrador? Es *un* método de exploración del laberinto, en ningún caso suficiente, que puede y debe ser completado por otros, capaces de abarcar los múltiples planos de que consta una ficción: el lingüístico, el estructural, el histórico, el ideológico. Si el propósito del crítico es concentrarse en el examen de alguno de estos niveles de una obra, puede, sin daños ni

perjuicios, desdeñar todo material biográfico. Pero si su intención es mostrar el mecanismo por el cual *nace* una obra de ficción, el proceso por el cual un hombre empieza un día a transmutar dialécticamente ciertas experiencias —personales, históricas y culturales— en piezas de su mundo ficticio, ¿cómo podría eludir la biografía del autor? Tan grave como no entender lo que se impugna, es criticar un libro no a partir de lo que es o quiere ser, sino de otro libro, fraguado idealmente por el crítico. Lo digo en relación con el reproche que me hace Rama —admito que con ingenio— de haber seguido, en la estructura de mi libro, el fosilizado esquema: “Miguel de Cervantes, vida y obra”.

Hay todavía un aspecto en torno a la “disidencia” del novelista que es preciso subrayar. Rama la niega porque esta convicción le parece —asombrosamente— implicar “*la subyacente idea de que el escritor es el hombre que está fuera de la realidad, que es el “disidente”, con lo cual o él no es la realidad o hay que concebir una extrarrealidad para situarlo*”. ¿No se puede disentir con aquello de lo cual se forma parte? ¿Y lo dice alguien que, como Rama mantiene una honesta posición de rebelde social, de revolucionario político? ¿Debo deducir que Rama, por formar parte de la explotada, humillada y reprimida América Latina no puede “disentir” con esta realidad imperfecta sin dejar por ello de ser latinoamericano?

III

Otro elemento que, según Rama, delata el excesivo individualismo de “mi tesis” es la *ceguera*

del escritor. Esta *ceguera*, que, sencillamente, quiere decir 'presencia del inconsciente' en el proceso creativo del narrador, tiene que ver con los orígenes del conflicto particular que ha hecho de él un deicida, con la razón de ser 'primaria' de su vocación y de sus fuentes, pero es impertinente deducir de esta hipótesis que "*la vida humana*" es para mí "*un desgarrado conflicto entre mundo y hombre donde éste es el 'paciente' y no el 'agente' de la historia*". El novelista puede ser muy lúcido sobre los problemas históricos de su tiempo y asumir frente a ellos una posición política muy noble ('correcta', según el vocabulario ortodoxo), pero todo hombre es muchos hombres, como lo escribió ya Rodó, y ese ser históricamente lúcido, ese hombre de acción con ideas claras y justas sobre su sociedad, cuando se pone a escribir novelas obedece, en un primer movimiento, a la memoria urgente, dolorosa y a menudo inexplicable para él mismo de ciertas experiencias, más o menos remotas en el tiempo, que traducen un entredicho con la realidad. Estas experiencias que fundan e irrigan la vocación pueden contener ideas implícitas que coincidan o diverjan con aquellas convicciones ejemplares de ese hombre políticamente ejemplar, como lo revelan decenas de ejemplos en la historia de la literatura. Rama lo admite, afirmando, con el respaldo de Engels, que "*es tradición reconocer la posible incoherencia entre las obras y las ideas de un autor*". Yo estoy totalmente de acuerdo; temo, más bien, que esto ponga a Rama en desacuerdo consigo mismo. Porque, ¿qué cosa, sino la intervención de lo irracional, es decir la '*ceguera*' del escritor respecto de sus 'demonios', hace posible y explica esos casos de "*incoherencia*" entre las ideas y las ficciones de un autor? Es porque un novelista escribe no sólo con

sus 'convicciones' sino también con sus 'obsesiones' que puede surgir una contradicción —a veces tan notoria como la de un Balzac— entre ambas cosas: si la creación fuera obra exclusiva "*de la conciencia y la racionalidad*", como afirma Rama, esas 'incoherencias' no se presentarían jamás.

El proceso de la creación novelesca es *individualista* en el sentido de que quien lo realiza es un individuo, a partir de experiencias que han afectado su vida de manera negativa y profunda. Pero claro que estas experiencias no surgen por generación espontánea o milagro: una individualidad no es una campana neumática. Proceden de la situación particular de ese individuo en un sitio y un tiempo determinados y en ellas se reflejan, qué duda cabe, 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 (si no fuera así, sólo se escribirían novelas, no se leerían). De esa red de relaciones y tensiones múltiples que es la vida del escritor, de esa compleja dialéctica donde lo personal, lo histórico y lo cultural se cruzan y descruzan, modificándose mutuamente, en un verdadero sistema de vasos comunicantes, pero siempre refractado al nivel de una individualidad, surgen los 'demonios' del novelista. En "*Historia de un deicidio*" me he demorado, tal vez demasiado, procurando deslindar esas tres filiaciones en los materiales con que García Márquez ha escrito sus novelas, a fin de mostrar que la incidencia de las tres vertientes —personal, histórica y cultural— es pareja en su obra, de modo que no entiendo por qué Rama me acusa de subestimar el factor "social" en la creación. No lo subestimo en absoluto; lo valoro en toda su importancia, porque sé que él establece

el cuadro general básico para situar una obra o un autor. Pero estoy también consciente del peligro que significa ver en ese cuadro general la explicación de cada caso particular: la crítica progresista' está envenenada de esas generalizaciones banales. Saber que Flaubert pertenecía a la pequeña burguesía normanda y que fue toda su vida un rentista es un dato que hay que tener en cuenta, pero él solo no permitirá explicar jamás por qué Flaubert escribió Madame Bovary y no los seiscientos quince pequeños burgueses y rentistas franceses de su tiempo que también escribieron novelas.

IV

Una aberración frecuente en las polémicas culturales en América Latina es el empleo del terrorismo histórico. Incluso Rama, cuyo nivel intelectual es bastante más elevado que el de los gacettilleros profesionales del terror ideológico, usa a veces ese recurso escabroso. Mi "tesis", dice, por su "*fijación sobre la función individual de la creación resulta poco apta para atender la demanda de los sectores sociales latinoamericanos que han presentado proyectos transformadores*". La frase no es un monumento a la luz, pero, entre su nubarrones, se divisa, destellando flamígera, la espada de la excomunión histórica, del anatema ideológico. Traducida a un lenguaje directo y esquemático, parece querer decir: esa tesis *sobre la novela* se opone al cambio social, a la reforma de estructuras, al progreso de América Latina. Un pequeño brinquito dialéctico (un descenso de un Rama a un Romualdo) y esa 'tesis' pasaría a ser cómplice descarada-

da, tal vez subvencionada, del latifundismo, el gorilismo y —vamos, por qué no— el imperialismo. El chantaje ideológico de una nueva inquisición surgida en el seno de la izquierda (ya no hablo de Ángel Rama, ésta es una digresión de actualidad) tiende, cada día más, a impedir el debate cultural en América Latina, a hacer imposible, mediante el amedrentamiento y el ucuse, la fértil discrepancia, a entronizar dos ismos tan inhumanos como abyectos, el oportunismo y el dogmatismo, y a fomentar el espíritu policial entre los escritores. Hay que repetir por eso, a voz en cuello, que la liberación social, política y económica de nuestros países —que yo ambiciono con todas mis fuerzas— nunca sería completa sin una vida intelectual verdaderamente libre, donde todas las ideas sin excepción puedan rivalizar, y donde no sólo los ángeles sean admitidos y respetados, sino también los demonios, para contrapeso saludable de aquéllos, pues hasta los ángeles, cuando nad los controla, sucumben a lo que Octavio Paz ha llamado la peste de nuestro tiempo: la peste autoritaria.

