

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA ESTÉTICA FREUDIANA Y
LA CONCEPCIÓN LITERARIA DE MARIO VARGAS LLOSA

T E S I S

que para obtener el título
de Licenciado en Lengua
Literatura Hispánicas
p r e s e n t a

ARMANDO PEREIRA LLANOS

México, D. F.

1978



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

LA ESTETICA FREUDIANA Y LA
CONCEPCION LITERARIA DE MARIO VIGAS LLONA

INDICE

INTRODUCCION. 1

PRIMERA PARTE: EL ALBERTO DE LOS DEMONIOS

Capítulo I: Los demonios del artista. 10

Capítulo II: La vocación del artista. 25

Capítulo III: La insatisfacción de la realidad:
origen de la vocación del artista. 47

Capítulo IV: El arte como catarsis de lo reprimido. 60

Capítulo V: El carácter específico de la vocación
de narrador: el novelista como diácono. 75

Capítulo VI: El mundo de lo reprimido. origen de la
temática del arte. 90

Capítulo VII: Demonios personales, históricos,
culturales. 114

Capítulo VIII: Determinación social e histórica de
los demonios. 127

SEGUNDA PARTE: EL ALBERTO DE LA RAZON

Capítulo I: El arte como proceso de formalización. 140

Capítulo II: El "elemento añadido". 158

CONCLUSIONES GENERALES. 170

BIBLIOGRAFIA. 182

I N T R O D U C C I O N

Este trabajo se ha propuesto el estudio de la concepción literaria de Mario Vargas Llosa, por considerarla de gran importancia para la estética latinoamericana. Su significación radica, por una parte, en el hecho de que las afirmaciones teóricas del novelista peruano presentan un carácter testimonial: no son el simple producto de una mera teorización sobre la práctica literaria, sino que, más bien, provienen y se sustentan en el análisis de sus propios procesos interiores, comportamientos y experiencias frente al acto creador. Y por otra parte —y es tal vez este aspecto el que reviste mayor importancia—, por el hecho de restituir la atención del lector hacia un terreno hasta cierto punto olvidado por la crítica latinoamericana: el que se refiere al sustrato irracional e inconsciente que subyace necesariamente a toda creación artística.¹ Muchos los análisis impresionistas, estilísticos, estructurales o sociológicos del ar-

¹ Ninguna de las más importantes antologías de crítica literaria de nuestro continente (América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1972; Nueva novela latinoamericana, 2 tomos, Bs. As., Letras Mayúsculas, Paidós, 1969; La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1973, etc.) incluye enfoques que contemplan el estudio científico de este tipo de problemas en las obras o corrientes literarias que analizan.

te y la literatura, pero, en cambio, las investigaciones sobre ese oscuro mundo irracional, que también participa decisivamente en la elaboración estética, brillan por su ausencia. Esta ausencia, empero, no es nada casual y mucho menos nueva. El cientificismo y la racionalidad a ultranza que parecen signar el desarrollo de nuestra civilización, tuvieron su origen lejano en Descartes y, desde entonces, y abalados por el carácter tecnocrático que cada día más cobra nuestra cultura, han conocido un progreso incesante. El ámbito instintivo e inconsciente del hombre, que sólo puede resultar oscuro y caótico para las leyes de la razón, quedó relegado principalmente a los artistas y a los locos, que en tanto que desconocían los mecanismos profundos por los que ese ámbito se regía, sólo podían sufrirlo. Sin embargo, a partir de Freud el conocimiento científico del inconsciente, y de las leyes que lo rigen, comenzó a ser posible y, desde entonces, la influencia del pensamiento psicoanalítico en las distintas ramas de la teoría -filosofía, ciencias sociales, antropología, lingüística, etc.- se ha ido haciendo cada vez más sensible, al grado de que, hoy en día, no es posible desconocer el peso que tiene el inconsciente en cada una de las actividades racionales del hombre. La teoría y la crítica literaria no pueden ser una excepción en

este sentido, sobre todo porque es el arte uno de los terrenos privilegiados para la manifestación de la vida inconsciente del individuo. Es cierto que la estética freudiana es aún demasiado joven para conocer la expansión que han alcanzado otras corrientes (hasta ahora su influencia se ha visto reducida a algunos países de Europa: principalmente Francia, Alemania e Inglaterra, y a los Estados Unidos), pero ello, más que hacer desmerecer los postulados de esta nueva concepción estética, la convierte en una urgencia inaplazable dentro del panorama cultural latinoamericano.

No es casual, entonces, que frente al desinterés manifestado por la crítica especializada de nuestro continente sobre estas cuestiones, hayan tenido que ser los propios creadores los que se preocuparan por formular teóricamente sus opiniones al respecto. Dos de los casos más sobresalientes, en este sentido, son el de Ernesto Sábato y el de Julio Cortázar, que en múltiples artículos, entrevistas, etc., se han pronunciado ampliamente sobre el papel determinante que juega el inconsciente en la creación artística. Pero no ha sido sino hasta con Vargas Llosa que esta problemática, central en la estética contemporánea, ha llegado a conocer, en nuestro ámbito cultural, la sistematización teórica que por muchas razones estaba exigiendo.

García Márquez: Historia de un deicidio, así como también, aunque en menor medida, La orgía perpetua y La novela, constituyen un primer intento por acercarse, de manera coherente y rigurosa, a algunas de las interrogantes que plantea la vocación del artista y la génesis, como proceso individual, de la obra literaria. Muchos pueden ser los errores y deficiencias de estos libros, como ocurre siempre que se incursiona por primera vez en un terreno nuevo o, por lo menos, no lo suficientemente tratado en un determinado ámbito cultural. Pero, sin lugar a dudas, su valor radica, más allá de esos posibles errores y deficiencias, en el hecho de plantearse y tratar de resolver ciertas cuestiones que tradicionalmente se habían venido dejando de lado: el origen irracional de la vocación creadora, el carácter inconsciente que presentan los temas de una obra, la insatisfacción del artista frente a la realidad, y también la función que cumple el trabajo formal en el proceso de elaboración estética.

Sin embargo, la respuesta de un cierto sector de la crítica latinoamericana² a esta concepción literaria no se hizo esperar. Se la tildó de "anacrónica" y se quiso encontrar su ori-

² Nos referimos concretamente a Angel Rama y, en menor medida, a Oscar Collazos y Juan Marinello.

gen en la estética idealista alemana del siglo XIX y en sus contemporáneos divulgadores franceses.³ Lo que permitió esta hipótesis, demasiado fácil y que denota poco rigor teórico, fue la metáfora -"demonios"- que el novelista peruano usó para designar, de alguna forma, a esos elementos irracionales e inconscientes que se encuentran en la base de la creación artística. Habría que recordar, aunque fuera brevemente, que el antecedente más remoto de este concepto aparece ya en la antigua Atenas, con Sócrates. Los demonios socráticos, esos mensajeros, intermediarios entre el mundo de los dioses y el mundo de los hombres.

³ Cf.: Angel Rama, "Demonio vade retro", en García Márquez y la problemática de la novela, Bs. As., Corregidor-Marcha Ediciones, 1973. Las críticas -más superficiales y dogmáticas- Collazos y Marinello a esta concepción literaria han sido planteadas respectivamente en los siguientes artículos: "Encrucijada del lenguaje" y "Contrarrespuesta para armar", aparecidos originalmente en la revista Marcha de Montevideo en 1969 -recorridos en libro bajo el título Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Colec. Mínima, Siglo XXI, 1970; y "Problemas de la novela latinoamericana" y "Literatura y revolución", en Creación y revolución, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.

cumplían, ya desde entonces, la función de expresar todas aquellas fuerzas irracionales que el hombre de la antigüedad sentía sufría dentro de sí, aunque fuera incapaz de explicarlas racionalmente. "De ellos procede toda la esencia adivinatoria y el arte de los sacerdotes con relación a los sacrificios, a los misterios, a los encantamientos, las profecías y a la magia", y actúan sobre los hombres "ya durante la vigilia, ya durante el sueño".⁴ Más tarde, a lo largo de toda la Edad Media y aun hasta la época Clásica, pasaron a convertirse en los voceros del mal, y su dominio quedó relegado a lo que Michel Foucault ha llamado el ámbito de la sinrazón.⁵ Y fue sólo hasta el siglo XIX con otros nombres, se les destinó, principalmente, al terreno del arte.

Fue el concepto "demonios", que retoma ahora Vargas Llosa para explicar un aspecto determinante del fenómeno artístico, aunque presenta una evidente semejanza terminológica con

⁴ Platón; "El banquete o de la erótica", en Diálogos, México, "Jepan Cuantos", Porrúa, novena edición, 1970, p. 371.

⁵ Michel Foucault, Historia de la locura en la época Clásica, México, 2 tomos, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 1976.

la "musa", los "fantasmas" o los "duendes" que para la estética decimonónica constituían ese "poder misterioso" que habitaba al arte y a los artistas; se distingue esencialmente de ellos por la fundamentación científica que, en cierta forma, lo resucita. Entre la concepción literaria de Vargas Llosa y la estética romántica del siglo XIX media algo. Los polemistas del autor de Historia de un deicidio no debían haber olvidado: la teoría psicoanalítica freudiana y, concretamente, derivaciones estéticas. Aunque el novelista peruano no lo reconoce explícitamente es esto lo que constituye el principal punto de apoyo de su concepción literaria. Y es precisamente por ello por lo que hemos creído necesario abordar esta concepción no sólo asumiendo el carácter polémico que desde sus orígenes presenta, sino básicamente a partir de la luz que la estética freudiana arroja sobre ella.

Nos hemos centrado principalmente en la producción ensayística de Mario Vargas Llosa (La novela; García Márquez: Historia de un deicidio y La orgía perpetua), pues es en ella donde mejor ha quedado plasmada su teoría literaria. Aunque también hemos recurrido ocasionalmente a prólogos, artículos y entrevistas, en los que se confirman algunas de sus concepciones sobre el arte y la literatura. Si incluimos la obra de otros escri-

tores latinoamericanos al respecto -Sábato, Cortázar y Carlos Fuentes, principalmente-, ha sido sólo con el objeto de mostrar que estas preocupaciones estéticas no son exclusivamente privativas del escritor que aquí se estudia, sino que están presentes también en otros creadores del continente, y que por ello mismo se convierten en un campo de atención al que no puede desatender la crítica latinoamericana.

Se ha dividido el trabajo en dos partes principales. La primera, que asumiendo la terminología vargasllosiana hemos llamado "El ámbito de los demonios", se encarga del análisis de aquellos aspectos del arte y la literatura en los que participa decisivamente el inconsciente del artista. Y la segunda, denominada "El ámbito de la razón", intenta plantearse el arte como trabajo formal; es decir, como transformación de una determinada materia mediante la aplicación de ciertas técnicas y procedimientos artísticos, y en los que la participación de la conciencia y la racionalidad del artista son determinantes. Sin duda, esta separación del trabajo, por el esquematismo que puede contener, resulta hasta cierto punto arbitraria y poco aconsejable, ya que, en realidad, en el proceso creador mismo no existen límites precisos que permitan distinguir de manera clara lo racional de lo

irracional, lo consciente de lo inconsciente. Por el contrario, ambos procesos, como ocurre también en lo que se refiere a la relación entre forma y contenido, se encuentra estrechamente entrelazados, imbricándose mutuamente. Si hemos asumido, entonces, esta división ha sido sólo por conservar, aunque fuera formalmente, la propia distinción que propone Vargas Llosa. Para él, el proceso de creación artística contempla dos grandes fases: una, en la que gobiernan principalmente los "demonios" del creador, y otra, en la que son, sobre todo, su razón, su voluntad y su conciencia las que privan. Pero también hemos creído necesario apuntar, en su momento, el carácter esquemático y arbitrario implícito en esta escisión. Sin embargo, fuera del posible esquematismo que, en algún momento, parece signar algunos de los planteamientos vargasllosianos, la importancia de las ideas estéticas del escritor peruano radica tanto en el escabroso terreno que pretende desenmarañar: el peso que tiene el inconsciente del artista en la práctica creadora, como en el esfuerzo teórico que él ha hecho en este sentido.

No quisiera terminar esta introducción sin antes dejar constancia de mi agradecimiento al Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México que patrocinó la presente investigación, a los profesores Augusto Monterroso y Laura Trejo y al doctor Rafael Barajas quienes orientaron y dirigieron mi trabajo.

PRIMERA PARTE:

EL AMBITO DE LOS DEMONIOS

CAPITULO I: LOS DEMONIOS DEL ARTISTA

Cuando Vargas Llosa habla de los "demonios" que intervienen en el proceso de creación artística, no se refiere a algo cuya naturaleza resulte indefinible y a lo que haya que acercarse dotados de una fuerte dosis de fe. Por el contrario, en cada uno de sus ensayos, artículos periodísticos, entrevistas, etc., hay un renovado esfuerzo por definir ese concepto que por sí solo podría prestarse (como ya ha sucedido) a múltiples confusiones y malentendidos. Nos referimos concretamente a las objeciones que Angel Rama opone a este término. Según el crítico uruguayo, hablar de "demonios" -como pulsiones individuales- para definir la naturaleza del escritor y la génesis del producto literario "nos transporta de lleno a la teología", nos sitúa frente a una tesis "ideológica", de corte "irracional", "individualista" e "infantil", "deudora de la estética romántica" e "hija de la filosofía idealista".⁵ Aunque, en realidad, la crítica de Rama está plaga-

⁵ Cf.: Rama, op. cit., pp. 7-11.

da de esta serie de epítetos peyorativos (que por lo general vienen a sustituir un análisis crítico a fondo del objeto que se estudia), no se reduce exclusivamente a ellos. La requisitoria del crítico uruguayo se centra principalmente en dos aspectos que desde ahora resulta necesario destacar: uno de ellos es la "irracionalidad" que Angel Rama ha querido encontrar en los planteamientos teóricos vargasllosianos: "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 demoniaco) de la obra literaria".⁶ El otro es el que se refiere al "individualismo" que, según Rama, está presente en las concepciones literarias del novelista peruano: "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".⁷

⁶ Ibidem, p. 8.

⁷ Rama, "El fin de los demonios", op. cit., p. 28. Este segundo aspecto será tratado más ampliamente en el inciso "Determinación social e histórica de los demonios", pp. de este trabajo.

Pero el simple hecho de hablar de los componentes irracionales de la creación artística, no ubica necesariamente a quien lo hace en una concepción irracionalista del arte y la literatura. Freud se ha referido ampliamente, a lo largo de toda su obra, precisamente a esos componentes irracionales que, de una u otra forma, dirigen una buena parte de la vida consciente no sólo del artista, sino de todo individuo. Y no creo que nadie pueda, seriamente, tildar de "ideológica", "irracional", "idealista" o "deudora del romanticismo" a la teoría freudiana. El irracionalismo de una determinada concepción -ya sea sobre el arte y la literatura o sobre cualquier otro de los campos en los que se realiza la práctica humana-, no consiste simplemente en el hecho de asumir, como objeto de estudio, los aspectos irracionales del hombre, sino, más bien, en la forma en que lo hace. Son el instrumental técnico y teórico en el que se fundamenta la investigación y el uso que se hace de él, los que justamente dan lugar a la "racionalidad" o "irracionalidad" de la interpretación. Y muchas veces, aquellas interpretaciones que, negando los componentes irracionales del hombre, quieren hacerse pasar por "interpretaciones racionales", son las que incurren, por esa simple razón, en el irra-

cionalismo que proyectivamente imputan a aquellas otras que asumen esos componentes como objeto de estudio.

Un análisis superficial de la terminología ("demonios", "deicidio", etc.) usada por Vargas Llosa para definir la naturaleza del escritor y la génesis, como proceso individual, de la obra literaria, arroja necesariamente los resultados obtenidos por Rama: la envoltura externa, metafórica, del término "demonios" nos remonta directamente a la mitología cristiana y sólo podemos representárnoslo como ese engendro medieval, dotado de cuernos, cola y tridente, ese angel caído, en el que encarnan las fuerzas del mal. Pero si vamos un poco más allá, si tratamos de encontrar qué es lo que se oculta detrás de esa envoltura externa, metafórica, no tendremos más remedio que confrontar un hecho indiscutible: la teoría de los "demonios" del creador trasciende el orden mítico, del que aparentemente ha surgido, para incursionar en el terreno de la ciencia. Más que "deudoras de la estética romántica" o "hijas de la filosofía idealista", las ideas del novelista peruano sobre la literatura hunden sus raíces en la estética freudiana. El propio Vargas Llosa ha hecho explícita -aunque tal vez no en su debido momento ni con el suficiente énfasis- esta prin-

cipalísima influencia en sus ideas estéticas⁸: "Es cierto que mis opiniones prestan imágenes al romanticismo... 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'."⁹

⁸ La deuda que Mario Vargas Llosa -en su concepción sobre la literatura- ha contraído con la teoría freudiana, no se refiere exclusivamente a simples préstamos terminológicos: "traumas", "obsesiones", "pulsiones", "inconsciente", etc. Consiste, más bien, en una fructífera asimilación del psicoanálisis como ciencia del inconsciente y, más concretamente, de las propias ideas de Freud sobre el arte y la literatura. Habría que decir que, en última instancia, la labor del novelista peruano no ha sido otra que la de referir al caso específico del escritor y la literatura, y con ligeras variantes, las concepciones generales de Freud sobre el arte y el artista. Con esto, no queremos restarle méritos a este trabajo, sino sólo hacer evidente algo que, por lo visto, quería pasar desapercibido: ha sido necesario que Angel Rama refutara estas concepciones como "románticas", "ideológicas" e "irracionales", para que Vargas Llosa reconociera, aunque sólo fuera de pasada, la enorme deuda contraída con la estética freudiana.

⁹ Mario Vargas Llosa, "El regreso de Satán", en García Márquez y la problemática de la novela, op. cit., p. 14

El fenómeno de la creación artística, en sí mismo, es un proceso lo suficientemente complejo como para aceptar definiciones esquemáticas y simplificadoras. Destacar el carácter social de la creación (o "producción artística", si se prefiere) en detrimento de su génesis individual en la mente del creador, o a la inversa, sería tanto como mutilar ese proceso, tergiversarlo y, con ello, impedir o por lo menos dificultar su correcta comprensión. Algo similar ocurre cuando se intenta privilegiar el aspecto racional o el irracional de la creación sobre su opuesto, como si intuición y trabajo artísticos estuvieran enfrentados y resultaran, por lo tanto, irreconciliables.

Esta tendencia, es cierto, parece ser una constante en la historia de las ideas estéticas: racionalistas, por un lado, e irracionalistas, por otro, pretenden definir el fenómeno artístico desde su propia perspectiva, y con ello, al excluir todo lo que se escapa o no se deja atrapar en su estrecho y preconcebido esquema, no hacen otra cosa que darnos una versión caricaturizada de un proceso que es, en sí mismo, mucho más complejo que la definición que pretende contenerlo. Al actuar así, no hacemos en realidad otra cosa que comportarnos como verdaderos subjetivistas: el objeto de estudio se olvida por completo, la obra se torna un mero pretexto para desarrollar ideas, teorías, etc., existentes

a priori y en las que haremos entrar, como en el lecho de Pro-
custo, la obra de arte. Y nada más lejano que esto de lo que de-
be ser la función del crítico y del teórico de la literatura y
del arte en general.

El artista, al asumir en la práctica su vocación, plas-
ma en su obra el mundo complejo y contradictorio que lo ha hecho
ser como es; es decir, todo el cúmulo de experiencias (conscien-
tes e inconscientes, sociales e individuales) que, a lo largo de
su vida, han ido conformando su personalidad. El artista se rea-
liza en su obra como lo que es: una totalidad indivisible e irre-
ductible a cada una de sus partes. Y en ella, en la obra, quedará
plasmada esa trama compleja de ideas, sentimientos, emociones,
realidades, etc., que definen al creador. Es hacia la comprensión
integral de esta problemática hacia donde Vargas Llosa apunta
cuando nos habla de las dos fases de la personalidad del artista,
la racional y la irracional, lo consciente y lo inconsciente, co-
mo fases que intervienen simultáneamente en el proceso de crea-
ción: "el acto de la creación -señala- se nutre simultáneamente,
en grados diversos en cada caso... de las dos fases de la perso-
nalidad del creador: la racional y la irracional, las conviccio-

nes y las obsesiones, su vida consciente y su vida inconsciente..."¹⁰ Con esta afirmación, el autor de Historia de un deicidio da los primeros pasos en el sentido de poner a salvo de todo simplismo o mecanicismo su teoría sobre la literatura: no es sólo una de las fases de la personalidad del creador la que interviene en la obra, sino toda ella, como la compleja y contradictoria totalidad que es. El artista forma de acuerdo a como ha sido formado.

No resulta ocioso traer a cuenta aquí las palabras con que Sartre da principio a su segundo tomo sobre Flaubert: "Así es Gustave. Así lo constituyeron. Y, sin duda, ninguna determinación que se imprima en un existente deja de ser superada por la manera que éste tiene de vivirla. En el pequeño Flaubert la actividad pasiva y el vuelo a vela son su manera de vivir la pasividad constituida: el resentimiento es su manera de vivir la situación que se le asigna en la familia Flaubert. En otros términos, las estructuras de esta familia

¹⁰ Mario Vargas Llosa, "Luzbel, Europa y otras conspiraciones", en Literatura en la revolución y revolución en la literatura, op. cit., p. 82.

se interiorizan en actitudes y se reexteriorizan en prácticas mediante las cuales el niño logra ser lo que de él hicieron."¹¹ Así, cada uno de nuestros actos, en cualquiera de los órdenes (social, político, económico, cultural, artístico, etc.) en que puedan realizarse, llevarán impresa la huella de lo que somos; es decir, de lo que los otros (la familia, la sociedad, etc.) hicieron de nosotros.

Entonces, amén de caer en el más burdo reduccionismo, no resulta nada pertinente, para el crítico o teórico del arte y la literatura, restringir el proceso de creación a uno solo de sus componentes, como si el creador fuera sólo razón o sólo sentimiento, esa suerte de "monstruo inefable" que nos proponen, como modelo, las ideologías de todo signo que han nacido a la luz en las sociedades tecnocráticas modernas. El artista, como todo hombre (a veces resulta imprescindible volver a ciertas verdades de Perogrullo), es ese nudo insoluble de razón y emoción, de conciencia e inconsciencia, que sólo llega a resolverse como tal en cada uno de sus actos. Es en este senti-

¹¹ Jean-Paul Sartre, El idiota de la familia, Bs. As., tomo 2, Tiempo Contemporáneo, 1975, p. 13.

do, que Ernesto Sábato ha señalado: "No andaban equivocados los hombres de aquel círculo de Jena que buscaban la identificación de los contrarios, esos Schlegel, Novalis, Hölderlin y Schelling que pretendían unificar la filosofía con el arte y con la religión. No eran locos esos hombres que en medio del fetichismo científico intuyeron que era menester rescatar la unidad primigenia. Y para esa síntesis nada hay más adecuado en las actividades del espíritu humano que el arte, pues en él se conjugan todas sus facultades, reino intermedio como es entre el sueño y la realidad, entre lo inconsciente y lo consciente, entre la sensibilidad y la inteligencia."¹²

Ahora bien, por lo que se refiere al proceso creativo,

¹² Ernesto Sábato, "La novela, rescate de la unidad primigenia", en El escritor y sus fantasmas, tomado de Itinerario, Bs. As., Sur, 1969, p. 202.

que es lo que aquí nos ocupa, estos dos aspectos de la personalidad del creador se manifiesta, según Vargas Llosa, como dos momentos diferentes: uno, que se refiere a la vocación del artista y a la elección de los temas de su obra (primera fase de la creación), y otro, que consiste en la conformación artística de los materiales o temas producto de su elección (segunda fase de la creación). Vargas Llosa ha subrayado "la intervención decisiva que tiene, en la elección del tema, el factor irracional, aquel dominio al que la voluntad y la conciencia no mandan, sino obedecen, y desde el que ciertas experiencias claves, almacenadas allí y, a menudo, olvidadas, operan secretamente sobre las acciones, pensamientos y sueños humanos, como su remota raíz, como su explicación profunda".¹² Y en otra parte ha puntualizado: "Yo pienso que esos elementos inconscientes, obsesivos, que he llamado los 'demonios' de un escritor... son los que determinan casi siempre los temas de una obra."¹³ Al confrontar estas dos citas, po-

¹² Mario Vargas Llosa, La orgía perpetua, Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1975, p. 100.

¹³ Vargas Llosa, "Luzbel, Europa y otras conspiraciones", op. cit., p. 82.

demos darnos cuenta que, en ellas, no sólo se caracteriza la primera fase de la creación artística por el predominio del factor irracional, sino que, al mismo tiempo -y esto es lo que, por ahora, interesa resaltar-, se define a los "demonios" como esos elementos inconscientes y obsesivos que determinan la elección de los temas de una obra. Dejando de lado, por el momento, las dos fases del proceso de creación (a las que nos referiremos más adelante) y centrando la atención en el problema que nos ocupa, vemos que el concepto "demonios", en la terminología del novelista peruano, no aparece libre de determinación; por el contrario, se le define como el producto potencialmente artístico de uno de los dos grandes componentes que constituyen la personalidad del creador: el componente irracional, inconsciente.¹⁴

¹⁴ Entendemos por inconsciente uno de los sistemas definidos por Freud dentro del marco de su primera teoría del aparato psíquico; está constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido negado el acceso al sistema preconsciente-consciente por la acción de la represión (represión primitiva y represión posterior).

Los caracteres esenciales del inconsciente como sistema pueden resumirse del siguiente modo:

Así, estamos ya frente a un nuevo orden de cosas. Los "demonios" vargasllosianos no son lo que fueron en otro tiempo para los artistas la "musa", los "fantasmas" o los "duendes". No. Aquí el concepto "demonios" encuentra su primera concreción: son las obsesiones, los elementos irracionales e inconscientes del hombre, que de una u otra forma han dejado marcada su vida y que habrán de convertirse en los temas de su obra, ese sustra-

a) sus contenidos son representantes de las pulsiones (véase nota);

b) estos contenidos están regidos por los mecanismos específicos del proceso primario, especialmente la condensación y el desplazamiento;

c) fuertemente cargados de energía pulsional, buscan retornar a la conciencia y a la acción (retorno de lo reprimido); pero sólo pueden encontrar acceso al sistema preconsciente-consciente en el compromiso, después de haber sido sometidos a las deformaciones de la censura.

d) Son especialmente los deseos infantiles los que experimentan una fijación en el inconsciente.

(Tomado de J. Laplanche y J.-B. Pontalis, Diccionario de Psicoanálisis, Barcelona, segunda edición, Editorial Labor, 1974, pp. 200-201.

to inconsciente que subyace en todo individuo y que está determinando de manera latente las actitudes y comportamientos, los anhelos y deseos, y también, por qué no, muchas de las ideas que van a cristalizar artísticamente mediante una adecuada conformación. Los "demonios" vargasllosianos, así definidos, no son ya esas meras entelequias producto de una concepción mítica del mundo, sino la encarnación de un aspecto sumamente importante de la vida de todo sujeto: las pulsiones¹⁵ que actúan de manera

¹⁵ Pulsión es el proceso dinámico consistente en un impulso (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su origen en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin. Pulsión es un concepto límite entre lo psíquico y lo somático. Viene a ser el representante psicológico de las necesidades instintivas. Existen básicamente dos tipos de pulsiones: pulsiones de vida (sexuales y de autoconservación) y pulsiones de muerte (destrucción).
(Tomado de J. Laplanche y J-B Pontalis, op. cit., pp. 337 y ss.)

decisiva influyendo y, en gran medida, determinando la vida consciente del ser.

Con esto, hemos querido destacar un aspecto innegable de las ideas estéticas de Mario Vargas Llosa: los "demonios" a los que el novelista peruano se refiere, como basamento de toda creación artística, no son, ni mucho menos, fuerzas sobrenaturales que el artista no pueda conocer y explicar (no es casual que el autor los someta siempre a un par de rigurosas comillas que, como camisa de fuerza, parecen resaltar su carácter estrictamente metafórico); por el contrario, este concepto se nos presenta provisto de una cierta fundamentación científica insoslayable: recurriendo a la terminología psicoanalítica, Vargas Llosa lo define como "traumas", "obsesiones", elementos "irracionales", "inconscientes", etc., que nutren secretamente de temas y sentido a la obra de arte.

En cierta forma, aquí se apunta ya la superficialidad ~~xxx~~ y ligereza presentes en los señalamientos críticos de Rama con respecto a la presunta irracionalidad existente en la concepción literaria de Mario Vargas Llosa. Pues, como hemos visto,

el término "demonios" designa metafóricamente un determinado ámbito, que no por haber sido menos estudiado desde una perspectiva estética, resulta menos significativo para el arte y la literatura. Sin embargo, no será sino a lo largo de este trabajo que iremos desentrañando, poco a poco, la fundamentación y validez, así como también algún desacierto, de las proposiciones estéticas vargasllosianas y, al mismo tiempo, la injusticia teórica que está en la base de una buena parte de la requisitoria del crítico uruguayo contra esta concepción literaria.

CAPITULO II: LA VOCACION DEL ARTISTA

Como tales pulsiones, los "demonios" actúan en el creador determinando tanto su vocación como la elección de los temas de su obra; es decir, ~~en~~ los dos aspectos principales que constituyen la primera fase de la creación artística. Es en este sentido en el que Vargas Llosa ha señalado: "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."¹⁶ Vocación y temática, aunque no son la misma cosa, de hecho se presentan como un mismo fenómeno. No existe la vocación en abstracto: se siente la necesidad de escribir sobre algo; esto es, la vocación se presenta siempre encarnada en un tema. Y lo que, en el plano individual, define esta necesidad, esta vocación encarnada, es su carácter irracional, "demoniaco": "La vocación del novelista -escribe Vargas Llosa- no se elige racionalmente: un hombre se so-

¹⁶ Mario Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, segunda edición, Breve Biblioteca de Respuesta, Barral, 1971, p. 87.

mete a ella como a un perentorio pero enigmático mandato, más por presiones instintivas y subconscientes que por una decisión racional."¹⁷ Y en realidad, cuando queremos explicarnos por qué un hombre, a diferencia de otros hombres, "elige" la vocación de creador (y no cualquier otra), no podemos más que remitirnos al sedimento inconsciente de ese individuo que, bajo su vida racional y consciente, está determinando en gran medida su personalidad.