Raina enfrenta a mis opiniones un pronóstico de Darcy Ribeiro. Dice: "*En las antípodas de la concepción que maneja Vargas [¿qué es esa malacrianza de acortarme el apellido?] Darcy Ribeiro piensa que: «De hecho, una nueva civilización está naciendo. Una civilización respecto de cuya cultura sólo sabemos que será más uniforme en todo el mundo y se basará, cada vez más, en el saber explícito y en la racionalidad.»*" Quiero puntualizar que la profecía de Ribeiro me parece un ideal deseable, digno de que luchemos para hacerlo realidad. Tengo, por desgracia, la impresión de que está ocurriendo algo distinto. En Occidente, los es-

íritus más valiosos parecen admitir (suicidamente) como algo probado, el descrédito de la razón y aquí y allá, en diversos recintos del pensamiento, resucitan y reinan lo esotérico, lo religioso y un formalismo frenético, en tanto que en el mundo socialista, donde aquel ideal debería empezar a tomar cuerpo, sobrevive contra viento y marea, pese a heroicos esfuerzos aislados, el espíritu escolástico e irracional del estalinismo.

Nada me parecería tan hermoso como un mundo sin 'demonios', una realidad donde la desdicha individual ya no sea posible y donde, como en ciertas civilizaciones del pasado —pero ahora ya no, como entonces, porque una fe religiosa hacía subjetivamente tolerable al individuo las lacras de la realidad, sino porque habrían desaparecido, objetivamente, los motivos de disidencia ciega y radical— la poesía y el teatro celebrarían la belleza de las cosas y exaltarían la vida. Por un mundo así estoy dispuesto a desear ardientemente la desaparición de esa vocación que constituye mi vida. Pero mientras los 'demonios' no mueran de muerte natural, conviene a todos los hombres, no sólo a los novelistas, defender su existencia. Ya que ellos pueden ser también artificialmente suprimidos, con el pretexto de que se oponen 'a la marcha de la historia', para impedir la fatídica exposición de cargos contra la realidad, congénita a esa forma de representación de la vida que es la novela. El novelista exorcisa 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*, aquél será un sobresaliente servicio de utilidad pública.

Barcelona, agosto, 1972.

ANGEL RAMA

Segunda respuesta
a Mario Vargas Llosa

I. *NUEVO ESCRITOR PARA
NUEVA SOCIEDAD*

Voy a comenzar mi segunda y confío que última respuesta a Mario Vargas Llosa, por el cuarto capítulo de su artículo "*Resurrección de Belcebú o la distancia creadora*", por lo que él llama "una digresión de actualidad" puesto que creo, como toda crítica signada por el historicismo y que se reclama del magisterio viquiano, que es a partir de nuestra experiencia real en el mundo presente que se edifican nuevas concepciones teóricas y se dibujan las imágenes del pasado que hacemos nuestras, de modo que analizar las respuestas a la problemática cultural del presente ayuda a comprender una ideología y las tesis en que se manifiesta.

(Entre paréntesis y para limpiar previamente el campo debo cumplir con los deberes de la civilidad y retribuir las cortesías de Vargas Llosa. Parece ser que él no me confunde con no sé qué perversos y claro está que demoníacos gacetilleros terroristas, gentileza que acepto en lo que vale. Del mismo modo y a la recíproca, debo decir que no confundo sus argumentos con las frivolidades que los señoritos dicen en los salones y no pueden ho-

mologarse su discursos revolucionarios con los que Julian Gorkin pronunciaba para anidar luego más cómodamente en los brazos de la CIA. Tomo nota de que sólo se le puede mencionar con los dos apellidos: en alguna ocasión me explicará si cuando a un escritor que firmaba Miguel de Cervantes Saavedra le llama Cervantes a secas o cuando le dice confianzudamente Isabel a la reina de Inglaterra estamos ante un ejemplo de malacrianza o se trata de un privilegio que la corte virreinal del Perú reserva exclusivamente a los niños bien. Preferiría, con todo, que prescindieramos de las cortesías, que pueden empalagar a los lectores, consagrándonos, austeramente, a nuestras divergencias. A diferencia suya, creo en la utilidad de las polémicas, por lo cual he aceptado ésta.)

Todo texto literario funciona como las manchas caprichosas del test de Rorschard: en ellas se leen coherentes dictámenes cuya validez es muchas veces sólo interior, de quien lee. Dispongo de dos lecturas distintas del mismo fragmento final de mi artículo "*El fin de los demonios*". En México, "*Diorama de la cultura*" lo publicó titulándolo con una frase extraída de ese final: "*La experiencia creativa es siempre una experiencia de la libertad*". En Perú, Vargas Llosa sólo atina a percibir el aparente refulgir de "*la espada de la excomuni3n hist3rica*" que dice ver en un texto del que previamente confiesa que no le parece claro, o sea que se le presenta como la mancha del test activando preocupaciones centrales suyas.

Pienso que el texto incriminado es claro para cualquier analista objetivo. Trata simplemente de vincular dos aspectos de la creaci3n literaria: por una parte afirma la libertad creadora, sin la cual no hay arte, y por eso se opone a los programas rí-

gidos que a lo largo de los últimos siglos los poderes de la sociedad intentaron aplicar varias veces a sus artistas, en visible contradicción con la estructura económica y social de los tiempos modernos; por otra parte apunta a la respuesta —obviamente libre, visto lo anterior— que el escritor da a la demanda de los sectores sociales, desde el momento que él integra o acepta la estructura cultural de un determinado grupo o clase, la cual sirve de sostén y abastecimiento a su creación artística. Vargas Llosa ni siquiera registra la primera y partiendo de la segunda se precipita a la búsqueda de sus presuntas formas degradadas para enfrentarlas con un discursito reclamando una libertad que ya estaba reconocida explícitamente. Aunque a lo largo de esta polémica, Vargas Llosa se ha amparado del magisterio sartriano, su concepción del escritor está en las antípodas de la que formulara su maestro (en *Qué es la literatura*) justamente por la visible incapacidad que revela para situarse dentro de la estratificación social, reconocer que él y su cultura son parte de ella, condicionados por ella, trabajando para ella y su demandas, en vez de aferrarse al principio del escritor individualista, aislado, subjetivo y en definitiva maldito que signó el siglo XIX respondiendo —tal como lo vio Ernst Fischer— al tramo inicial del ascenso al poder de la burguesía, concepción que difícilmente puede reiterarse hoy vistas las muy diferentes condiciones que distinguen al mercado.

Para poner en claro, ya no para Vargas Llosa sino para el público lector de su réplica, lo que a él le resultó oscuro y refulgente, reitero mi texto anterior. Afirmé que la tesis sobre el escritor por él propuesta, amén de otras insuficiencias generales, tampoco servía “para situar el proyecto litera-

rio dentro del mundo actual por su visible desatención del escritor en cuanto participa de una sociedad y de una estructura de clases. Por último, vista su fijación sobre la función individual de la creación, resulta poco apta para atender la demanda de los sectores sociales latinoamericanos que han presentado proyectos transformadores.” Pido disculpas para la aclaración que sigue, fatalmente didascálica, pero no hay otro modo de enderezar el entuerto.

Es sabido y padecido que la sociedad latinoamericana está organizada en clases pero no es igualmente consabido que toda consideración de sus problemas deba partir de esa constancia. Si bien todas las clases que la componen son transportadoras de cultura, es decir, *existen* gracias a una determinada cultura que les es propia, la que elaboran sin cesar de conformidad con su recursos y dentro de la cual la literatura cumple siempre una función, por desmedrada que a veces parezca, para ciertos niveles superiores de exigencia, la situación desigual de esas clases en la pirámide social se traduce en un desigual manejo y disponibilidad de los bienes culturales globales de la sociedad que integran. Además, dentro de las clases inferiores o dependientes, no todas han presentado demandas a los detentadores del poder —y a través de ellos al conjunto social—, siendo las más activas las que han comenzado el ascenso de la pirámide. Son las mismas que en el conjunto de marginados han desarrollado mayores potencialidades culturales.

Sus demandas buscan básicamente cubrir sus necesidades de crecimiento, cosa que sólo pueden lograr a través de proyectos transformadores que tienden a modificar la totalidad social o al menos su distribución interna, pero aun siendo demandas

de carácter económico y social, es forzoso que pasen a través de formulaciones políticas y acarreen simultáneamente un cambio en las concepciones culturales, ya que sería inimaginable una transformación en la infraestructura de la sociedad que no repercutiera en el sistema de valores y en la constelación de imágenes y formas de la esfera cultural. Diría más: la sola presentación de una demanda reivindicativa por un sector social es índice de la afirmación tácita de una nueva concepción cultural proyectada, la que comienza a tornarse coherente gracias a su ejercitación en la lucha por realizarla. En ese proceso de un sector social se va desarrollando una nueva concepción cultural y por ende una nueva literatura, ya que ésta sólo puede trabajar a partir de una estructura que haya sido previamente desarrollada en el campo cultural.

Disponemos de un ejemplo histórico cercano, especialmente clarificador para el caso por su incidencia en el desarrollo de la novela. Los tratadistas hablan de una transformación política de América Latina (así se titula el conocido libro de John J. Johnson) que corresponde al surgimiento de los sectores medios en las primeras décadas del siglo presente y que un historiador sagaz como Halperin Donghi define en estos términos: *“Las clases altas ven surgir a su lado clases medias —predominantemente urbanas— cada vez más exigentes, y en algunas zonas aun más limitadas deben enfrentar también las exigencias de sectores de trabajadores incorporados a formas de actividad económica modernizadas. Este último proceso tiene su correlato político en un comienzo de democratización: mientras en México éste se da revolucionariamente, en Argentina, Uruguay y Chile se manifiesta a través del acceso al poder de nuevos sectores mediante el*

sufragio universal."¹ Si los estudiosos de literatura nos ponemos por nuestro lado a examinar el período, descubriremos una transformación de la misma índole que hasta podríamos designar con fórmulas similares: es la que lleva del arte de Gutiérrez Nájera al de López Velarda, para utilizar un ejemplo nacional, y que, en lo general, enfrenta, disuelve y trasmuta al modernismo en nuevas formas y soluciones artísticas. No sólo hay un cambio de estilo, hay también una modificación del concepto de escritor y del concepto de literatura. Se puede seguir a lo largo de las novelas de Azuela los cáusticos comentarios sobre los poetas modernistas, en particular Salvador Díaz Mirón de quien transcribe caricaturescamente las majestuosas frases sobre el arte y el artista. A la inversa pueden recogerse las frases desconsoladas de los jefes supervivientes del modernismo, llegados al oficialismo, a la celebración del general Huerta en el norte y del general Mitre en el sur, registrando el ascenso (que observan con notorio asco) de lo que correctamente designaron como la "mezzocracia". En las filas del nuevo sector social se forjó una nueva tesis acerca del escritor y la creación, la cual, oponiéndose a la esteticista del modernismo, reivindicó como condición fundamental la eticidad, como asunto las realidades nacionales, como virtud la emotividad y aun el sentimentalismo, como lenguaje la apropiación estilizada del habla y sus estructuras sintácticas, etc., etc., proponiendo al escritor como el educador de la comunidad y emparentándolo con el maestro (maestros fueron la mayoría de los escritores del período, desde Gabriela Mistral hasta Rómulo Gallegos).

1. Tulio Halperin Donghi: *Historia Contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 282.

Aun más importante fue la resurrección de un género literario que los modernistas, cultores casi exclusivos de los géneros reales —la poesía y el ensayo— habían dejado de lado: la novela, que fue propuesta como forma literaria especialmente adaptada para vehicular la nueva tesis acerca del escritor y la creación. De aquí surge la generación de los novelistas regionalistas que fundaron la novela hispanoamericana del siglo XX y a quienes se debió el primer éxito internacional que conoció la narrativa continental.

Este cambio —normal— en la sociedad y en la literatura, se efectuó a través de una sustitución forzosa de las teorías sobre el escritor. Si en la época alguien vivió esta sustitución como un “terrorismo” eso sólo puede servir para delatar la coloración psicológica con que veía el mundo, pues es evidente para nuestra perspectiva histórica que se trataba de un habitual proceso de evolución y cambio.

Pero vengamos a lo de hoy. A nadie se le oculta que en América Latina se están viviendo las vicisitudes de una nueva demanda social que no ha sido satisfecha y que corresponde a las exigencias vitales de un extenso sector de las bajas clases medias y de algunos sectores obreros que se comportan de muy similar manera. Diversos indicadores venían anunciándolo visiblemente desde hace décadas, al punto que los técnicos de economía o sociología son hoy Casandras enronquecidas: las curvas ascendentes de la natalidad, el proceso de urbanización violenta, el desarrollo industrial amparado por la contienda mundial, el crecimiento de los servicios estatales, el avance progresivo de los planes educativos, todo concurría a enunciar la formación de un importante grupo social que habría de plantear a corto plazo reivindicaciones. Éstas

adquirieron su mayor virulencia en la zona juvenil de los nuevos sectores, por cuanto fueron los jóvenes quienes lograron alzarse hasta un nivel más estimable de educación y quienes gracias a eso confirieron a la herencia cultural propia de su clase una fundamentación intelectual más coherente, que aunque pueda estimarse todavía precaria, con notorias insuficiencias, fue capaz de contagiar a sectores más encumbrados en la pirámide. No es por azar que los conflictos de la última década hayan tenido como escenario las universidades latinoamericanas y aun los secundarios y que la oposición a satisfacer las demandas planteadas haya conducido a los trágicos enfrentamientos del año 1968, que ha sido crucial en toda América Latina (de Tlatelolco a Líber Arce) sirviendo para datar una nueva época que lo será tanto de la sociedad como de su cultura.

Afirmar que las demandas de estos sectores de la baja clase media urbana —que en estos momentos son los que están procediendo a su propia y acelerada educación siendo los consumidores de la ingente producción ensayística que parece sustituir a la literatura de ficción en las librerías del continente y que son quienes tratan de integrarse a la cultura dominante mediante una drástica modificación que le imprima su sello— afirmar que su demandas no se corresponden con una tesis acerca del escritor, que lo presenta, románticamente, como un rebelde ciego liberándose de sus demonios y obsesiones a través de creaciones literarias que son exorcismos reparadores, parece una comprobación tan obvia que casi no necesitaría demostración.

Eso fue lo que se dijo en el artículo "*El fin de los demonios*", destacándose este aspecto como una más entre las insuficiencias de la propuesta tesis

sobre el escritor, más bien entre las que podríamos llamar insuficiencias de la praxis y no de la teoría. No puede entenderse qué tiene que ver tal juicio con la espada flamígera de la "excomuni6n hist6rica" ni otras metáforas teol6gicas a que es afecto Vargas Llosa. El escritor podrá o no aceptar esa demanda. La paradoja, una de las tantas que van surgiendo de esta discusi6n, radica en que las novelas de Vargas Llosa han tendido a aceptarla, en tanto 6l se ha consagrado a edificar una tesis sobre el escritor mediante la cual la niega. Exactamente al contrario de su t6rminos, podría decirse que las demandas transformadoras que han sido presentadas apelan a una concepci6n del escritor cuya capacidad de racionalizaci6n resulta acentuada respecto a los modelos anteriores.