Evidentemente, no hace falta mucha suspicacia para darnos cuenta de una cuestión que ya, a estas alturas, flota, como un fantasma, sobre el ámbito de lo que venimos diciendo: ¿Hasta qué punto estas obsesiones, estos impulsos irracionales e inconscientes, que Vargas Llosa ha dado en llamar, con una metáfora muy afortunada, "demonios", son "privilegio" exclusivo del artista? ¿Hasta qué punto no rigen también toda una multiplicidad de conductas y procederes humanos? Sin lugar a dudas, no sólo hay "demonios" en el artista, existen también en el suicida, en el criminal, en el hombre de ciencia, en el perverso sexual, en el político y, en general, en cualquier existente.

¹⁷ Ibidem., p. 91.

"Las fuerzas impulsoras del arte -señala Freud- son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y que han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones."¹⁸ No sólo el arte sino cada una de las diferentes prácticas sociales en las que se realiza la actividad del hombre, conocen la presencia subterránea y determinante de todo ese mundo conflictivo que a fuerza de represión ha pasado a constituir el sedimento inconsciente del hombre. Pero lo que importa aquí no es analizar la pertinencia y significación que tiene la vida inconsciente de cada individuo sobre sus conductas manifiestas, sino indagar por el carácter específico y particular que adoptan estos elementos "demoniacos" en el caso del creador; es decir, el por qué lo llevaron a crear en lugar de convertirlo en un científico o en un suicida.¹⁹

¹⁸ Sigmund Freud, "El interés del psicoanálisis para la estética", en "Múltiple interés del psicoanálisis", Obras completas, Madrid, tomo 2, Biblioteca Nueva, 1948, p. 886.

¹⁹ Esta cuestión ha llegado a convertirse en el objeto de estudio de varios investigadores; entre ellos, tal vez los dos casos más sobresalientes han sido el de Freud, concretamente

Elegir, a contrapelo de la realidad, el mundo de la fantasía, el mundo de la imaginación, como el ámbito esencial en el que habrá de habitarse, implica ya, de hecho, una desrealización. Con esto, no estamos, de ningún modo, asumiendo la vieja y estéril discusión a propósito de si el artista, al crear, enfrenta o evade la realidad. Nos referimos a algo muy distinto, a algo que tiene que ver con la más honda esencia del trabajo creador. Los materiales sobre los que trabaja el artista, nadie lo niega, provienen, en buena medida, del mundo objetivo, pero esos materiales, aun procediendo de un ámbito exterior al creador, nunca se presentan en estado puro, tal como existen en la realidad, sino, más bien, surgen matizados por la fantasía. Es la subjetividad del artista, de acuerdo siempre a instancias muy

en su estudio sobre Leonardo (en el que se analizan precisamente las causas inconscientes que llevaron a este artista a interesarse por la ciencia) y el de Sartre en su voluminoso ensayo sobre Flaubert, al que ya nos hemos referido antes. Sin embargo, la bibliografía a este respecto podría enriquecerse con los trabajos de Otto Rank, Marie Bonaparte, Alfred Kazin, Ernest Jones, Sarah Kofman, Mark Kanzer, etcétera.

personales, la que organiza de una determinada manera esos materiales, la que les da una cierta coherencia y un cierto sentido, en una palabra: la que los convierte en materiales esencialmente artísticos. Y al actuar así, el creador, más que trabajar sobre un ámbito exterior a él, lo hace básicamente sobre su fantasía, sobre su propio mundo imaginario. El artista, entonces, no elige la realidad real como el espacio en el que habrá de realizar su actividad, su praxis; elige, por el contrario, la realidad ficticia, la realidad imaginaria, como su ámbito propio. Es en él en el que habrá de habitar, son los fantasmas que lo poblan la materia prima de su ~~xx~~ trabajo. Y no creo que se pueda pensar seriamente que un acto de esta naturaleza esté dictado por la voluntad, que sea producto de la más firme y rigurosa reflexión. No puedo creer que un hombre elija racionalmente sustraerse a la vida para vivir.

Más bien, creo que en la base de esta "decisión" hay algo que se nos escapa, algo que por su propia naturaleza no se deja atrapar en una definición simplista y esquemática. Definitivamente, no encuentro una mejor forma de llamarlo que el mundo de lo reprimido. Es decir: todas aquellas experiencias infan-

tiles a las que el hombre tuvo que renunciar en su contacto con la realidad social: instintos, impulsos agresivos, deseos inces- tuosos y todo ese mundo erótico infantil, polimorfo y "perverso", que la civilización no ha logrado tolerar y al que el hombre ha tenido que renunciar en aras de su vida social. "El arte -escri- be Freud- ofrece satisfacciones sustitutivas compensadoras de las primeras y más antiguas renunciadas impuestas por la civiliza- ción al individuo -las más hondamente sentidas aun- y de este mo- do es lo único que consigue reconciliarle con sus sacrificios."²⁰ Es cierto: nunca se sacrifica algo de manera impune: toda esa vida instintiva que la civilización, por sus necesidades inheren- tes, tuvo que coartar, pasó a habitar, en forma de trauma, el in- consciente de cada sujeto, y aun, si es que es posible hablar así, el inconsciente colectivo, y desde ahí, una y otra vez y revis- tiendo las formas más diversas, todo ese material reprimido pugna por salir, por aflorar a la conciencia. El arte se plantea, en- tonces, como un intento de restitución de esas satisfacciones

²⁰ Sigmund Freud, "El porvenir de una ilusión", op. cit., tomo 1, p. 1282.

primarias que el individuo (y la sociedad), en un momento dado de su desarrollo, tuvo que reprimir, que ahogar en el marasmo del olvido tranquilizador.

El Edipo Rey de Sófocles, esa obra tan estudiada ya por el psicoanálisis, es, junto con Hamlet, la mejor evidencia de lo que venimos diciendo. No sólo porque ella expresa las pulsiones latentes en todo individuo, sino porque contempla, a su vez, la prohibición (el castigo) que la sociedad y la civilización imponen a esas pulsiones. Edipo, por haber matado a su padre y cohabitado con su madre, habrá de ser expulsado de Tebas y condenado a errar ciego (es decir: emasculado) por el mundo. Mark Kanzer, hablando de esta obra, ha dicho justamente que "Edipo Rey coloca a los hombres frente a los desastrosos resultados de sus impulsos fundamentalmente inconscientes".²¹ ¿No es algo similar lo que nos sucede frente a Hamlet en la obra epónima de Shakespeare? ¿Y no será este, en última instancia, lo que nos sucede frente a toda gran creación artística?

²¹ Mark Kanzer, "La 'transición del complejo de Edipo' en la tragedia griega", en Hendrik M. Ruitenbeek, Psicoanálisis y literatura, México, Colec. Popular, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 348.

Lo que hay en la base de toda verdadera obra de arte es precisamente ese mundo de lo reprimido que ha quedado soterrado en lo más profundo del inconsciente humano. Y tanto la sociedad en su conjunto como en particular cada sujeto, en un intento de búsqueda de equilibrio, necesita volver catárticamente a sus deseos primarios. Es ésta, entre otras, una de las funciones primordiales del arte: constituirse en una suerte de exclusiva a través de la cual hallará expresión todo lo que ha quedado reprimido en el hombre y en la sociedad. (Ya Aristóteles,²² hace más de dos mil años, subrayaba la función catártica del arte.)

No es difícil concluir de aquí el factor irracional e inconsciente que se encuentra en la base de toda vocación artística. Es justamente la incapacidad del creador para reprimir sus pulsiones y adaptarse en todo o en parte a la realidad, lo que lo lleva a crear. "El artista -escribe Freud- es, origina-

²² Cf.: Aristóteles, "Poética" y "Política", en Obras, Madrid, Aguilar, 1964.

riamente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de los instintos por ella exigida en primer término, y deja libre en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos."²³ El artista, entonces, se sustrae a la realidad y se refugia en la fantasía para poder realizar allí lo que en el mundo objetivo le está vedado.

Esta dialéctica entre fantasía y realidad ha sido una constante en el desarrollo de la civilización, y traduce, por otra parte, la propia dialéctica existente entre los dos principios básicos del acontecer psíquico que definen la evolución del hombre a lo largo de la historia: el principio del placer y el principio de la realidad. El primero se refiere a los procesos primarios, instintivos e inconscientes de la vida psíquica de todo individuo y su tendencia básica es a la consecución de placer. Puede decirse que el principio del placer constituye el comportamiento psíquico más antiguo del hombre y que es a partir de él (es decir: a partir de la represión que se ejerce sobre él)

²³ Freud, "Los dos principios del suceder psíquico", op. cit., tomo 2, p. 405.

que surge y se desarrolla el principio de la realidad. La función esencial de este segundo principio es hacernos accesible el mundo objetivo, gracias a él "el aparato psíquico (puede llegar) a representarse las circunstancias reales del mundo exterior y tender a su modificación real".²⁴ Y es a partir del principio de la realidad que el hombre logra desarrollar las dos facultades básicas que lo definen como tal: la razón y la conciencia.

Sin embargo, esta transición del principio del placer al principio de la realidad, este devenir del hombre como ser racional, no se produjo sin serias renunciaciones, sin profundos y traumáticos sacrificios. "La sustitución del principio del placer por el principio de la realidad -subraya Marcuse- es el gran suceso traumático en el desarrollo del hombre -en el desarrollo del género (filogénesis) tanto como en el del individuo (ontogénesis). De acuerdo con Freud, este suceso no es único, sino que se repite a través de la historia de la humanidad y en cada individuo."²⁵

²⁴ Ibidem, p. 403.

²⁵ Herbert Marcuse, Eros y civilización, México, quinta edición, Joaquín Mortiz, 1970, p. 30.

El proceso civilizador, que define tanto la historia de la humanidad como la historia personal de cada sujeto, es un proceso que desarrolla, organiza y fortalece cada vez más la represión. El principio de la realidad se sustenta en una serie de normas e instituciones que reglamentan tanto el comportamiento social de cada individuo como el desarrollo de la sociedad en su conjunto. Y esta organización y reglamentación de la vida, para cumplirse cabalmente, necesita reprimir o transubstanciar (sublimando o canalizando hacia fines productivos) las necesidades instintivas de los hombres. Sin embargo, esta renuncia al principio del placer, esta represión que la civilización ejerce sobre la vida instintiva y pulsional, nunca es completa ni definitiva. "La tenaz adherencia a las fuentes de placer disponibles y la dificultad de renunciar a ellas -escribe Freud- parecen constituir una tendencia general de nuestro aparato anímico, tendencia que podríamos atribuir al principio económico del ahorro de energías. Con la instauración del principio de la realidad quedó dissociada una cierta actividad mental que permanecía libre de toda confrontación con la realidad y sometida exclusivamente al principio del

placer."²⁶ Esta "cierta actividad mental" que "quedó disociada" del principio de la realidad y "sometida exclusivamente al principio del placer", es en buena parte la actividad artística. En otro sitio, el propio Freud se refiere explícitamente a ello: "Hemos visto que un trozo de la actividad mental humana está dedicada al dominio del mundo exterior real. A esto añade el psicoanálisis que otra parte, singularmente estimada, de la creación psíquica se halla consagrada al cumplimiento de deseos, a la satisfacción sustitutiva de aquellos deseos reprimidos que desde los años infantiles viven insatisfechos en el alma de cada cual. A estas creaciones, cuya conexión con un inconsciente inaprehensible fue siempre sospechada, pertenecen los mitos, la poesía y el arte."²⁷

Esto es, frente al desarrollo y consolidación de la razón y la conciencia, nacidas de la necesidad del hombre de adaptarse a la realidad y transformarla en su provecho, el principio

²⁶ Freud, "Los dos principios del suceder psíquico", op. cit., tomo p. 404.

²⁷ Freud, "Esquema del psicoanálisis", op. cit., tomo 2, p. 18.

del placer, antes que desaparecer, antes que aceptar su derrota total y definitiva por el principio de la realidad, tuvo que refugiarse en el inconsciente y participar desde allí -bajo la forma de mitos, poesía, arte; en una palabra: bajo la forma de fantasías- en la vida de cada sujeto. Marcuse, en Eros y civilización, subraya precisamente esta idea: "El hecho de que el principio de la realidad tiene que ser restablecido continuamente en el desarrollo del hombre indica que su triunfo sobre el principio del placer no es nunca completo y nunca es seguro. En la concepción freudiana, la civilización no determina 'un estado de ^{la} naturaleza' de una vez y para siempre. Lo que la civilización domina y reprime -las exigencias del ~~principio~~ principio del placer- sigue existiendo dentro de la misma civilización. El inconsciente retiene los objetivos del vencido principio del placer. Rechazado por la realidad externa o inclusive incapaz de alcanzarla, la fuerza total del principio del placer no sólo sobrevive en el inconsciente, sino también afecta de muchas maneras a la misma realidad que ha reemplazado al principio del placer. El retorno de lo reprimido da forma a la historia prohibida y subterránea de la civilización."²⁸ Uno de los aspectos más importantes que re-

²⁸ Marcuse, op. cit., p. 31

viste ese "retorno de lo reprimido" es justamente el arte. El mismo Marcuse se refiere a ello: "Sólo una forma de actividad de pensamiento es 'dejada fuera' de la nueva organización del aparato mental y permanece libre del mando del principio de la realidad: la fantasía está 'protegida de las alteraciones culturales' y permanece ligada al principio del placer."²⁹ Y más adelante concluye: "El arte es quizá 'el más visible 'retorno de lo reprimido' no sólo en el nivel individual sino también ~~en~~ en el genérico-histórico. La imaginación artística da forma a la memoria inconsciente de la liberación que fracasó, de la promesa que fue traicionada."³⁰ El arte, en tanto que sucedáneo de la fantasía y en la medida en que restituye tanto a nivel individual como a nivel social el principio del placer, constituye un enclave de la vida pulsional e instintiva, esencialmente inconsciente, en la realidad social. De ahí su profundo carácter perturbador, de ahí su disidencia radical de toda forma de or-

²⁹ Ibidem, p. 29

³⁰ Ibidem, p. 155.

ganización social, como sus consecuencias básicas y definitorias.