En esto no sólo interpretaríamos una circunstancia específica de nuestros años presentes latino-americanos, sino también una tendencia milenaria de la creaci6n literaria que podría ser definidora en particular del género narrativo. Es éste uno de los temas predilectos de Theodor W. Adorno (quien no debería ser confundido con el gato de Cortázar) que ya en la *Dialéctica del iluminismo* dedicara el primer y extenso excursus sobre los poemas homéricos a destacar en el manejo de un material ardentemente mítico y como especificidad de la estructura épico-narrativa, la capital tarea de racionalizaci6n. Esa idea reaparece en su comentario a las teorías de Paul Valéry sobre la composici6n, de su ensayo "*El artista como lugarteniente*", para destacar lo que paradójicamente también podría apuntarse cuando se analiza la operaci6n de la escritura en la narrativa de Vargas Llosa, en lo que tiene de alta exigencia técnica, de super especializaci6n, constituyéndose en una forma inhumana de recu-

perar lo humano. Decía en ese texto Adorno: “*El frío del mundo racionalizado no puede eliminarse por irracionalidad decretada, esto es una verdad social demostrada del modo más palpable por el fascismo. Sólo por un más, por un suplemento, de razón, no por un menos, pueden sanar las heridas inferidas por el instrumento razón al todo «no racional» de la humanidad.*”²

Esta tendencia histórica de la creación artística no podía resultar sino agudizada en un período de la sociedad latinoamericana en que ha surgido una clase social singularizada por su voluntad de disolver la opacidad de las palabras y devolverles su transparencia, para usar el esquema de Octavio Paz. A esta agudización atribuyo la acogida que al libro de Vargas Llosa le dispensara un joven crítico mexicano, Jorge Aguilar Mora, por cuanto la ferocidad de su diatriba atraviesa la obra, parece ni tocárla para implicar las concepciones del arte que la presiden. “*El libro de Vargas Llosa no sólo me parece un gran fracaso, me parece también un libro muy peligroso —dice Aguilar Mora³—. Digo peligroso porque Vargas Llosa pretende justamente reunir los tres tipos de crítica sin el menor rigor, sin el mínimo compromiso intelectual; pero contribuyendo en cambio a la pobreza de la teoría literaria en Latinoamérica con términos anacrónicos, con definiciones retóricas absolutamente inútiles, con afirmaciones ambiguas que nunca dicen claramente todas las implicaciones que quieren producir.*” Y concluye su requisitoria: “*Es necesario*

2. Theodor W. Adorno: *Notas de literatura*. Barcelona, Ediciones Ariel, 1962, p. 129.

3. Jorge Aguilar Mora: *Historia de un deicidio y los fraudes literarios. La cultura en México*, nº 991, 21 de junio de 1972.

rechazar todo aventurerismo intelectual; rechazar toda desvalorización de la literatura al mismo tiempo que se «elogia» la obra de un autor; rechazar la improvisación irresponsable que se cubre con palabrería inútil; rechazar esta ideología burguesa retrógrada escondida en imágenes apocalípticas y wagnerianas. En efecto, en conjunto el libro «Historia de un deicidio» de Vargas Llosa me parece un fraude, una obra crítica —si lo es— deplorable y peligrosa: porque se aprovecha de nuestra pobreza crítica para proponernos ideas retrógradas, contradictorias, términos falsos, lugares comunes.»

No conocía este texto cuando escribí mi primera respuesta. De otro modo no me habría inquietado por los efectos imitativos que en los jóvenes lectores admirativos de las novelas de Vargas Llosa podría haber tenido esta tesis (son resabios del pedagogo que uno lleva dentro), inquietud que Vargas Llosa considera inútil en su réplica; sino, al contrario, me hubiera inquietado por los excesos indiscriminados a que puede llevar el rechazo de los postulados estéticos defendidos por Vargas Llosa. Vista esta reacción juvenil no hay duda de que los jóvenes del 68 tienen sus armas y, aunque brutalmente, saben emplearlas. No hay por qué compartir su términos para ver en esta reacción una prueba de la incompatibilidad de la tesis del “deicidio” con los proyectos transformadores presentados por los nuevos sectores sociales, que fue lo que estrictamente afirmé, sin agregar ninguna otra valoración.

Contestado este tema de “actualidad” trataré de responder en un próximo artículo a los tres capítulos iniciales de la réplica de Vargas Llosa, que es donde dice sentar más razonablemente sus ideas.

II. UN ARMA LLAMADA NOVELA

Sólo un discurso parsimonioso y documentado puede cumplir la doble función de una respuesta intelectual: disolver los errores afirmados con talento y sin pruebas e ir construyendo una explicación coherente de los temas en debate. Éstos ya no son los iniciales, que han quedado atrás, sino: la novela como género y cosmovisión; las relaciones de la novela y la realidad; lucidez creativa e interpretación del mundo. Lo que sigue se refiere particularmente al primero, buscando diseñar una teoría de la novela que la desprenda de su evolución histórica y la patentice en el instante de su triunfo.

1. *“En lo que respecta a la poesía y al teatro, mis ideas no son idénticas que en lo que concierne a la novela [...] concretamente en lo relativo a ese factor de negación, de cuestionamiento radical, de insatisfacción contra la realidad que yo creo que es el pulso más íntimo de la vocación del novelista y de las ficciones que genera”.*

No es suficiente fijar, por decreto voluntarioso, el radio de aplicación de una tesis estética y ni siquiera alcanza con la utilización frecuente del adjetivo “narrativo” para que ella adquiriera reconocida especificidad. Ésta deberá desprenderse de la propia tesis, como aplicación forzosa a un solo campo del conocimiento —aquí la novela— y como incapacidad para interpretar cualquier otro.

No es ése el caso de la tesis del “deicidio” que es de tal amplitud como para referirse indiscriminadamente a cualquier producto intelectual y a la vez de tal vaguedad como para ni rozar lo peculiar

de las operaciones creativas. Nada indica que la poesía y los poetas no puedan ser "deicidas" y de hecho la capacidad para un "cuestionamiento radical" podría ser más evidente en el autor de *Las flores del mal* que en el más equilibrado y contemporizador autor de *El rojo y el negro* y la "insatisfacción contra la realidad" es más flagrante y hasta prácticamente deviene el sustento explícito de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont en un modo que no es perceptible en la prolija serie de "hombres de buena voluntad" que describiera el novelista Jules Romains. Puestos en esta perspectiva, podríamos teorizar con bastante fundamento que los grandes cuestionadores de la realidad han sido los poetas, no los novelistas, tarea que nos ahorra un libro donde tácitamente se conviene esta capacidad de la poesía del XIX: *Los signos en rotación* de Octavio Paz. No conozco ningún novelista de ese tiempo de quien se pueda decir que es padre del arte moderno como en cambio se lo puede proclamar de Arthur Rimbaud.

El distingo genérico se torna más absurdo cuando separa a la novela del teatro, sin recordar que son muchas veces ejercitados por el mismo autor: determinar en qué medida *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Brecht cuestiona menos la realidad que la novela del mismo autor *Los negocios de Julio César* podría ser la materia para un nuevo tipo de crítica, la crítica fantástica. ¿Y quién afirmará que el teatro del escandinavo Henrik Ibsen implicó un cuestionamiento menor a la realidad de su tiempo que las novelas de la también escandinava Selma Lagerlof o que la irónica requisitoria contra la sociedad inglesa en el teatro de George Bernard Shaw mostró menos insatisfacción que la también irónica narrativa de George Moore? Decir que "el

teatro ha sido un excelente vehículo de propagación de la fe dominante, religiosa o política" es hacer una afirmación sólo válida si se refiere al teatro que los poderes pusieron a su servicio a lo largo de la historia (como pusieron parcialmente a los demás géneros) aunque ya frente a los "juegos" medievales se alzaron las "farsas" irreverentes, las fantasías de Gozzi habían tenido la contrapartida del Ruzzante, no fue por turismo que Shakespeare desapareció de Londres al fracasar la conspiración de Essex y, llegados al tiempo presente, no ha habido instrumento de cuestionamiento intelectual del orden estatuido que mostrara mayor vigor, destreza y virulencia que el teatro, superando en mucho a los demás géneros, en particular a la siempre tardía novela.