31 Es esto, precisamente, lo que críticos como Collazos y Marinello no han podido comprender. Cuando Vargas Llosa habla de la literatura como de "un testimonio permanente de insatisfacción", como de "un acto de insubordinación contra lo existente" (ideas expresadas a lo largo de toda su obra crítica: ensayos, artículos, entrevistas, etc.), ellos leen inmediata y exclusivamente las "implicaciones políticas" que pueden contener declaraciones como éstas. Ante los subversivos pronunciamientos del novelista peruano, Oscar Collazos responde: "Los esquemas liberales del escritor en plan perenne de subversión seguramente son válidos frente a un mundo en descomposición. Pero la palabra subversión trasladada a otro contexto, a otro tipo de sociedad, pierde su significación; la pierde frente al socialismo." ("La encrucijada del lenguaje", op. cit., p. 36). Y enseguida, desde una autoridad que no se sabe a ciencia cierta qué la produce, Juan Marinello sentencia: "Sostener que debe ser el escritor un inconforme de todos los tiempos es una inmoralidad rampante, además de ser la negación violenta de las más nobles tradiciones americanas" ("Literatura y revolución", op. cit., p. 214). Es cierto que las declaraciones de Vargas Llosa tienen implicaciones políticas, pues al señalar la disidencia radical del arte con respecto a toda formación social, se está refiriendo, de hecho, tanto a las sociedades capitalistas como a las socialistas. Pero el sentido profundo de estas declaraciones -y es esto lo que una

No es casual que una mente como la de Platón, tan magníficamente dotada dentro de parámetros estrictamente racionales, excluyera al arte y a los artistas de su República ideal. Y no es casual tampoco que un crítico como Rama, que elogia tanto el advenimiento de una civilización más uniforme y racional (según las "profecías" de Darcy Ribeiro), combata "a capa y espada" la tesis vargasllosiana de los "demonios" que deciden y alimentan la vocación del artista. ~~XXXX~~

La concepción de Angel Rama a la que hemos venido aludiendo -ya es hora de decirlo explícitamente- , está dominada por la ideología del "progresismo" y la "modernidad" a ultranza:

lectura exclusivamente política nunca podrá leer- rebasa plenamente toda implicación contingente para apuntar hacia ciertos aspectos esenciales del arte que no debían haberse olvidado: el hecho de ser el emergente social (e individual) de todo un acervo demoniaco: instintos, deseos inconscientes, impulsos irracionales, etc., que la sociedad, cualquiera que sea el carácter político que revista históricamente, ha tenido y tendrá necesariamente que reprimir para poder subsistir como tal.

toda metodología anterior deberá ser suplantada, no importa cómo o a partir de qué necesidad, por la "metodología de nuestro tiempo", sencillamente porque ésta es más moderna, porque se ubica en "en el sistema de nuestro lenguaje" y porque está acorde con "las líneas de la evolución universal". Pero no hay, por parte del crítico uruguayo, un análisis crítico de esa "metodología de nuestro tiempo", que no es una sino múltiple e incluso contradictoria y antagónica: no es posible echar en el mismo saco terminológico la estética estructuralista (en sus distintas vertientes, ~~variantes~~, desde el Círculo de Praga hasta Julia Kristeva), la sociología del arte y la literatura (en sus variantes escarpitiana, goldmaniana, hauseriana, etc.), la lingüística transformacional, el formalismo ruso y las nuevas corrientes estéticas inspiradas en las poéticas de Jakobson y Tinianov. Aunque, por lo visto, para el sociologismo del crítico uruguayo, sí es posible esta reunión ecléctica de las corrientes más diversas y aun opuestas, por el simple hecho de pertenecer al "sistema de nuestro lenguaje" (de nuevo: como si "nuestro lenguaje", tan múltiple, diverso y contradictorio, pudiera caber, tan simplista y esquemáticamente, en un mismo "sistema"). Sin embargo, hay algo que

Rama olvida, o mejor: que no quiere recordar, y que, por eso mismo, es necesario traer a la memoria aquí: las aportaciones del psicoanálisis a la estética contemporánea se inscriben también, aunque tal vez como la oveja negra, en eso que Rama, en un Four de force terminológico, ha dado en llamar la "metodología de nuestro tiempo". No habría más que echar un vistazo a la cada vez más amplia bibliografía en este sentido para darnos cuenta de su creciente importancia. Y es entonces cuando el olvido (o más bien: la censura) del crítico uruguayo hacia esta nueva concepción estética se torna profundamente significativo. Precisamente porque aceptar la validez de los postulados freudianos sobre el arte y la literatura, implicaría asumir en el terreno de la estética todo ese mundo irracional y "demoniaco" que nuestra civilización, tradicionalmente, se ha empeñado en negar. Y con ello, esa metodología sustentada en la más pura e inmaculada racionalidad se vería cuestionada, en sus mismas bases, por la inclusión teórica, conceptual, de los componentes irracionales del hombre, cuya realidad y significación no se extinguen ni desaparecen por el hecho de no asumirlos en la teoría.

Pero, tal vez, una solicitud de esta naturaleza sería pedir demasiado, sobre todo si se tiene en cuenta que la tendencia natural de ese presunto "racionalismo" consiste precisamente en reprimir, mediante la negación y el ocultamiento, esto es: mediante la censura, todo aquello que no lo refleje fielmente. No es casual que el alegato "racionalista" de Rama se sustente en la siguiente cita de Darcy 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."³² Y es justamente esa cultura más uniforme y racional, esa cultura que elimina la individualidad y la diferencia, esa cultura homogenizadora y totalitaria, la que abala Angel Rama en su polémica con el escritor peruano.

Y si bien, en términos generales, una concepción de esta naturaleza podría resultar desastrosa para el desarrollo de la civilización, no lo es menos para el caso concreto de la estética. ¿Hasta qué punto esta concepción "racionalista" de la creación artística, en caso de ^{llegar a} imponerse en el ámbito de las ideas, no haría otra cosa que obstruir (reglamentándolo y sometándolo

³² Citado por Rama, en "El fin de los demonios", op. cit., p. 31.

a control) uno de los pocos (y más valiosos) conductos existentes para la manifestación de la vida inconsciente? ¿No sería esto tanto como impedir a los hombres que soñaran, o mejor: obligarlos a soñar de cierta manera y sobre ciertos temas preestablecidos? Sea lo que fuere, los límites de este trabajo no nos permiten profundizar en ello. Pero sí hemos creído necesario apuntar hacia dónde se dirige una concepción que bajo el rubro de la más rigurosa "racionalidad", no hace otra cosa que esconder el más burdo irracionalismo teórico. "Vuestra razón, vuestra razón a cualquier precio -ha escrito recientemente Philippe Sollers-: eso es en nuestros días lo irracional."³³

Es precisamente por esto que la concepción de Mario Vargas Llosa sobre los "demonios" del creador adquiere un valor significativo para la estética latinoamericana. Pues hablar de "demonios", en lo que se refiere al arte, como lo hace el autor de La orgía perpetua, implica retrotraer la atención del lector hacia un terreno olvidado por un gran sector de la crítica la-

³³ Philippe Sollers, "Un totalitarismo en expansión continua", en Sábado, suplemento cultural de unomásuno, 25 de marzo de 1978, p. 7.

tinoamericana: el que se refiere a los aspectos irracionales e inconscientes que rigen la vocación del artista y dotan de temas y sentido a su obra.

A estas alturas no resulta difícil descubrir en qué consiste el carácter específico que reviste la vocación del creador y el peso que tienen en ella los "demonios" a los que alude ampliamente la estética vargasllosiana; es decir, el carácter específico de aquellos aspectos que convierten al arte en una actividad con características propias y distintas de las que definen a cualquier otra forma de praxis humana. Hemos visto que el artista, a diferencia del científico, no trabaja sobre la realidad real, sobre el mundo objetivo, sino básicamente a partir de su fantasía, y que el objetivo primordial de su trabajo no es tanto transformar la realidad en beneficio de los hombres como sustituirla por una realidad distinta, creada por él, a imagen y semejanza de sus deseos.³⁴ Es esta incapacidad para someterse a los designios de la realidad y para renunciar a la satisfacción de las necesidades primarias exigida por ella lo que determina en el plano individual, en última instancia, la voca-

³⁴ Véase pp. 28 y ss. de este trabajo.

ción del artista. Su huida al mundo de la fantasía y la desrealización que este acto conlleva es el saldo que ~~XXX~~ todo creador debe pagar si verdaderamente quiere asumir su vocación. Es una elección sumamente dolorosa, pues ella separa al que la asume del resto de los hombres, lo coloca, por decirlo así, al margen de la vida. Y repito: no creo que un hombre elija racionalmente sustraerse a la vida para vivir; más bien, creo que una elección de esta naturaleza se le impone desde los sustratos más profundos del inconsciente, lo obliga a asumirla.

CAPITULO III: LA INSATISFACCION DE LA REALIDAD: ORIGEN
DE LA VOCACION DEL ARTISTA

El carácter impositivo que reviste la vocación artística avala ampliamente su origen irracional e inconsciente. Pero además, permite presentir también la presencia subterránea y oscura de algo que subyace a esa vocación, que la habita como sustrato, apuntalándola, dirigiéndola, en una palabra: haciéndola posible. En la base de toda vocación artística hay un hecho que determina la posibilidad de ser de esa vocación, un hecho que obliga al artista a refugiarse en el mundo de la fantasía y a operar desde allí la metamorfosis (fantaseada) de la vida que sus deseos le dictan. Este hecho al que nos referimos, como basamento de toda vocación creadora, es un profundo sentimiento de insatisfacción frente a la realidad. Nietzsche, con la fuerza que caracteriza a su pensamiento, había señalado ya, alguna vez, la profunda insatisfacción de la realidad y la honda necesidad de venganza contra la vida, que hay en todo verdadero artista. "Acaso continúe habiendo un orden jerárquico incluso entre esos niños chamuscados que son los artistas natos, los cuales no encuentran

ya el goce de la vida más que en el propósito de falsear la imagen de ésta (por así decirlo, en una duradera venganza contra la vida): el grado en que la vida se les ha hecho odiosa podría averiguarse por el grado en que desean ver falseada, diluida, allendiza, divinizada la imagen de aquella."³⁵

Pero esta insatisfacción a la que aludimos es un tanto sui generis, pues carece de objeto específico, y por lo tanto, irremediablemente, se torna una insatisfacción insubsanable. Nada de lo que existe en el mundo real puede colmar esa necesidad esencial. Ella nos remonta a un mundo sin prohibiciones, sin castigos y en el que la represión que la vida social impone al hombre cede terreno ante la libre expresión de sus pulsiones latentes e instintivas. Su hacer, más cercano al juego que al trabajo³⁶,

³⁵ Federico Nietzsche, Más allá del bien y del mal, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 85.

³⁶ A este respecto, Freud ha señalado: "...la poesía, como el sueño diurno, es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles". ("El poeta y la fantasía", op. cit., tomo 2, p. 96). En ese mismo ensayo, Freud analiza pormenorizadamente la relación entre el juego y el arte. Nos permitimos citar in extenso:
"¿No habremos de buscar ya en el niño las primeras huellas de

devuelve al hombre una libertad, una ligereza, una voluptuosidad semejantes sólo a las del niño en sus elaboraciones fantásticas.

la actividad poética? La ocupación favorita y más intensa del niño es el juego. Acaso sea lícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio, o, más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él. Sería injusto pensar que no toma en serio ese mundo; por el contrario, toma muy en serio su juego y emplea en él grandes magnitudes de afecto. La antítesis del juego no es la gravedad sino la realidad. El niño distingue muy bien la realidad del mundo y su juego, a pesar de la carga de afecto con que lo satura, y gusta de apoyar los objetos y circunstancias que imagina en objetos tangibles y visibles del mundo real. Este apoyo y sólo él es lo que aún diferencia el 'jugar' infantil del 'fantasear'." (p. 965)

"...el individuo en crecimiento cesa de jugar; renuncia aparentemente al placer que extraía del juego. Pero quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que ha saboreado una vez. En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una sobrogación. Así también, cuando el hombre que deja de ser niño ce-

El mundo creado por el arte, el mundo producto de esta vocación, intenta restituir el reino perdido. Un reino que ya no existe en

sa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea. Hace castillos en el aire; crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos." (p. 966)

"Ahora bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega; crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio, esto es, infunde en él grandes magnitudes de afecto, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad." (p. 965)

No sólo el psicoanálisis se ha referido a esta relación entre el juego y el fantasear artístico; también los artistas se han pronunciado en favor de ello. Julio Cortázar, por ejemplo, no pierde ocasión para recalcar el carácter esencialmente lúdico del arte, y sus cuentos y novelas son la mise en scène de ese "juego" que es la fantasía. Y no es otra cosa lo que, en su práctica y en su teoría, postula el surrealismo.

ninguna parte, sólo en la fantasía. El carácter insuficiente de la realidad para colmar nuestros deseos primarios es lo que básicamente nos lleva a buscar en otra parte la satisfacción que no encontramos en la vida. Al crear, se parte siempre de una carencia original. Se escribe, se pinta, se compone música para llenar un vacío, para subsanar una ausencia. "El artista -señala Freud- se había refugiado... en este mundo fantástico, huyendo de la realidad poco satisfactoria... Sus creaciones, las obras de arte, eran satisfacciones fantásticas de deseos inconscientes."³⁷ Así, el origen último de la necesidad del arte hay que buscarlo precisamente en ese sentimiento de insatisfacción que nace del contacto con la realidad, y que la realidad, por sí misma, no puede colmar. "Esta inaplicación a los objetos que caracteriza a toda la literatura -escribe Artaud desde ese profundo desgarramiento interior que es toda su obra-, es en mí una inaplicación a la vida. Y puedo decir, de veras, que no estoy en el mundo, y no es

³⁷ Freud, "Autobiografía", op. cit., tomo 2, p. 947.

una simple actitud mental."³⁸

Sólo a partir de esta insatisfacción es comprensible la existencia de un mundo imaginario que compense de alguna forma la infelicidad que la realidad produce. De lo contrario, si el mundo fuera plenamente satisfactorio, no tendría pertinencia alguna la invención de mundos ficticios: el hombre realizaría en la vida, y en total plenitud, todos y cada uno de sus deseos. Asimilado a la realidad real, en completo acuerdo con ella, el hombre no sentiría la necesidad de crear otra realidad distinta de aquella que lo satisface plenamente. "¿Por qué pretenden esos hombres crear realidades imaginarias? -se pregunta Vargas Llosa-. Se diría que no están satisfechos con la realidad que viven, que no se sienten colmados por esa realidad. Parece que la realidad no fuera para ellos suficiente... Si (el hombre) estuviera satisfecho, si se sintiera reconciliado con el mundo, si la realidad lo colmara, es evidente que no intentaría esa empresa de crear nuevas realidades, de crear realidades imaginarias y ficticias."³⁹

³⁸ Antonin Artaud, "Correspondencia con Jacques Rivière", carta del 25 de mayo de 1924, en Carta a la vidente, Barcelona, Tusquets Editor, 1971, p. 28

³⁹ Vargas Llosa, Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la

Y sin embargo, la simple existencia del arte como una constante a lo largo de toda la evolución histórica, nos habla precisamente de lo contrario: la fantasía ha seguido cumpliendo, en todo momento, la función compensatoria que la propia realidad le ha asignado. Si el artista, al realizar su vocación, se sustrae a la vida, es porque ésta evidentemente no le resulta totalmente satisfactoria; sus fantasías, su obra, son una forma, la única de que dispone, para compensar esa insatisfacción. Freud resume y sintetiza esta idea de la siguiente manera: "Puede afirmarse -señala- que el hombre feliz jamás fantasea, y sí tan sólo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria."⁴⁰

Esta misma concepción la hemos visto repetida, de una u otra forma, por los propios creadores. Ya sea desde su propia obra literaria o a partir de sus reflexiones teóricas, se plantea el carácter insatisfactorio de la realidad como una de las causas esenciales que dan origen a la vocación artística. Musil, a través

Universidad de Montevideo, el 11 de agosto de 1966. Y recogida en libro bajo el título de La novela, Argentina, América Nueva, 1974, p. 13

de uno de sus personajes, confirma esta idea. El jefe de sección Tuzzi ~~xxx~~ hace convergir la conversación con Ulrich hacia este punto:

"-Ahora debería explicarme usted por qué ha de tener un hombre como Arnheim aficiones literarias -preguntó él; pero se arrepintió enseguida, ya que el primo se apresuró a contestar nuevamente: -¿No se ha dado cuenta usted -empezó- de la cantidad de personas que hoy día hablan consigo mismas en la calle?