Si la tesis, como se ve, puede aplicarse indiscriminadamente a cualquier materia literaria, carece de la especificidad narrativa que el autor pretende atribuirle y aun podría sospecharse que hasta carece de especificidad literaria. Eso es al menos lo que ha apuntado un excelente crítico peruano, José Miguel Oviedo, quien en un comentario —por lo demás muy elogioso— al libro de Vargas Llosa, concluye razonando: *"Además, ¿por qué únicamente escribir novelas es un acto deicida, una suplantación de Dios? ¿No podrán serlo también pintar cuadros, escribir poesía, componer música? La «teoría» puede abarcar tanto que ya empieza a contener poco."*⁴

Pienso que si el autor confiere carácter específicamente "narrativo" a su tesis es, otra vez, para

4. José Miguel Oviedo: *La crítica como confesión de parte*. Revista *Eco*, nº 143-4. Bogotá, marzo/abril 1972, página 518.

no reconocer la dependencia de la historia y de los períodos culturales que en ella se elaboran, donde se determinan valores que rigen al conjunto literario, muy por encima de lo genérico.

2. "Usar mi tesis para estudiar los versos de Virgilio [...] sería tan impropio [...]"

Si la tesis tuviera alguna especificidad de tipo genérico y tratara de expresar la esencia del narrativo, como dice su autor, entonces debería poder aplicarse a *La Eneida* de Virgilio, del mismo modo que a los poemas homéricos casi mil años anteriores y en general toda materia épica, anterior o posterior. Aunque las ideas de Vargas Llosa sobre los géneros parecen muy primarias, la crítica seria de la modernidad ya estableció, hace tiempo, que lo definidor del género narrativo no responde al uso del verso o de la prosa, sino al contar narrativo y a su ilusión de objetividad que sirvió para establecer la diferencia más flagrante con las formas de la lírica. De tal enfoque sobre su esencia y no sobre su medios —que ya fue desarrollado por la propia estética romántica— nace la legitimidad del pasaje, peculiar de la modernidad, gracias al cual transitamos de la "poesía dramática" de los clásicos al actual teatro en prosa, sin producirse ruptura apreciable de su especificidad y pasamos de la "poesía épica" clásica y medieval a la moderna novela en prosa.

Para no repetir las categorías de la poesía en la *Estética* de Hegel (quien cumple la recorrida por la "poesía épica" que le lleva de *La Ilíada* a *Hermann y Dorotea*, anotando el gradual ingreso de la "epicidad" en la narrativa —Ariosto y Cervantes, p. e.— que no llega a estudiar) prefiero recurrir a un escritor contemporáneo que desdichadamente

no tiene en nuestra lengua la importancia que merece. Lo elijo por ser el autor de una genial novela titulada justamente *La muerte de Virgilio* (traducida hace años al español no despertó el entusiasmo lector) y porque es uno de los hombres que desde un ángulo idealista y más que nada esteticista, se planteó con rigor los problemas de la narrativa en ensayos equiparables a su mejor obra creativa. Me refiero a Hermann Broch, claro está, y en particular a su conferencia sobre "La visión del mundo proporcionada por la novela" donde dice: "*Por ahora nos es suficiente con reconocer que la novela ha surgido en línea recta de los poemas épicos y de las canciones de gesta y que en cierta medida satisface un apetito, primitivo, de realidad y representa así una forma original de practicar el naturalismo [...]*".⁵

Con lo cual reconoceríamos que a través de milenios existe un elemento específico —que es la narración y a la vez la narración de aparentes realidades que se ofrecen con aire objetivo como imágenes verosímiles del mundo— que define la especificidad de un género que llamamos narrativo, aunque a la vez debemos reconocer que tal esencialidad se pliega a los distintos períodos históricos, obedeciendo a las concepciones culturales sobrevinientes. La influencia de la concepción cultural —anclada a su vez sobre una determinada estructura social y su escala valorativa— puede medirse por su capacidad para transformar al género y aun para imposibilitarlo. De tal modo que la permanencia milenaria de una cierta especificidad literaria no invalida las profundas modificaciones his-

5. Hermann Broch: *Création littéraire et connaissance*. París, Gallimard, 1966. Tomo I, p. 224.

tóricas que ha recibido, pero sí nos obliga a recordar que su rostro presente no devela su esencia sino que manifiesta su inserción en una determinada cultura que lo maneja para traducir o su cosmovisión global o la de las partes enfrentadas. De lo cual podemos extraer, contra las tesis que desde Ortega hasta Ciorao, han venido hablando de la muerte de la novela, que lo que debaten es la extinción de una determinada forma de la “narratividad”, lo que puede trasladarse al debate sobre la extinción del sistema del reconocimiento de la sociedad que le dio origen y la modeló.

3. — *“La novela es el más «histórico» de los géneros porque a diferencia de la poesía o el teatro, cuyo origen se confunde con el de todas las civilizaciones tiene fecha y lugar de nacimiento.”*

En orden. Primero: todos los géneros y no sólo la “novela”, en la misma medida en que se trata de invenciones culturales, son históricos y por lo mismo datables, cosa que puede hacerse con mayor o menor dificultad y aun fijar la zona geográfica de nacimiento; segundo: dentro de la cultura materna griega hay muy escasa distancia temporal —un par de siglos— entre el origen del género dramático y el del género narrativo, aun otorgándole a éste su más restricto carácter novelístico en prosa; tercero, ha habido civilizaciones enteras que han ignorado la existencia de algunos géneros, por lo cual el teatro no puede confundirse con el origen de todas las civilizaciones.

Ningún ejemplo más famoso que el de la civilización islámica, con el error paradigmático de Averroes cuando trataba de interpretar el texto de la *Poética* de Aristóteles sin darse cuenta de qué

quería decir “tragedia” o “comedia” por desconocer el principio de la “representación de una acción” que define al género dramático. Le dio pretexto a Jorge Luis Borges para uno de los cuentos de *El Aleph*, “La busca de Averroes”, donde muestra la reunión de notables árabes que ni siquiera asomándose a la ventana y *viendo* las espontáneas *representaciones* populares de los niños de Córdoba, podían reconocer la existencia de un género tan autónomo y definido como el dramático, porque la estructura de su cultura, donde la representación de imágenes venía prohibida desde el Corán, imposibilitaba la mera visión.

Si este ejemplo muestra la potencia que tiene sobre el género la concepción cultural de la sociedad —su *episteme*— hasta el grado de aniquilarlo, por lo mismo nos advierte acerca de la misma potencialidad que la concepción cultural pueda tener en el desarrollo y exagerado crecimiento de un determinado género, en detrimento de otros, tal como se produjo en el mundo moderno con el abusivo crecimiento de la novela en detrimento de la lírica. De este modo buscaremos el origen de un avance tan impetuoso y dominador como fue el de la novela, a partir del Renacimiento y sobre todo en el siglo XIX llamado “el siglo novelístico”, en las concepciones culturales de una sociedad sabiendo que ellas corresponden al pensamiento de una clase social dominante.

4. “*El despiste de Rama, procede, sin duda, de una previa e inocente asimilación de todos los géneros, de un tácito convencimiento de su paralelismo: lo que vale para la novela, vale para el teatro y la poesía. Esta asimilación ha sido teorizada y puesta de moda por Barthès*”

y sus discípulos y es una de mis objeciones a esa rama del estructuralismo [...].”

Con las disculpas obligadas al lector culto, tratemos de desenredar la madeja.

La discusión acerca de los géneros literarios es tan antigua como, por lo menos, los textos de Aristóteles y su definición más ardua de lo que parece a los bisoños en la materia. Al menos durante tres siglos, del XVI al XVIII, promovieron auténticas batallas intelectuales, cuyos epicentros pasaron de Italia a Francia, con la participación de centenares de teorizadores cuyos nombres han vuelto a la merecida oscuridad y quienes pasaron alegremente de las clasificaciones a su imposición preceptiva. A los dómines aferrados al tema de los géneros debemos algunos de los esplendrosos errores de la historia literaria (¿qué decir de las tres unidades que condenaron a la hoguera a tantas obras?) lo que hizo comprensible la general insurrección que registró el romanticismo. Éste abolió las rígidas cartillas, reconoció como legítimos a géneros que seguían estimándose “bastardos”, “innobles” o “mixtos” como fue el caso de la novela moderna y resolvió cancelar el debate sobre deslindes clasificatorios, mezclando todo. Fue una demostración de democrática y tumultuosa irresponsabilidad; fue un grito de libertad (de liberalismo); fue el triunfo de cierta vulgaridad que, vencidos los aristócratas, se regodeó en géneros nuevos como el “melodrama” o el “folletín narrativo” que aquéllos jamás hubieran aceptado. Al fin de cuentas estábamos en una revolucionaria sustitución de clases, operación que no se hace en los salones elegantes.

El pensamiento heredero, de algún modo, de

la poderosa onda romántica, hizo suya la oposición a los deslindes genéricos tratando de oponerles la idea unitaria de "poesía". Éste es uno de los temas que normalmente se adscriben al magisterio de Benedetto Croce, quien en el cruce del siglo, en su *Estética*, ya enumeraba con evidente desdén las disputas sobre los géneros y que en su libro *La poesía* consagró al punto un capítulo irónico que tituló "El anquilosamiento de los géneros literarios y su disolución"⁶ para observar de qué modo la esclerosis de la preceptiva literaria, al resultar fecundada por el historicismo del XIX, generó una segunda deformación que es la de las historias por géneros (todas las concebidas por Menéndez y Pelayo), con lo cual se dio el absurdo, agrega Croce, de que "*el protagonista de la historia de la poesía no es la poesía sino el género y hasta los géneros*". Similar operación cumple Vargas Llosa al recortar al género (narrativo) del conjunto de la literatura, reinstaurando la compartimentación de la preceptiva decimonónica cuando ésta trató de modernizarse pero sin renunciar a la retórica tradicional.

El grito de libertad de los románticos recién se cumpliría en nuestro siglo: el arte moderno practicó intensamente la mezcla de los géneros, inventó los que necesitaba para su trabajo creativo y obligó a que la crítica, aun la de los manuales (pienso en los Kayser o Wellek y Warren que, gracias a Dámaso Alonso, han sido infaustos mentores de los hispanoparlantes) se retrajera de todo dictamen rígido. En verdad, sería ocioso discutir si "*Pierre Menard, autor del Quijote*" debe considerarse un ejemplo del género narrativo —integra

6. Benedetto Croce: *La poesía*. Buenos Aires, Emecé, 1954. p. 181.

Ficciones de Borges— o una nota bibliográfica propia de una ensayística fantástica; o si en *El señor presidente* de Asturias hay poesía en prosa o es el género decimonónico del “poema en prosa” o si es prosa lírica...

Pero ni la furiosa mezcla de géneros de hoy ni el rígido encasillamiento de la poética de Luzán propia del XVIII, reducen en nada una comprobación que hiciera Octavio Paz en el sentido de que las semejanzas artísticas se dan más íntegramente en un plano sincrónico que en un decurso diacrónico; del mismo modo que a él le parecía “discutible la existencia de una poesía francesa, alemana o inglesa” pero no “la realidad de la poesía barroca, romántica o simbolista”⁷ podría anotarse que las similitudes estéticas responden mucho menos a la utilización de un género (narrativo, lírico, dramático) que a la estética de una determinada época que impregna la totalidad creativa: la novela de García Márquez se parece más a la poesía de Álvaro Mutis que a la narrativa de José Eustaquio Rivera; la poesía de Parra del Riego no se parece a la de Juan Ramón, sino a la cuentística de Felisberto Hernández.

Con esto, ¿damos por agotadas las posibilidades de un deslinde que conceda algún margen de autonomía y singularidad al género literario? Ya en el apartado tercero sugerimos que algunos datos autorizan ese campo independiente para los géneros, aunque no en ninguna de las acepciones que manejó la preceptiva tradicional que hace suya Vargas Llosa, sino dentro de una concepción

7. *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 1966, p. 3. (Selecciones y notas de Octavio Paz, Ali Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis).

de más rigurosa especificidad y por lo mismo alcanzada científicamente.

Es la obra de los formalistas y estructuralistas quienes, al revés de lo que afirma Vargas Llosa, han comenzado a reconstruir el edificio de los géneros, en particular el narrativo, lo que resultaba previsible dentro de su reinstauración de la retórica.

V. Chlovski y V. Propp —uno en la narrativa culta rusa del XIX y otro en la folclórica— establecieron, mediante un trabajo muchas veces empírico, las unidades, los átomos irreductibles de la narrativa, buscando descubrir las leyes de su “ars combinatoria”. Pero esta tarea no hubiera progresado sin el acceso a un horizonte operativo más amplio que se alcanzó por los avances de la semiología. Del mismo modo que los surrealistas reinstalaron el “hecho poético” en un marco más amplio que el de la poesía, los estructuralistas, trabajando sobre los lenguajes derivados de la literatura, situaron el funcionamiento del “relato”, sus unidades y combinaciones, en el enclave más generalizado y abstracto posible. Los trabajos de U. Eco, de R. Barthes, de T. Todorov, de J. Greimas, etc., han contribuido a esta reconstrucción de una especificidad narrativa aunque, dado el enfoque de sus autores, ella no implica sino raramente una cosmovisión, aunque sí una ideología definida. ⁸

8. La bibliografía sobre el punto es muy nutrida. Tienen interés los ensayos reunidos en *Communications* nº 4 (donde está el estudio de C. Bramond sobre el mensaje narrativo) y en el nº 8 consagrado a “L’analyse structurale du récit” (donde se incluye la excelente introducción de Roland Barthes y la investigación de Greimas sobre el relato mítico). De Todorov pueden verse los capítulos consagrados a la narración en *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971. No conozco, sino a través de una entusiasta reseña de Julia Kristava (en *Semiotique*, París, Du

5. "Nació en Occidente, en la Alta Edad Media, cuando moría la fe y la razón humana iba a reemplazar a Dios."

Que la alta Edad Media, período que anormalmente se extiende hasta el primer milenario⁹ señale la muerte de la fe y vea surgir la novela es rigurosamente incierto. Quizás Vargas Llosa se refiera a la Baja Edad Media donde igualmente es impensable que haya muerto la fe pero donde al menos surgen los cuentistas o "novelieri", antecedentes de los novelistas europeos que recién se difunden en el Renacimiento, dado que es éste el gran período de crecimiento de la novela pastoril y la caballeresca que sirven de antecedente a la real invención de la novela moderna, que está toda puesta entre las manos de Cervantes.