Tuzzi se encogió de hombros con indiferencia.

-Algo no funciona en ellas. Al parecer, no pueden vivir completamente sus experiencias o les es imposible asimilarlas, y tienen por eso que echar los restos. Y de ahí creo yo que surge una exagerada necesidad de escribir. Quizá esto no aparezca tan claro al escribir, pues entonces siempre se alcanza algún resultado debido al talento y a la práctica, lo cual deja muy atrás su procedencia; pero en la lectura se revela inequívoco. Hoy día casi nadie lee; todos se sirven del escritor únicamente para descargar en

⁴⁰ Freud, "El poeta y la fantasía", op. cit., tomo 2, p. 966.

en él de un modo perverso, los propios excedentes bajo forma de aceptación o repudio.

-Usted cree, entonces, que en la vida de Arnheim hay algo que no convence -indicó Tuzzi, esta vez dándose cuenta-. He leído últimamente sus libros por pura curiosidad, porque muchos le atribuyen grandes posibilidades políticas; confieso que yo no veo ni su necesidad ni su fin.

-La pregunta se podría enunciar en términos mucho más generales -estimó el primo-. Si es un hombre tan rico en dinero e influencias, que puede satisfacer todos sus deseos, ¿por qué escribe? En realidad, yo debería preguntar ingenuamente por qué escriben todos los narradores de profesión. Refieren, como si se hubiesen dado, cosas que no se han dado nunca. Es evidente. ¿Pero admiran la vida como los gorriones admiran al rico, sin cansarse jamás de criticar lo poco que se ocupa de ellos? ¿O es que rumian y vuelven a rumiar? ¿O son quizá ladrones de felicidad, elaborando en la fantasía algo que realmente no pueden conseguir o soportar?

-~~¿~~ ¿No ha escrito usted nunca? -le interrumpió Tuzzi.

-Jamás, y ello me incomoda. Pues no soy tan feliz como para eximirme del deber de hacerlo. ;A causa de una tendencia totalmente anormal, me he propuesto matarme si no me llega pronto ese imperativo!"⁴¹

También para Robert Musil la creación artística es un imperativo. Es decir, no algo que se elige libre y racionalmente, sino algo que se le impone al creador más allá de su voluntad y su conciencia, algo a lo que éste debe someterse para subsistir ("me he propuesto matarme si no me llega pronto ese imperativo"). Y en la base de esta ineludible necesidad de crear, Musil encuentra también, como los elementos esenciales que la determinan, una cierta insatisfacción frente a la vida ("Al parecer, los artistas no pueden vivir completamente sus experiencias o les es imposible asimilarlas elaborando en la fantasía algo que realmente no pueden conseguir o soportar"), y una evidente infelicidad ("no soy tan feliz como para eximirme del deber de (crear)").

⁴¹ Robert Musil, El hombre sin atributos, Barcelona, tomo 2, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1970, pp. 150-151.

Es a esto a lo que apunta Vargas Llosa cuando señala que "a través de la literatura, en cierta forma, no sólo se expresa sino que se mitiga también la infelicidad humana. En el caso de los escritores, por ejemplo, escribir es una manera de resolver sus problemas personales. Eso es indiscutible. No creo que la literatura sea sólo eso, pero sí que es una forma, en muchos casos, de no volverse loco o no suicidarse. De eso estoy convencido, por lo menos en mi caso. Porque si no fuera escritor, si no hubiera encontrado esta manera de vivir, probablemente sería un loco o un suicida. No hubiera podido superar cierto tipo de neurosis, de traumas. Por eso, y cada día más, la literatura es mi mejor defensa contra la infelicidad".⁴² Y un poco más adelante insiste: "...me parece que lo que siempre ha resultado más estimulante a los creadores no son las experiencias positivas sino las negativas (las del dolor, el fracaso, la frustración). Eso nos indica que a través de la literatura lo que uno busca, tanto cuando escribe como cuando lee, no es lo que pueda justificar la vida, sino aquello que tiende a condenarla, a ponerla en tela de juicio, a mostrarla en sus deficiencias y en sus limitaciones".⁴³

⁴² Vargas Llosa, "Historia de una sedición permanente" (entrevis-

Aquí se destaca, por una parte, esa desarticulación esencial entre el creador y la vida: son las experiencias básicamente negativas (el dolor, el fracaso, la frustración), es decir, aquellas que han dejado en el individuo un saldo de insatisfacción, de infelicidad, las que lo mueven a crear, las que lo obligan a evadirse de la realidad insatisfactoria y a refugiarse en un mundo distinto, en un mundo imaginario. Pero el acto de la creación artística, por otra parte, contiene también el proceso inverso: a través de él, el artista realiza su insatisfacción, purga catárticamente las pulsiones que lo llevaron a crear. Y es esto, como señala Vargas Llosa, lo que distingue al artista del neurótico o el suicida. Al realizar artísticamente sus fantasías, el creador encuentra el camino de regreso a la realidad. Su obra se propone como un proyecto de vida posible. Al criticar, al condenar, al poner en tela de juicio a la realidad real, la realidad ficticia da cauce a la insatisfacción del artista, pero no sólo a ella, sino también -a través del proceso de lectura que toda obra de arte implica- a la de todo un conglomerado social que siente como suya

ta de Danubio Torres Fierro), Plural, No. 47, agosto de 1975, p. 26.

43 Loc. cit.

esa misma insatisfacción. La catarsis que el arte promueve no es, entonces, un fenómeno exclusivamente individual, propio nada más del creador, sino que, en la operación de lectura de la obra, esa catarsis se vuelve social (e histórica) y permite que otros, cualquiera que sea su espacio y su tiempo concretas, descargen, en ellas sus propias pulsiones a través del instante de fruición estética. "El punto de partida es en todos los casos la insatisfacción -escribe Sarah Kofman- y se requieren 'muchas circunstancias' favorables' para que el artista, animado de impulsos y tendencias extremadamente fuertes y que se han apartado de lo real a favor de la vida imaginaria por la dura necesidad, no llegue a ser un neurótico. Estas circunstancias favorables son su gran aptitud para la sublimación y su debilidad para efectuar represiones: finalmente, gracias a sus 'dotes' es capaz de dar a sus fantasías una forma que les hace perder todo carácter personal y llegan a ser para los otros una forma de goce: la suma de placer obtenido merced a la prima de seducción permite disimular o incluso suprimir provisionalmente en otros las represiones."⁴⁴

⁴⁴ Sarah Kofman, El nacimiento del arte, Bs. As., Siglo XXI, 1973, p. 168.

CAPITULO IV: EL ARTE COMO CATARSIS DE LO REPRIMIDO

Si bien, como acabamos de ver, el punto de partida de la creación artística es un profundo sentimiento de insatisfacción frente a la vida, la obra de arte, como proceso creador y como producto acabado, tiende a satisfacer esta carencia que se encuentra en la base de toda génesis artística. El medio de que se vale el arte para lograrlo es, básicamente, promoviendo la catarsis en el espectador (fenómeno que repite, en cierta forma, la propia catarsis del artista al producir su obra).

En la cita de Sarah Kofman con que cerramos el capítulo anterior, se apuntaban ya, aunque muy someramente, los mecanismos estéticos que facilitan y promueven la identificación catártica del espectador con la problemática que se expresa en la obra: "la suma de placer obtenido merced a la prima de seducción (-estética-, existente en toda verdadera obra de arte) permite disimular o incluso suprimir provisionalmente en otros las represiones". A este mecanismo que hace posible la catarsis artística nos referiremos después, más ampliamente, a la luz de la teoría freudiana, pero lo que por el momento sí es necesario

retener aquí es que esta catarsis es siempre, y en todos los casos, catarsis de lo reprimido; es decir, de todos aquellos irracionales e inconscientes que, por la fuerza de la represión, no hallan una vía expedita para ascender a la conciencia.

Aristóteles, en su Poética, había definido la catarsis como la acción artística que, "moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos".⁴⁵ Pero no es sino en el libro VIII de su Política, donde, a propósito de la música como una forma de educación, analiza más extensamente este concepto: "...cualquier experiencia que tiene lugar de una manera violenta en algunas almas se da también en todas, aunque con distintos grados de intensidad; por ejemplo, la piedad y el temor, y así mismo el entusiasmo o fervor religioso; muchas personas, en efecto, están expuestas en alto grado a esta forma de emoción, y vemos a esta gente, bajo la influencia de la música sagrada, cuando emplea modos que sacuden violentamente el alma, llevados a un estado tal como si hubieran recibido un tratamiento médico y hubieran tomado una purga; la misma experiencia, pues, debe darse también en los apasionados, los tímidos y otros

⁴⁵ Aristóteles, op. cit., p.84.

complejos emocionales de la gente, en el grado que corresponde a cada uno de los individuos de estas clases de gente, y todos ellos deben sentir una purificación y deben sentirse aligerados y consolados de manera agradable..."⁴⁶ Así, pues, podríamos decir que para el filósofo griego el proceso catártico que toda verdadera obra de arte promueve, representa en el espectador (y por supuesto, también y básicamente en el creador) un acto de "purificación", de "purga", de ciertos estados emocionales.

La aportación teórica del psicoanálisis a esta concepción ha consistido, por una parte, en definir y explicar la naturaleza de los estados emocionales que habrán de ser objeto de la catarsis artística: el hecho de estar constituidos por experiencias traumáticas particularmente significativas en la vida del sujeto y que por lo general se remontan a la época de la infancia; y el hecho de que, por presentar un carácter asocial, cuya manifestación en la vida real atentaría contra el orden que norma y reglamenta la ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ sociedad, han seguido el camino de la represión y permanecen empozados en lo más profundo

⁴⁶ Aristóteles, op. cit., p. 1570.

del inconsciente; y por otra parte, ha consistido también en descubrir y mostrar los mecanismos estéticos que hacen posible la catarsis.

El propio Freud, en varios de sus escritos, se interesó precisamente en el estudio de estos hechos. "Se reconoció que el reino de la fantasía -señala- era un dispositivo creado con ocasión de la dolorosa transición desde el principio del placer al de la realidad para permitir la constitución de un sustituto ~~de~~ de la satisfacción instintiva a la cual se había tenido que renunciar en la vida real. El artista se había refugiado, como el neurótico, en ese mundo fantástico, huyendo de la realidad poco satisfactoria, pero a diferencia del neurótico, supo hallar el camino de retorno desde dicho mundo de la fantasía hasta la realidad. Sus creaciones, las obras de arte, eran satisfacciones fantásticas de deseos inconscientes análogamente a los sueños con los cuales compartían el carácter de transacción, pues tenían también que evitar el conflicto con los poderes de la represión. Pero a diferencia de los productos oníricos, asociales y narcisistas, están destinadas a provocar la participación de otros hombres y pueden reanimar y satisfacer en estos últimos los mismos impulsos

optativos inconscientes."⁴⁷ Y en otro sitio, pero a propósito de lo mismo, escribe: "Cuanto más se penetra en la patogénesis de la enfermedad nerviosa, más se descubre la conexión de las neurosis con otras producciones de la vida psíquica humana, aun con las de un más alto valor. Nosotros, los hombres, con las grandes aspiraciones de la civilización y bajo el peso de nuestras íntimas represiones, hallamos la realidad totalmente insatisfactoria y mantenemos, por lo tanto, una vida imaginativa, en la cual gustamos de compensar los defectos de la realidad por medio de la producción de realizaciones de deseos. Estas fantasías entrañan mucho de la propia esencia constitucional de la personalidad y también de los impulsos en ella reprimidos para su adaptación a la realidad. El hombre que alcanza grandes éxitos en su vida es aquel que por medio del trabajo logra convertir en realidad sus fantasías optativas. Donde esto fracasa a consecuencia de las resistencias del mundo exterior y de la debilidad del individuo, surge el apartamiento de la realidad; el individuo se retira a su satisfactoria fantasía y, en el caso de enfermedad, convierte su contenido en síntomas. Bajo determinadas condiciones favorables le será aún posible hallar otro camino, que, partiendo de dichas

⁴⁷ Freud, "Autobiografía", op. cit., p. 947

fantasías, le conduzca de nuevo a la realidad, salvándole de extrañarse de ella duraderamente por medio de la regresión a lo infantil. Cuando la persona enemistada con el mundo real posee aquello que llamamos dotes artísticas y cuya psicología permanece aún misteriosa para nosotros, puede transformar sus fantasías, no en síntomas sino en creaciones artísticas, escapar así a la neurosis y volver a encontrar por este camino indirecto la relación con la realidad."⁴⁸

Este acto de retorno a la realidad, posible gracias a la purificación catártica de ciertos estados emocionales, ocurre, como ya señalábamos anteriormente, tanto en el creador como en el espectador. Tanto uno como otro, en la creación o re-creación de la obra (pues, como ya se sabe, toda lectura es una re-creación), encuentran la forma (imaginaria, fantaseada, no importa) de canalizar la insatisfacción, el dolor, la frustración que su particular contacto con el mundo le ocasiona. En última instancia, esta catarsis de lo reprimido es lo que pone a salvo de la neurosis; el arte da cauce a la manifestación exterior de toda una energía latente (ansiedades, angustias, tensiones emocionales,

⁴⁸ Freud, "Esquema del psicoanálisis", op. cit., p. 54.

etc.) que, de permanecer reprimida en el inconsciente de cada cual, terminaría convirtiéndose en síntomas y neurotizando tanto la vida individual como la vida social.

A estas alturas, la paradoja resulta evidente: el arte, emergiendo de todo un mundo pulsional, instintivo, inconsciente, que la civilización para subsistir como tal tuvo que acallar, es, al mismo tiempo, una forma de reconciliar al hombre con la vida, de hacerlo asumir y enfrentar, de una u otra forma, su circunstancia concreta. Mario Vargas Llosa, a partir del relato de un acontecimiento de su propia vida, ilustra lo que venimos diciendo:

"Hace algunos años, durante unas semanas, tuve la sensación de una incompatibilidad definitiva con el mundo, una desesperación tenaz, un disgusto profundo de la vida. En algún momento me cruzó por la cabeza la idea del suicidio; otra noche recuerdo haber rondado (fatídica influencia de Beau geste), en las cercanías de la Place Denfert-Rochereau, las oficinas de la Legión, con la idea de infligirme, a través de la más odiosa de las instituciones, una fuga y una punición románticas: cambiar de nombre, de vida, desaparecer en un oficio rudo y vil.