Si bien, como ya apuntamos, el género narrativo es muy antiguo; si bien algunos productos de la Antigüedad como el fragmentario *Satiricón* resultan más novela que muchas pastoriles y caballerescas, la constitución de la novela moderna, en prosa, se ubica históricamente en la línea ascendente del barroco, al cual, por concluir el período renacentista, correspondió asumir el universo creado por la sociedad europea a la que ya pertene-

Seuil) los trabajos del soviético Mijaíl Blajtine, quien en dos libros recientes, uno sobre Dostoievski (Moscú, 1963) y otro sobre Rabelais (Moscú, 1965) habría desarrollado una nueva teoría de los géneros que vería a la narrativa como un relato polifónico dialógico.

9. El libro de Jan Dhandt, sobre *La Alta Edad Media* (Madrid, Siglo XXI Española, 1971) comienza diciendo: "Nuestro libro trata una época que se extiende desde la mitad del siglo VIII hasta mediados del XI aproximadamente. Es éste, quizá, el período en el que Europa ha tenido menor importancia en el orbe".

ceмос. Es aventurado hablar de muerte de la fe, aun en estos momentos renacentistas: la quiebra de la unidad religiosa no hizo sino avivar fuegos celestiales de uno y otro lado y nos proveyó de los mejores momentos de la mística y de la ascética, las más brillantes traducciones bíblicas, la energía misionera más alucinada y cruel, el arte del claroscuro y nuevas formas literarias como el auto sacramental. Pero si no quebró la fe, se hizo más compleja la estructura social y por ende la cultura, y hubo sí la notoria emergencia de un grupo, en proceso de gradual ascenso dentro de la dominante aristocrático-eclesiástica de la sociedad, cuyas condiciones de vida y cuyos propósitos conducían fatalmente a una colisión con los poderes en un plazo impredecible. Ese grupo, que formaban los burgueses, descubre en el género literario más vulgar de su tiempo, como quien dice entre los desperdicios del banquete literario aristocrático, la posibilidad de un arma de combate de extraordinaria eficacia en el campo de la cultura, género por lo demás que no le fue disputado como si el del teatro que sólo parcialmente conquistó (y por ahí debe buscarse la explicación de que el teatro de Calderón no tuviera, no pudiera tener, un equivalente novelesco). Del mismo modo que no inventaron la moneda ni el comercio, tampoco inventaron el "género narrativo" pero también en este caso fueron capaces de transmutar ese instrumento, cuyas posibilidades percibieron mejor que nadie, para ponerlo al servicio de un proyecto de lucha y dominación. Tan sabiamente fue asumido y reelaborado el género para tales fines, que no habían pasado dos siglos de la aparición del *Quijote* cuando permitió la violenta expansión de la novela romántico-realista que acompañó al triun-

fo universal de la burguesía y ya entonces apareció sellado de un modo tan exclusivo que hasta hoy las clases sociales sustituyentes (como el proletariado en este medio siglo último) no encontraron cómo modificarlo sustancialmente, fuera de fugaces acomodaciones documentalistas o retornos a la epicidad originaria.

Como ocurre con tantos instrumentos, en el momento de ser recogido por la burguesía, había servido ya a fines dispares que valieron como otras tantas máscaras donde su esencia parecía invertir su signo. Pero las posibilidades enteramente distintas que comportaba, más acordes con sus específicas articulaciones narrativas, fueron percibidas tras los disfraces, por un grupo social muy necesitado de un instrumental eficaz. Hagiografía, pastoril, caballescica, eran las formas exitosas que había adoptado la incipiente novela en el XV y XVI, creando en esos casos, y particularmente en la temática caballescica, un producto híbrido movido por una interna contradicción: por un lado implicaba la conversión de la poesía épica (especialmente francesa) a las formas del discurso prosístico, mientras que por otro buscaba sostener la tendencia arcaizante que dentro de Europa desarrolló el sistema español para prolongar la vida del pensamiento medieval. A esa contradicción se debe que fracasara tanto en ofrecer una imagen verosímil del mundo como en componer series narrativas causales coherentemente articuladas, porque las tendencias peculiares de un discurso narrativo contradecían el nivel ideológico propuesto.

Vargas Llosa, que ha puesto un bello prólogo a un libro ilegible, el *Tirant lo Blanc* de Joannot

Martorell,¹⁰ del cual ya decía el cura del *Quijote*, que “merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida”, no parece reparar, en su entusiasmo, que ese producto ya estaba descolocado en su tiempo, que su incapacidad para unificar pensamiento y escritura lo había condenado a la extinción: no respondía al proyecto cultural de los nuevos grupos ascendentes y resolvía mal, epigonal y contradictoriamente, los que aún difundían los grupos rezagados. Comparto el juicio general de Hauser en su explicación del fracaso histórico de la caballerescas: “*La culpa de la derrota, en lo grande como en lo pequeño, la tiene, como ahora se ve bien claramente, el anacronismo histórico de la caballería, la inoportunidad del romanticismo irracional en este tiempo esencialmente antirromántico*”,¹¹ términos que Hauser utiliza para explicar el absurdo histórico de un género extinto desde el siglo XVI del que Vargas Llosa se ha hecho portaestandarte actual y que son casi los términos que ha empleado para definir la tesis “deicida” que Vargas maneja en su libro sobre García Márquez para definir las operaciones narrativas del presente, lo que no haría sino subrayar —con la misma nota arcaizante— la coherencia de las tesis que él desarrolla.

Ese nuevo tiempo de que habla Hauser implicaba nuevas técnicas de conocimiento y probablemente lo que vio en la novela la impetuosa burguesía no fue simplemente la “vulgaridad” del

10. Joannot Martorell, Marti Joan de Galba: *Tirant lo Blanc*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, dos vols.

11. Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1962, t. I, p. 270.

género que le era abandonada por los poderes culturales de la sociedad, sino su afinidad con un discurso racional sistemático que imponía un religamiento operativo más eficaz sobre la realidad, junto con una invalidación ruda del sistema todavía vigente. En todos los períodos de la historia anterior en que vemos despuntar sobre el horizonte cultural un esfuerzo de racionalización de tipo urbano que se apoya en un manejo empírico de la realidad, observamos simultáneamente el crecimiento de los órdenes narrativos dentro de la literatura, al punto que la *Dialéctica del Iluminismo* (Horkheimer-Adorno) no hace sino reconstruir las vicisitudes históricas de este proceso junto con su atroz coronación contemporánea, permitiéndonos ver sus virtudes originales y sus perversiones posteriores en textos que van de *La Odisea* a la *Historia de Julieta* del marqués de Sade.

Pero aunque esta elección de un determinado género, su incentivación y su elaboración crecientes, haya sido el objeto de una proposición intelectual (y cultural y social) perfectamente definida —y lúcida en el grado en que lo son estas decisiones de la historia— una de sus marcas distintivas será, desde el comienzo, o sea desde el *Quijote*, la ambigüedad con que se ha de ofrecer, afirmándose como mera realidad y no como una operación artística convencional. Esto explica su deliberado escamoteo de las premisas —los códigos— que la explican y justifican, los cuales la situarían en su específico terreno literario; en eso se diferencia y distancia del comportamiento del arte anterior, tradicional. Aunque la observación de Barthes se refiere a la cultura actual (*“la repugnancia a proclamar sus propios códigos distingue a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que de*

ella ha surgido: a una y a otra le son necesarios signos que no tengan aspecto de signos")¹² podemos rastrear, en los orígenes del género "novela moderna", ese mismo afán de falsa naturalidad o realidad (es la historia del manuscrito de Cide Hamete Benegeli "casualmente" des cubierto y esa inmensidad de manuscritos que parecen desparra- mados por cuanto lugar atraviesa Don Quijote) que está en la fuente de una confusión que practicó a fondo el novelista decimonónico y que me desconcierta que en la segunda mitad del siglo XX haga suya Vargas Llosa: aquella astucia que finge que las novelas son realidades. En la primera página de *Le Père Goriot*, Honorato de Balzac se permite el desparpajo de definir el "roman" que comienza a escribir con esta advertencia: "Ah, sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true."

Si la historiografía responsable (Américo Castro) nos había enseñado que era a través de la inmersión en el barroco del XVII que se producía la modificación central que en la literatura generaba la "novela moderna" y en general todo el arte que ya pertenece al moderno, resulta ahora que a una misma conclusión parece llegar Michel Foucault cuando va organizando los estratos de su arqueología del saber, encontrando que es en ese mismo período que se produce la sustitución del viejo *episteme* por el pensamiento clásico, cosa que se produce en una dimensión más vasta y abarcadora que la exclusiva filosófica, dado que modifica el sistema del conocimiento global de la sociedad y el comportamiento de todos sus sectores. En cierto modo instaura un nuevo contorno

12. *Communications*, nº 8, p. 14.

y proporciona las bases para que alcancen relieve las obras capitales del momento: las *Meninas* velazqueñas y el *Quijote* cervantino.

Éste no sólo apunta a la asunción del género, sino que marca el comienzo de la preterición de la poesía respecto a la novela en prosa, viviéndolo Cervantes al nivel de un drama personal. A pesar del ingente esfuerzo de trasmutación de la poética gongorina, la poesía será remitida por esta sociedad creciente a una función arcaica, quedará vinculada al reino de las similitudes y las analogías mágicas, preanunciando la radical elisión que padecerá cuando llegue la hora del triunfo definitivo de la burguesía en el siglo XIX, posesionada de la función "maldita" a que ha sido condenada. En cambio la novela en prosa ha de ser desarrollada y ajustada progresivamente —de un modo cada vez más perfecto— al proyecto de dominación que concibe esta clase, que en su primer tramo implica la destrucción metódica de la fortaleza aristocrática pero que no bien llegado el momento del triunfo es abandonada a las impulsiones propias de la estructura económica general que ponen en funcionamiento los ingleses dieciochescos. Por eso pienso que cuando Goldmann (tras la lectura de Lukács y Girard) recoge la idea de la novela como búsqueda degradada de valores dentro de un universo asimismo degradado, sólo puede aplicar esta definición ideológica a un período histórico muy estrictamente enmarcado, en que se ha producido esa degradación que no es sino la falencia de los valores creados por el mismo conjunto que ahora los contempla en tal nivel y simultáneamente se ha resquebrajado la adhesión intelectual al grupo social dinámico determinando una escisión interna. Apuntaríamos así a un período

do óptimo del XIX, lo que queda corroborado con la segunda tesis goldmaniana que interpreta la "forma novela" como la trasposición "*de la vida cotidiana, dentro de una sociedad individualista nacida de la producción para el mercado*".¹³

Es también ése el período histórico en que hace crisis el problema de las disidencias a que se refiere Vargas Llosa, constituyéndolas en orígenes del impulso creativo. No parece haber reflexionado suficientemente que no hay "disidencias" sin "coincidencias", que son términos que se implican y sostienen mutuamente cuando pensamos los problemas en forma global o social, y no individual. Nunca se trata meramente de la discrepancia de un hombre solo contra el mundo, dado que ésta sería una concepción en sí misma culturalmente filiable (porque implicaría el abroquelamiento individualista extremo que no haría sino confirmar el aserto de Adorno acerca de que "*el individuo debe la propia cristalización a las formas de la economía política, en especial a la economía ciudadana del mercado*") sino de una "disidencia" respecto a una precisa concepción cultural sobre la realidad que nos religa y nos hace "coincidir" con otras concepciones dentro del proceso del natural enfrentamiento de los sectores de una sociedad como las nuestras.

La asunción de la propia "novela moderna" no es hija de la "disidencia" de algún escritor respecto a (no a la realidad como repite Vargas Llosa y parece que ella le hubiera sido ofrecida, al fin, por primera vez a un hombre, "in puribus naturalibus") una concepción cultural vigente y ofi-

13. Lucien Goldmann: *Pour une sociologie du roman*. París, Gallimard, 1964, p. 24.

cializada por el sistema imperante, sino de su "coincidencia" con algo que se nos presenta como una modificación del *episteme* de Occidente, cosa que obviamente no podrían haber hecho algunos hombres aislados sino sólo una clase social, ya que significa modificar los presupuestos todos de la cultura, las formas del saber y del conocimiento, los valores, los órdenes de las artes y de las letras. Cosa tampoco que puede llevarse a cabo sin haber encontrado previamente la pista de una transformación radical del sistema económico que sustentara el edificio: si la mutación de las ideas puede estar destinada a facilitar la impulsión de ese nuevo sistema, mal podríamos concebir cómo podría plantearse la mutación si ya no existiera en marcha un proyecto económico de índole transformadora, el cual a su vez sólo puede implicar la actividad de un grupo social adecuado.

De las muchas definiciones de esa modificación que han venido siendo propuestas por los tratadistas, prefiero la de Foucault: "*Lo semejante, que durante mucho tiempo había sido una categoría fundamental del saber —a la vez, forma y contenido del conocimiento— se ve disociado en un análisis hecho en términos de identidad y de diferencia, además, ya sea indirectamente por intermedio de la medida o directamente y al mismo nivel, la comparación se remita al orden; por último, el papel de la comparación no es ya revelar el ordenamiento del mundo; se la hace de acuerdo con el orden del pensamiento y yendo naturalmente de lo simple a lo complejo*"¹⁴ y la prefiero por-

14. Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1968, p. 61.

que, coincidiendo pasmosamente con algunas notas histórico-literarias que pueden seguirse en los escritos de Américo Castro¹⁵ nos permite intentar una nueva lectura del *Quijote* como base del género y de su desarrollo posterior hasta nuestro tiempo, más estrictamente hasta finalizar el siglo XIX, con Freud y Nietzsche.

Cuando Cervantes escribe el *Quijote* “disiente” en forma —más que notoria, flagrante— con las novelas de caballería que constituyen el “imaginario” del sector social que sigue deteniendo el poder y que mantiene epigonalmente ese conjunto de valores caducos (y por suerte no se le ocurre tratar de describir las “lacas” del sector social a imagen de los ineficaces escritores programáticamente “sociales”, pues sabe que su función está situada en la literatura, como un debate dentro de ella) pero en la misma operación creativa está “consintiendo” con un nuevo sector social y con una nueva constelación de valores. Lo que su obra tiene de genial responde en buena medida a su función augural: es el manifiesto de una nueva cultura; de una beligerante acusación contra los tiempos viejos de la novela de caballerías; de una reconversión del “epos” que pasa a organizarse en la “novela” de la burguesía ascendente; de una racionalización progresiva que va disminuyendo la variante espacio y la variante peripecia en beneficio de la concentración sobre el individuo, construido sobre un devenir que debe poder aceptarse lógicamente; de una nueva disposición del discurso literario que debe ganar autonomía y por lo tanto debe autoabastecerse (fingir que es la realidad lo que está

15. Américo Castro: *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1957.

en el origen del error sobre ese presunto “elemento añadido” a la realidad de que habla Vargas Llosa y al cual ya contestó de hecho Jakobson diciendo que es una pesquisa policial en que se busca a todo menos al asesino) para poder así romper la dependencia de las palabras respecto al sistema analógico; de que es, en fin, una nueva arma de combate.