Es impagable la ayuda que me prestó, en ese periodo difícil, la historia de Emma, o, mejor dicho, la muerte de Emma. Recuerdo haber leído en esos días, con angustiosa avidez, el episodio de su suicidio, haber acudido a esa lectura como otros, en circunstancias parecidas, recurren al cura, la borrachera o la morfina, y haber extraído cada vez, de esas páginas desgarradoras, consuelo y equilibrio, repugnancia del caos, gusto por la vida. El sufrimiento ficticio neutralizaba el que yo vivía. Cada noche, para ayudarme, Emma entraba al desierto castillo de la Huchette y era humillada por Rodolphe; salía al campo donde el dolor y la impotencia la acercaban un instante a la locura; se deslizaba como un duende en la farmacia de Homais, y allí, Justin, la inocencia convertida en secuaz ~~de la muerte~~ de la muerte, la miraba tragar el arsénico en la penumbra del capharnaüm; volvía a su casa y padecía el indescible calvario: el sabor a tinta, la náusea, el frío en los pies, sus estremecimientos, los dedos incrustados en las sábanas, el sudor de su frente, el castaño de sus dientes, el extravío de sus ojos, los aullidos, las con-

vulsiones, el vómito de sangre, la lengua que escupe su boca, el estertor final. Cada vez, a la tristeza y a la melancolía se mezclaba una curiosa sensación de sosiego y la consecuencia de la lacerante ceremonia eran para mí la admiración, el entusiasmo: Emma se mataba para que yo viviera. En otras ocasiones de contrariedad, depresión o simple mal humor he acudido a este remedio y casi siempre con el mismo resultado catártico. Esa experiencia y otras parecidas me han convencido de lo discutible de las teorías que ~~defienden~~ defienden una literatura edificante por sus resultados. No son necesariamente las historias felices y con moraleja optimista las que levantan el espíritu y alegran el corazón de los lectores (virtudes que se le atribuían en el Perú al 'Pisco Vargas'); en algunos casos, como en el mío, el mismo efecto lo pueden conseguir, por su sombría belleza historias tan infelices y pesimistas como la de Emma Bovary."⁴⁹

⁴⁹ Vargas Llosa, La orgía perpetua, op. cit., pp. 24-26.

En el relato que hace Vargas Llosa de una etapa de su vida y en la forma que encontró de superarla, resalta una cuestión que podría parecer contradictoria: ¿Cómo es posible que en el drama de un personaje, que en cierta forma refleja o proyecta nuestro propio drama, en lugar de hundirnos más aún en nuestra depresión, encontremos el camino para salir de ella y congraciarnos con la vida, es decir, con nuestro presente? ¿Qué extraña operación realiza en nosotros la obra de arte que al mostrarnos la insatisfacción, la infelicidad, la tragedia de una vida, que puede ser la nuestra, paradójicamente, nos devuelve el entusiasmo por la vida, la creencia (fundada o no) en que vale la pena seguir viviendo? Las grandes magnitudes de afecto (generalmente acalladas y reprimidas por nuestra vida consciente) puestas en una obra de arte resultan equiparables con los propios afectos del espectador, que tampoco encuentran en su vida racional y consciente un conducto expedito para manifestarse. Estos afectos, estas emociones que toda obra pone en juego mueven, de alguna forma, la propia emotividad del espectador; buscan, por así decirlo, un compromiso en el individuo que exceda los marcos de su razón: un compromiso emotivo. Si esto se logra, si el lector llega a reconocer en la problemática de la vida del personaje su propia conflic-

tiva, esta identificación permite producir los efectos catárticos que lo liberarán de una carga emocional que, al no encontrar un cauce adecuado para expresarse, se volvería contra él mismo. Y la fuerza autopunitiva de los afectos reprimidos puede llevar a un hombre a su propia destrucción. Sin embargo, -como señala Sarah Kofman- para que esta identificación catártica se produzca es necesario que la obra nos seduzca estéticamente. Es decir, que por sus propios medios, técnicos, formales, etc., logre introducirnos en el mundo que nos narra hasta el grado de hacernos vivir en él como en nuestro propio mundo. Es aquí, donde el trabajo artístico, ahora sí como un proceso racional y consciente, cobra plenamente su sentido. Los deseos instintivos, los aspectos irracionales y, en suma, toda la vida inconsciente del sujeto, hasta entonces reprimida por la civilización, encuentra en la coherencia y organización del mundo ficticio, es decir, en su verdad, en su verosimilitud, el ámbito justo y necesario para manifestarse. Sólo en la medida en que el mundo ficticio alcance una vida propia, autosuficiente y plena de sentido en sí misma -esto es, convincente por sus propios medios y no mediante su relación con la realidad-, podremos descargar en él,

en una suerte de purificación catártica, toda la insatisfacción, toda la infelicidad que la vida nos ocasiona. Estos medios, propios y exclusivos del arte, a los que aludimos, son los elementos estrictamente formales que intervienen en la elaboración de una obra: el lenguaje, la estructura, la técnica, el estilo, etc.; es en ellos, en última instancia, donde se encuentra la "prima de atracción estética" que nos permitirá trasponer la barrera que separa a la realidad de la ficción. "La habilidad del escritor, del novelista -señala Vargas Llosa-, no está en crear propiamente sino en disimular, en enmascarar, en disfrazar lo que hay de personal en lo que escribe."⁵⁰

Freud ha estudiado el importante papel que juegan en el arte las técnicas y procedimientos formales que hacen posible la realización estética de las fantasías inconscientes del artista. A este respecto, escribe: "Cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos, o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. Cómo así lo consiguiera el poeta es su más íntimo secreto; en la técnica de la supe-

⁵⁰ Vargas Llosa, La novela, op. cit., p. 19

ración de aquella repugnancia, relacionada indudablemente con las barreras que se alzan entre cada Yo y los demás está la verdadera ars poetica. Dos órdenes de medios de esta técnica se nos revelan fácilmente. El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones, y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías. A un tal placer, que nos es ofrecido para facilitar con él la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas, lo designamos con los nombres de prima de atracción o placer preliminar. A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter de placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma. Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno de nuestras propias fantasías."⁵¹

Con esto, Freud nos sitúa ante el valor exacto que tienen los aspectos formales en una obra de arte. La seducción esté-

⁵¹ Freud, "El poeta y la fantasía", op. cit., p. 969.

tica (o placer preliminar) que la forma artística ejerce sobre el espectador, le permite salvar esa dosis de repugnancia frente a la presencia de impulsos instintivos e inconscientes, provocada por la represión que la vida social ejerce sobre ellos. Una vez salvado -por medios estrictamente formales- el muro que nos separa de nuestra más secreta vida pulsional, podemos entregarnos, sin culpa alguna, al goce que nos depara, a través de la obra de arte, el retorno y aceptación de lo reprimido. La conformación estética de los elementos que intervienen en la obra, las leyes estrictamente formales que rigen y determinan la verdad del mundo ficticio, facilitan y promueven la identificación catártica en el espectador. Y el verdadero goce estético, que experimentamos frente a la obra, está determinado en su sentido más profundo, por la descarga, reconocimiento y aceptación de emociones, sentimientos, etc., que, por provenir de ese secreto mundo infantil en buena medida ajeno a las normas y prohibiciones de la moral, nos habíamos negado a asumir conscientemente como nuestros.

CAPITULO V: EL CARACTER ESPECIFICO DE LA VOCACION DE
NARRADOR: EL NOVELISTA COMO DEICIDA

Hay aún otro aspecto de la concepción vargasllosiana sobre el origen de la vocación del creador, que hemos creído necesario tratar por separado; es el que se refiere concretamente a la vocación del novelista, y el término metafórico que Vargas Llosa usó para definirla: el novelista como "deicida". Indudablemente, la vocación de narrador -en tanto que la novela es una forma más de expresión estética- guarda características semejantes con otros tipos de vocación artística, como la que nos lleva a la música, a la poesía, a la pintura o a la danza. Pero también, en la medida en que la novela es un género literario particular y concreto, diferente de otros géneros o formas de manifestación estética, la vocación que nos pone en su búsqueda presenta características específicas. Es de estas últimas de las que habremos de ocuparnos en este apartado.

La novela, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, nace como realidad literaria en un momento preciso de la historia de la humanidad. Mientras que la poesía, la música, la

la pintura o la danza nacen con el hombre y se desarrollan con él, la novela tendrá aún que esperar varios siglos para ver la luz. Es necesario que en el mundo se produzca una profunda transformación, que revolucione todos los órdenes de la vida, para que la novela halle su necesidad, su razón de ser. Los orígenes de la novela hay que buscarlos justamente a fines del siglo XII, cuando Europa rompe con el equilibrio estático feudal que la había caracterizado hasta entonces y un nuevo tipo de sociedad irrumpe en el escenario europeo medieval trastocando todos los órdenes de la vida. La conmoción se hace sentir a todos los niveles: económico, social, político, cultural, etc. Hay un considerable incremento de la actividad industrial y mercantil, se desarrollan las artesanías y el comercio hasta adquirir un verdadero carácter profesional, el dinero se convierte en el medio general de cambio y pago, en "la mercancía por excelencia" y, con ello, el centro de gravedad de la vida social se desplaza del campo a la ciudad, convirtiéndose ésta, ya no en el centro puramente político y administrativo, como lo fueron las polis en la antigüedad griega, sino en un centro básicamente de producción e intercambio de mercancías. Una nueva clase social cobra relevancia significativa en el

ámbito social y económico de la época: la burguesía. Y su peso e influencia se hacen sentir no sólo en el plano económico y social, sino también en lo que respecta al orden espiritual de la vida. "El burgués aislado -señala Arnold Hauser- apenas cuenta nada como patrono comprador de obras de las artes figurativas, pero la producción de tales obras está casi por completo en manos de artistas y artesanos burgueses. Y, corporativamente, en cuanto municipio, la burguesía tiene también como 'público' un peso importante en el arte."⁵²

Por otra parte, y cada vez más, la ciudad burguesa viene a suplir al monasterio como centro productor de cultura y, con ello, la secularización y universalización de ésta reemplazan al viejo compartimentalismo feudal que la constreñía y limitaba. "La secularización de la cultura se debe, en primer lugar, a la existencia de la ciudad como centro comercial. En la ciudad, a la que acuden gentes de todas partes y donde los comerciantes de países lejanos y aun exóticos intercambian sus géneros y tam-

⁵² Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, Madrid, tercera edición, tomo 1, Guadarrama, 1969, pp. 261-262.

bién sus ideas, se realiza un intercambio intelectual que tuvo que ser desconocido a toda la Alta Edad Media."⁵³ Así, poco a poco, el clero va cediendo terreno en los distintos órdenes de la vida social de la época, y una nueva institución (burguesa), la Caballería, viene a suplirlo en dos de las funciones que hasta entonces le habían sido privativas: la educación y la cultura. El influjo ideológico de la burguesía comienza a manifestarse básicamente en estos dos aspectos. "Al aparecer el nuevo concepto (caballeresco) de la cultura, según el cual los valores estéticos e intelectuales 'valen' al mismo tiempo como valores morales y sociales, surge un nuevo abismo entre la educación secular y la educación clerical. La función de guía, principalmente en la poesía, pasa del clero, que es unilateral espiritualmente, a la caballería. La literatura monacal pierde su papel de guía en la evolución histórica y el monje deja de ser la figura representativa de la época. Su figura típica es ahora el caballero..."⁵⁴

⁵³ Ibidem, p. 263.

⁵⁴ Ibidem, p. 273.

Y un poco más adelante: "Concluye así un periodo de cerca de tres siglos, en el que los monasterios fueron los únicos centros de la poesía. Incluso durante la hegemonía intelectual del monacato, la nobleza no había dejado nunca de constituir una parte del público literario; pero, frente al anterior papel exclusivamente pasivo del laicado, la aparición del caballero como poeta significa una novedad tan completa que se puede considerar este momento como uno de los cortes más profundos habidos en la historia de la literatura."⁵⁵

Es precisamente en este momento en el que surge la novela como un nuevo género de expresión artística. Y, evidentemente, no es nada casual que aparezca precisamente bajo la forma de novela de caballería. Un nuevo orden económico y social se impone en Europa y los nuevos valores ideológicos que este cambio genera hallarán su expresión artística fundamentalmente en ese nuevo género literario que es la novela. Su lugar de nacimiento es el escenario de una pugna ideológica, en el que dos concepciones:

⁵⁵ Ibidem, p. 290.



FILOSOFIA
Y LETRAS

del mundo, la cristiana feudal y la secular burguesa, se enfrentan. El nuevo género, aunque expresión cultural de la clase social emergente, nace signado por las propias características de esta pugna. Conserva aún, es cierto, valores del pasado, pero lo que principalmente lo define es su carácter laico: su preocupación se centra en lo que sucede en "el reino de este mundo", entre los hombres. Al morir la fe, junto con la vieja sociedad cristiana feudal, se hace necesario que algo distinto venga a ordenar el caos del mundo. A nivel racional, ese elemento ordenador será la ciencia, que a partir de entonces, y hasta nuestros días, conocerá un desarrollo incesante. Pero en el plano estético, esa labor le ha sido encomendada básicamente a la novela. Ella no sólo se convierte en la imagen del nuevo mundo que nace de las entrañas del viejo mundo feudal que desaparece, sino que se torna portadora de sentido. Ordena, jerarquiza y dota de sentido al nuevo mundo de los hombres. A partir de ahora ya no será Dios sino el hombre, el centro del universo. La novela nacerá entonces como la imagen estética, por excelencia, de esa nueva concepción de la vida. Una imagen completa y totalizadora: la nueva estructura literaria que inaugura la novela permite globalizar, como ningún otro

género o forma de expresión artística, la riqueza y complejidad del nuevo mundo novelable, mundo sin Dios, caótico, confuso, carente de sentido. "La novela, a diferencia de otros géneros -dice Vargas Llosa, refiriéndose a las novelas de caballería-, es ante todo una orgullosa afirmación humana. Ella, efectivamente, distraía la atención de los hombres hacia Dios porque su materia es siempre el hombre, es algo absolutamente congénito a su ser, sin una problemática esencialmente terrena, humana, no hay novela."⁵⁶

Retomando ahora la metáfora vargasllosiana, podríamos decir que, en el orden estético, la aparición de la novela significó -como el ~~peruano~~ ^{escritor} peruano señala- un "deicidio", en la medida que se propone como un sustituto radical de la realidad, creada por Dios. Y entonces, en ese mismo orden de cosas, el novelista, su creador, vendría a ser el supremo "deicida", el suplantador de Dios. Ya anteriormente, es cierto, habíamos visto expresada esta idea por Nietzsche. Para el filósofo alemán, el artista venía a ser también una suerte de Dios, creador omnipo-

⁵⁶ Vargas Llosa, La novela, op. cit., p. 31.

tente de su propio mundo imaginario; sin embargo, su concepción no restringía esta cualidad al novelista, sino que, por el contrario, la extendía, como una característica definitoria, a todo artista, cualquiera que fuera el orden estético en el que trabajara. En la introducción a El origen de la tragedia, Nietzsche escribe: "En efecto, este libro no reconoce, en el fondo de todo lo que existe, más que la idea (y la intención) de un artista; de un 'Dios', si se quiere, pero seguramente de un Dios puramente artista, absolutamente desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o la destrucción, el bien o el mal, no son más que manifestaciones de su arbitrio indiferente y de su poder omnímodo; que se desembaraza, al crear los mundos, del 'tormento' de su plenitud y de su 'plétora'; que se emancipa del 'tormento' de las contradicciones acumuladas en sí mismo."⁵⁷ Vargas Llosa al rescatar esta idea, la ha reducido, es verdad, al caso concreto del novelista, y ello le ha significado una parte de la crítica de Rama. Pero las razones que ha tenido para hacerlo así, creemos que son

⁵⁷ Federico Nietzsche, El origen de la tragedia, Madrid, quinta edición, Colec. Austral, Espasa-Calpe, 1969, p. 15.

en gran medida válidas, pues se sustentan, por una parte, en las causas históricas que dieron lugar a la aparición de la novela como género literario y, por otra, a las propias características internas de ese género que lo diferencian de otras formas de expresión artística. "La novela es el más 'histórico' de los géneros -señala Vargas Llosa- 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 reproducción 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 Media⁵⁸, cuando moría la fe y la razón humana iba a reemplazar a Dios como instrumento de comprensión de la vida y como principio rector para el gobierno de la sociedad. Occidente es la única civilización que ha matado a sus dioses sin sustituirlos por otros,

⁵⁸ 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 satiricón- y las primeras novelas épicas medievales. (La nota es de Vargas Llosa.)

ha escrito Malraux: la aparición de la novela, ese deicidio, y del novelista, ese suplantador de Dios, son, en cierto ~~sentido~~ 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."⁵⁹

Pero ese "deicidio histórico", que tiene lugar y fecha de nacimiento, no es algo que se haya producido una vez y para siempre; por el contrario, se ha venido repitiendo una y otra vez, hasta nuestros días, con cada novela. Cada novela repite y confirma ese crimen supremo. Cada novelista, en su labor creadora, repite y confirma ese primer intento de suplantar a Dios y a su creación. Su obra, su novela, erige un mundo propio, tan complejo y contradictorio como el mundo real, y además, dueño de un sentido, como proyección inicial y como resultante final, del que, al morir su creador, carece la realidad. "Escribir novelas

⁵⁹ Vargas Llosa, "Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora", en García Márquez y la problemática de la novela, op. cit., pp. 43-44.

-sintetiza el escritor peruano- es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este 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."⁶⁰

Esta misma idea -el novelista como deicida, producto del carácter insatisfactorio de la realidad- la hemos visto planteada también por Ernesto Sábato, cuya concepción literaria concuerda en más de un sentido con la de Vargas Llosa. El escritor argentino, refiriéndose a las instancias profundas que llevan al novelista a crear, señala: "El mundo le repugna, lo hiere, lo fastidia: arrogante, decide hacer otro, a su imagen y semejanza. No hará la competencia al estado civil, como, con candorosa injus-

⁶⁰ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., p. 85.

ticia hacia su propio genio, pretendió Balzac, sino al mismo Dios... Dios no escribe ficciones: nacen de nuestra imperfección del defectuoso mundo en que nos obligaron a vivir."⁶¹

Ahora bien, al aludir aquí al origen histórico de la novela hemos querido destacar principalmente dos cosas: por una parte, el carácter laico de este nuevo género literario: su mundo es el mundo de los hombres; y, por otra parte, el hecho de constituir un intento más radical de sustitución de la realidad real que el que puede contener cualquier otra forma de expresión artística. Y es justamente aquí donde para Vargas Llosa radica la especificidad de la vocación del novelista, lo que la diferencia de cualquier otra vocación creadora. Todo artista padece ese profundo sentimiento de insatisfacción frente a la realidad que lo lleva a refugiarse en el mundo de la fantasía, pero en la manera que elige de realizar su desacuerdo, su insatisfacción de la vida, está presente ya la profundidad, la radicalidad, de ese sentimiento de insatisfacción. El intento de sustitución del mu

⁶¹ Ernesto Sábato, Abadón el exterminador, Bs. As., Sudamericana 1974, p. 130. Esta idea ya había sido expresada, más o menos en los mismos términos, por el propio Sábato, en un ensayo de 1967: "Los fantasmas de Flaubert"

do real que hay en toda novela, es un intento totalizador. El novelista no busca criticar tal o cual aspecto de la realidad del que disiente, sino que pretende algo más: negar esa realidad (su validez, su pertinencia) como un todo. Su obra, la novela, es el único intento posible de subrogación total en tanto que sólo ella crea un mundo ficticio tan complejo y contradictorio como el mundo real. Sólo el novelista crea una obra equiparable, por su complejidad, coherencia (o incoherencia) y sentido (o sinsentido), a la realidad. Sólo en la novela aparecen personajes que, como los hombres, tienen una vida propia cargada de anhelos y pasiones, sentimientos e ideales, que, al resolverse en una determinada conducta, dotan de sentido a esa vida. Sólo en la novela, como en la vida, esos personajes establecen ciertas relaciones entre sí que les permiten trascenderse como individuos y aparecer integrados a una determinada colectividad humana que dotará de razón y significación social a cada uno de sus actos. Sólo en la novela, por último (aunque los ejemplos podrían extenderse), existen determinadas circunstancias que, como en el mundo real, permiten a los hombres ser como son, pensar y sentir como piensan y sienten; es decir, dotar de realidad y verosimilitud al comportamiento, tanto objetivo como subjetivo, de

esos hombres. Sólo el mundo que crea la novela puede proponerse, por su propia complejidad, como un asesinato simbólico, como una sustitución radical de la realidad. Vargas Llosa, refiriéndose a las novelas de caballería, pero cuyas características podrían generalizarse a cualquier otra manifestación del género, ha señalado: "Novela... fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el 'realismo total', la suplantación de Dios."⁶² Así, realidad y novela se enfrentan, en cada lectura, como dos totalidades complejas, plenas de sentido y autosuficientes, y cuya validez y coherencia no dependen de su mutua confrontación, sino de la riqueza, versatilidad y dinamismo interno a cada una de ellas.

⁶² Vargas Llosa, "Carta de batalla por Tirant lo Blanc", Prólogo a Joanot Martorell y Marti Joan de Galba, Tirant lo Blanc, Madrid, ~~xxxxxx~~ ^{tomos 1,} Alianza Editorial, 1969, p. 20

Ninguna otra manifestación artística es equiparable en este sentido (y sólo en este sentido) a la novela, porque ninguna refleja la vida (para negarla, para proponerse como un sustituto posible) en toda la multiplicidad de aspectos y problemas que la vida plantea. Sólo la novela es capaz de hacerlo.⁶³ De ahí que Vargas Llosa vea al novelista como un deicida y a la novela como un supremo deicidio. Ninguna labor artística, en tanto que producto terminado, se propone como una sustitución tan absoluta, tan radical, de la realidad como la novela.

Esto, por otra parte, no hace más que llevar a su extremo los elementos que habíamos considerado como definitorios de toda vocación artística. La insatisfacción frente a la realidad, la desrealización que implica la invención de todo mundo ficticio, los "demonios" del ~~XXXXXXXX~~ creador, etc., buscan y habitan, con la novela, una totalidad. No se conforman con la crítica parcial; intentan una sustitución total, absoluta, que los exima de la obligación de vivir en el mundo, que les otorge la posibilidad de ser en la fantasía novelable, ese mundo posible.

⁶³ No se malentienda, no queremos decir que la novela sea una forma superior y más completa que otras formas de expresión artística. Sencillamente, es una forma distinta, con características propias y específicas y, por esta razón, lo que es válido para ella no necesariamente tiene que serlo para las otras art

CAPITULO VI: EL MUNDO DE LO REPRIMIDO: ORIGEN DE LA
TEMARICA DEL ARTE

Hasta aquí, hemos visto en qué consisten los "demonios del creador y cómo participan en uno de los aspectos que constituyen lo que Vargas Llosa ha llamado la primera fase de la creación artística: el que se refiere a la vocación del artista. Pero hay aún otro ámbito en el que los "demonios" juegan también un papel determinante. Nos referimos concretamente a la elección de los temas de una obra. Si, como habíamos visto, lo que lleva a un hombre a crear es una cierta insatisfacción frente a la vida, en la temática de su obra hallaremos caracterizada esa insatisfacción; es decir, encontraremos las razones que hicieron que ese hombre huyera de la realidad insatisfactoria y se refugiara en el mundo de la fantasía.

Al revisar la producción intelectual de ciertos autores -y este es un hecho que con contadas excepciones podría generalizarse- encontramos que en cada uno de ellos priva una cierta temática, hay un tipo específico de problemas sobre el cual

gira cada una de sus obras. Como si se sintiera la necesidad de volver siempre sobre un mismo tema. No hay más que echar una ojeada sobre la obra de cualquier escritor o artista para corroborar lo que venimos diciendo. Podrán variar la técnicas formales, los juegos de estructuras, el uso que se haga del lenguaje, pero, por lo regular, la temática se mantiene como una constante a lo largo de su obra. El problema del indio peruano en las novelas de Arguedas, el ordenamiento mítico del mundo en la obra de García Márquez, la preocupación por la historia en Carpentier, la búsqueda de una identidad cultural y social en la narrativa de Goytisolo, la problemática del tiempo en Proust, la preocupación existencial en la literatura de Sartre, etc., son las constantes que primordialmente definen la obra de esos escritores (esto no quiere decir, por supuesto, que la obra se reduzca a una sola temática, sino sencillamente que es una la temática ~~existencial~~ esencial que engloba y define -orientándolas, dirigiéndolas, dándoles un cierto sentido- a todas las demás). Esta presencia constante y reiterada de una misma temática en la obra de arte, nos permite suponer la importancia y significación que esos asuntos presentan en la vida del creador. "Los 'demonios'

de su vida -ha escrito Mario Vargas Llosa- son los temas de su obra."⁶⁴

Pero para que estos asuntos alcancen el nivel de sublimación que toda obra de arte requiere, es necesario que antes hayan seguido el camino de la represión. De lo contrario no tendrían por qué ser sublimados a través del arte; podrían hallar su libre realización en la vida real de cada individuo. Sarah Kofman se ha referido precisamente a este hecho como una de las características esenciales de la temática artística: "la obra de arte es uno de los retornos de lo reprimido en el artista y, en tanto que tal, es simbólica y sintomática... es necesario -continúa- que lo que se expresa en el arte haya seguido el destino de la represión 'antes de estar en situación de producir en su retorno efectos tan poderosos'."⁶⁵ Y, como ya sabemos, sólo son objeto de represión aquellos impulsos irracionales e instintivos que, por atentar contra las normas de la civilización, no pueden traducirse en una conducta social. La con-

⁶⁴ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., p. 87.

⁶⁵ Sarah Kofman, op. cit., pp. 25-26.

ciencia de cada individuo, formada y desarrollada en su contacto con la sociedad, opera la censura sobre esas pulsiones hasta convertirlas en traumas y relegarlas al inconsciente de cada cual. Pero la censura, amén de terminar neurotizando la vida, no puede ser nunca total ni definitiva. Todo ese material que ha seguido el curso de la represión, busca en algún momento, y por los distintos medios a su alcance, la posibilidad de salir a la superficie, la posibilidad de manifestarse. El mundo de la fantasía -religión, mitos, sueños, arte- es uno de los medios de que se vale lo reprimido para exteriorizarse; otro, son los síntomas neuróticos. Pensar entonces una cultura en la que el arte siguiera ~~siguiera~~ cauces más "racionales", en la que se normatizara y reglamentara "racionalmente" la expresión de las fantasías inconscientes -como propone Rama, apoyándose en una cita de Darcy Ribeiro⁶⁶-, sería tanto como pensar una cultura neurótica. A esto apunta, en cierta forma, Ernesto Sábato cuando escribe: "Las ficciones tienen mucho de los sueños, proque pueden ser crueles, despiadadas, homicidas, sádicas, aun en personas normales, que

⁶⁶ Véase p. 43 de este trabajo.

de día están dispuestas a hacer favores. Esos sueños tal vez sean como descargas. Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo. Una comunidad que impidiera las ficciones correría gravísimos riesgos."⁶⁷ De ahí la necesidad última del arte: dar libre curso a todo ese material soterrado, reprimido por una civilización cada vez más tecnocrática y cientificista (es decir, falsamente científica). La fuente del arte será, entonces, siempre y básicamente el inconsciente del artista: es allí donde habitan los temas, producto de esos "demonios subversivos", que habrán de encarnar artísticamente en su obra.

De acuerdo a esto, la temática del arte no será otra cosa, en última instancia, que la expresión de todo ese mundo irracional e instintivo empozado en lo más hondo del inconsciente. Vargas Llosa, en distintas ocasiones, ha señalado "la intervención decisiva que tiene, en la elección del tema, el factor irracional, aquel dominio al que la voluntad y la conciencia no mandan, sino obedecen, y desde el que ciertas experiencias claves, almacenadas allí y, a menudo, olvidadas, operan secretamente sobre las acciones, pensamientos y sueños humanos, como su

⁶⁷ Ernesto Sábato, Abaddon, el exterminador, op. cit., p. 180.

remota raíz, como su explicación profunda".⁶⁸ Y en otra parte ha subrayado: "Yo pienso que esos elementos inconscientes, obsesivos, que he llamado los demonios de un escritor... son los que determinan casi siempre los temas de una obra."⁶⁹

El carácter inconsciente e involuntario que presentan los temas de una obra es lo que, en cierta forma, permite establecer ciertas relaciones entre el arte y el sueño. A las relaciones existentes entre estos dos procesos se ha referido extensamente Sarah Kofman en su libro sobre la estética freudiana, destacando principalmente la conexión que guardan, los dos, más con el sistema inconsciente del individuo que con su razón y su conciencia. "La gramática y la lógica del sueño -escribe- no son las de la conciencia, ligadas, como lo ha mostrado J. Derrida, al logos y a la foné. La lógica del sueño es una arqueológica que pone en acción los procesos primarios que rigen el sistema inconsciente. Escritura anterior al ~~sixième~~ idioma de la razón,

⁶⁸ Vargas Llosa, La orgía perpetua, op. cit., p. 100

⁶⁹ Vargas Llosa, "Luzbel, Europa y otra conspiraciones", op. cit., p. 82.

su mejor modelo es la escritura artística, irreductible también a cualquier otra, y que obedece también a leyes estructurales propias."⁷⁰ Y un poco más adelante, señala: "El arte, como el sueño, tiene procesos de expresión propios y la consideración de la figurabilidad es fundamental; tanto el uno como el otro son intraducibles al lenguaje de la razón. Cada idioma tiene su propio idioma de sueño, incluso cada soñante tiene su gramática especial, del mismo modo que cada artista tiene un estilo propio."⁷¹

Son muchos los autores que se han dedicado a investigar las conexiones entre el arte y los sueños. Y en todos hay una casi total coincidencia en señalar a estos dos procesos como emergentes, al nivel de la fantasía, de todo un material instintivo, relativo a las etapas infantiles de la vida del sujeto, que por muchas razones ha permanecido reprimido en su inconsciente, sin encontrar otras vías que la fantasía para acceder a la conciencia. Es por esto que el análisis de las relaciones existentes entre el arte y los sueños, nos permitirá no sólo ahondar un poco más

⁷⁰ Sarah Kofman, op. cit., pp. 44-45.

⁷¹ Ibidem, p. 54.

en la génesis de la temática artística, sino, además, descubrir los mecanismos profundos que la producen.

Siguiendo las investigaciones de Freud en este sentido, nos damos cuenta primeramente que tanto el arte como el sueño constituyen la realización (disfrazada) de un deseo insatisfecho y que, en todos los casos, este deseo insatisfecho pertenece siempre a la infancia del sujeto. "Cuanto más ahondamos en el análisis de los sueños -escribe Freud-, más frecuentemente descubrimos las huellas de sucesos infantiles que desempeñan, en el contenido latente, el papel de fuentes oníricas."⁷² Tanto en el sueño como en el arte, las etapas más remotas en la vida del sujeto, y los hechos que por muchas razones quedaron en ellas grabados de manera indeleble, juegan un papel determinante en la producción de los contenidos imaginarios, ya sea como contenidos oníricos o como contenidos artísticos. Pero éstos nunca afloran a la conciencia en su naturaleza real, tal y como permanecían en el inconsciente, sino, por el contrario, emergen siempre disfrazados. El arte y el sueño conocen, por igual, los mismos proce-

⁷² Freud, "La interpretación de los sueños", op. cit., tomo 1, p. 358.

esos de condensación y desplazamiento que hacen posible que todo ese material reprimido aflore a la conciencia sin que se ponga en peligro la vida consciente del individuo, y que, a su vez, están determinando la existencia de un contenido manifiesto y un contenido latente, tanto en la obra de arte como en el sueño. Una imagen, una metáfora, una escena cualquiera del sueño o de la obra, implica siempre la condensación de otras muchas imágenes, metáforas o escenas que le sirvieron de base. Vargas Llosa, aunque de manera muy somera, ha descrito justamente este proceso: en la elaboración de su obra, al artista le "surgen ciertos rostros, ciertos hechos, ciertas ideas que ejercen sobre él una fascinación particular, que aísla de los demás para, combinándolos, organizándolos, nombrándolos, edificar su realidad".⁷³ Sin embargo, en esta labor de condensación está ya implícito el proceso de desplazamiento de los contenidos primarios, originales, que desde el fondo del inconsciente motivaron la imagen, hacia contenidos secundarios, menos profundos y esenciales, que

⁷³ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit. p. 102.

la ocultan. El novelista peruano ha descrito de una manera bastante gráfica, cómo realiza el escritor en su obra, este particular proceso de desplazamiento que tiende a ocultar, en este caso bajo una forma estética, los contenidos más elementales y profundos que brotan de su inconsciente: "Toda novela -dice- es, indudablemente, un streap-tease, sólo que a la inversa: el escritor parte de esa desnudez que es la experiencia de la realidad y la va vistiendo, la va cubriendo, va superponiendo a ella toda clase de estratos, de capas, para ocultársela a los lectores y también, en muchos casos, para ocultársela a sí mismo."⁷⁴ Así, el contenido primario permanecerá siempre, pero disfrazado. "En el fondo -escribe Otto Rank- también se crea el poeta en su obra una realización diversamente deformada y simbólicamente disfrazada de sus más secretos deseos y también procura una satisfacción y una descarga temporales (catarsis) a determinados impulsos, reprimidos en la infancia, pero que continúan actuando poderosamente en ~~lo~~ inconsciente. No sólo puede decirse esto de los sueños, como un proceso análogo, sino que determinadas imágenes oníricas nos permiten descubrir estos impulsos instintivos generalmente humanos y perseguir detallada-

⁷⁴ Vargas Llosa, La novela, op. cit. p. 27.

mente sus transformaciones hasta la obra de arte."⁷⁵ El proceso de desplazamiento que oculta y deforma los contenidos originales, tanto en el sueño como en el arte, es producto, en todos los casos, de la represión. "En aquellos casos en los que una tal realización (de deseos) aparece disfrazada e irreconocible -señala Freud- habrá de existir una tendencia opuesta al deseo de que se trate y a consecuencia de ello no podría el deseo manifestarse sino encubierto y disfrazado."⁷⁶ Esta tendencia opuesta al deseo no es otra cosa que la acción de la represión que la conciencia del sujeto ejerce sobre sus deseos inconscientes que pugnan por salir a la luz.

Sin embargo, tanto en los procesos oníricos como en los procesos artísticos, la acción de la represión -como ha quedado ya señalado anteriormente- no es nunca total ni definitiva. Al crear o al soñar, es decir, en el proceso de producción de fantasías, el sujeto entra en un estado de relajamiento de la censura, de tal modo que lo reprimido no puede ya ser retenido por completo en el inconsciente y accede a la conciencia. Podría decirse que ocurre una suerte de transacción entre la fuer-

⁷⁵ Otto Rank, "Apendice" a Sigmund Freud, "La interpretación de los sueños", op. cit., pp. 523-524.

⁷⁶ Freud, "La interpretación de los sueños", op. cit., p. 330.

za de la represión y el debilitamiento de la censura, que da lugar, a través del desplazamiento de los contenidos latentes, a que el material reprimido consiga abrirse paso hasta la conciencia del sujeto. Julio Cortázar, a partir de su propia experiencia como creador, ha descrito esclarecedoramente este hecho: "Escribir, para mí-señala-, es hacer el esfuerzo de soñar, una tentativa de romper barreras, y sucede que, a veces, escribiendo, algunas ventanas se abren... Escribo en un estado que no es normal, lo que los franceses llaman un 'état second', un estado a la vez de distracción y de concentración total."⁷⁷

Es justamente esta transacción entre la represión y el debilitamiento de la censura, este "romper barreras", estas "ventanas que se abren", lo que determina la existencia, tanto en el sueño como en el arte, de un contenido manifiesto y un contenido latente. Al primero pertenecen las máscaras que ocultan y deforman los deseos infantiles, insatisfechos y reprimidos, que pugnan por expresarse, en el segundo subsisten estos deseos en

⁷⁷ Julio Cortázar, "Lo fantástico (debe estar) a la vuelta de la esquina", entrevista de Ernesto González Bermejo, en "La cultura en México", suplemento de la revista Siempre!, No. 1231, enero de 1977, pp. IX-X.

su estado original. Gilles Deleuze, en su excelente estudio sobre En busca del tiempo perdido, se ha referido precisamente a esto: "La verdadera temática de una obra no es por tanto el tema tratado, tema consciente y querido que se confunde con lo que las palabras designan, sino los temas inconscientes, los arquetipos involuntarios en los que las palabras, y también los colores y los sonidos, toman su sentido y su vida."⁷⁸ La existencia de estos dos niveles, tanto en el sueño como en el arte, no quiere decir que no haya entre ellos una estrecha e indisoluble imbricación. En realidad, la existencia de uno de ellos depende y se origina en el otro, es su necesaria secreción. El contenido latente, por las propias características de los elementos que encierra, no puede manifestarse tal cual en la conciencia del sujeto, y tiene que valerse de los mecanismos de condensación y desplazamiento que dan lugar al contenido manifiesto. Sólo a través de la máscara que nos proporciona la represión todo el material reprimido puede acceder a la conciencia. Accederá si, pero enmascarado. No en su verdad, sino en el ocultamiento de esa verdad.

⁷⁸ Gilles Deleuze, Proust y los signos, ~~ATA~~ Barcelona, Anagrama, 1972, p. 59.

Freud, a propósito de un drama de Ibsen, ha mostrado cómo se realiza este proceso en el arte: "Normas imperativas de la economía poética aconsejaron al autor dar esta forma al caso expuesto, pues el motivo más profundo no debía ser abiertamente presentado y tenía que permanecer encubierto, sustraído a la cómoda percepción del espectador o lector, so pena de provocar la emergencia de graves resistencias, fundadas en sentimientos muy penosos, que habrían de comprometer el efecto de la obra. Pero podemos exigir, desde luego, que el motivo antepuesto no carezca de conexión interna con aquel otro al cual encubre, sino que se nos muestre como una mitigación y una derivación del mismo. Y si, en cuanto al poeta, suponemos que su combinación poética consciente ha nacido consecuentemente de premisas inconscientes, podremos también intentar la demostración de que también ha cumplido la exigencia antes apuntada."⁷⁹

Es justamente la existencia de un contenido manifiesto -fácilmente reconocible- y de un contenido latente -que se nos escapa- lo que hace necesaria, tanto para el arte como para los sueños, la labor de interpretación. Labor que necesariamente

⁷⁹ Freud, "Varios tipos de carácter descubiertos en la labor psicoanalítica", op. cit., tomo 2, p. 1000.

habrá de tender, si verdaderamente quiere encontrarse el sentido último de cualquiera de estos dos fenómenos, a descubrir lo que se oculta detrás de lo que se muestra. El proceso de interpretación en el caso de los sueños como en el caso del arte es muy semejante. Con respecto a los sueños ha escrito Freud: "El sueño posee con frecuencia varios sentidos. No sólo pueden yuxtaponerse en él... varias realizaciones de deseos, sino que en un sentido, una realización de deseos puede encubrir a otra, hasta que debajo de todas hallamos la de un deseo de nuestra primera infancia."⁸⁰ Y por lo que se refiere al arte señala: "Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo, que se crea satisfacción en la obra poética, la cual deja ver elementos tanto de la ocasión reciente como del antiguo recuerdo."⁸¹ En los dos casos la labor de interpretación buscará restituir a la conciencia lo que el contenido

⁸⁰ Freud, "La interpretación de los sueños", op. cit., p. 369.

⁸¹ Freud, "El poeta y la fantasía", op. cit., p. 969.

manifiesto oculta; para ello, el investigador habrá de vencer no sólo los mecanismos de represión y censura implícitos en el texto onírico o artístico, sino también, necesariamente, los suyos propios. Sólo de esta manera podrá encontrarse el verdadero sentido, como proceso global, del fenómeno que se estudia, y a través de él, sin lugar a dudas, nuestro propio sentido como lectores "comprometidos".

No resulta nada arbitrario, entonces, hablar de la temática del arte como lo ha hecho Mario Vargas Llosa. Las similitudes existentes entre la producción onírica y la producción artística hacen, en cierta forma, equiparables a estos dos procesos. Los mecanismos que los rigen son los mismos que determinan todo tipo de producción de fantasías y, más que ligados a la razón y a la conciencia, son expresión de procesos inconscientes que hunden sus raíces en las más tempranas etapas de la vida del sujeto. Como ya hemos visto, tanto los contenidos de los sueños como los del arte son sucedáneos de experiencias traumáticas infantiles, experiencias que afectaron de manera particular al individuo y que no fueron resueltas convenientemente en su momento; de ahí que, tiempo después, en su vida adulta, afloren a la con-

ciencia, bajo el ropaje que les presta la fantasía, con el carácter involuntario e impositivo que presentan.

Es por esto justamente que en la elección de los temas de una obra la razón y la conciencia del artista no intervienen decisivamente, sino que son básicamente sus instintos, sus pulsiones irracionales, los que juegan el papel determinante en este terreno. "Un escritor -señala el novelista peruano- no es 'responsable' de sus temas en el sentido en que un hombre no es 'responsable' de sus sueños y pesadillas, porque no los elige libre y racionalmente."⁸² En la medida en que constituyen experiencias decisivas en la vida del creador, en la medida en que están en él como fuerzas obsesivas, como componentes inseparables y definitorios de su personalidad, ciertos asuntos se le imponen de manera ineludible, y serán ellos los que, hechos tema, tejerán lentamente la urdimbre de sus historias. Más que producir racionalmente los temas de su obra, el artista tendrá que sufrirlos como algo inevitable y que, muchas veces, no llega a

⁸² Vargas Llosa, "Luzbel, Europa y otras conspiraciones", op. cit., p. 83.

explicarse por completo. Es esto lo que le permite decir a Vargas Llosa que "pedirle a un escritor que 'escriba una novela sobre la violencia', si este asunto no es para él una experiencia decisiva, un 'demonio', es pedirle que traicione su vocación, que sea un mal escritor".⁸³

Si la temática del arte fuera producto de una libre elección racional, no presentaría precisamente el carácter recurrente -y, en algunos casos, obsesivo- que encontramos en la producción literaria de los grandes escritores, desde los antiguos trágicos griegos hasta los escritores de nuestros días. El por qué un hombre elige escribir (o pintar, o componer música, etc.) y hacerlo precisamente sobre ciertos temas, sólo puede hallar una explicación satisfactoria si atendemos a lo que subyace como sustrato inconsciente, como impulsos irracionales, bajo la vida racional y consciente del creador. Son sus "demonios", en última instancia, los que lo llevan a crear, y a crear sobre aquellos aspecto de la realidad que le resultan particu-

⁸³ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., p. 133.

larmente problemáticos. La obra resulta, así, una suerte de exorcismo necesario e impostergable.

También en este aspecto la concepción literaria de Ernesto Sábato coincide, por lo menos en sus líneas generales, con lo manifestado por Vargas Llosa. La metáfora que usa el escritor argentino para definir este proceso subterráneo, esencialmente inconsciente, que decide, en último término, sobre la temática del arte, repite en la diferencia la metáfora ~~usada~~ usada por el novelista peruano. En realidad, y atendiendo principalmente a las ideas que respaldan a estas imágenes, hablar de "fantasmas" o de "demonios" para referirse a las fuerzas impulsoras de la fantasía, no altera para nada la concepción que hay de base en cada una de ellas. De hecho, la diferencia terminológica, que aparentemente las separa, repite -y reúne- en sus contenidos teóricos a estas dos concepciones literarias. Sábato, en la misma línea que el autor de Historia de un deicidio, se refiere de la siguiente manera al carácter obsesivo y recurrente que presenta la temática de una obra: "Que no seas capaz, como me decís, de escribir sobre 'cualquier tema' es un buen indicio, no un motivo de desaliento. No creas en los que escriben sobre cualquier

cosa. Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de todas las obras de un creador verdadero: porque no te estoy hablando de los fabricantes de historias, de los 'fecundos' fabricantes de teleteatros o de best-sellers a medida, esos prostitutos del arte. Ellos sí pueden elegir el tema. Cuando se escribe en serio, es ~~a~~ al revés: es el tema que lo elige a uno. Y no debés escribir una sola línea que no sea sobre esa obsesión que te acosa, que te persigue desde las más oscuras regiones, a veces durante años. Resistí, esperá, poné a prueba esa tentación; no vaya a ser una tentación de la facilidad, la más peligrosa de todas las que deberás rechazar... Escribí cuando no soportés más, cuando comprendás que te podés volver loco. Y entonces volví a escribir 'lo mismo', quiero decir volví a indagar, por otro camino, con recursos más poderosos, con mayor experiencia y desesperación, en lo mismo de siempre... Los fantasmas que suben desde nuestros antros subterráneos, tarde o temprano se presentarán de nuevo, y no es difícil que consigan un trabajo más adecuado para sus condiciones.

Y los planes abandonados, los bocetos abortados, volverán para encarnarse menos defectuosamente."⁸⁴

Los temas que habrán de encarnar en un cuento, en una novela, o en cualquier otro género o forma de expresión artística, no son, entonces, algo que preexista al creador y a los que éste pueda recurrir indiferentemente, sino que, más bien, nacen con él, están entrañablemente unidos a su propia y más profunda experiencia vital y dependen de ella. Julio Cortázar ha descrito también este mismo hecho con suma plasticidad: "Es habitual que en el curso de una conversación, alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: 'Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo'. A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: 'Muchas gracias', y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos."⁸⁵ Y, en ese mismo ensayo, Cortázar puntualiza: "...escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la mayoría de

⁸⁴ Ernesto Sábato, Abaddón, el exterminador, op. cit., p. 126-127

mis cuentos fueron escritos -cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena."⁸⁶ Esa "fuerza ajena", que actúa "al margen de la voluntad", "por encima o por debajo de la conciencia razonante", no es otra cosa que esos elementos irracionales e in-

⁸⁵ Julios Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", en Literatura y arte nuevo en Cuba, Barcelona, Ediciobes de Bolsillo, Editorial Estela, 1971, p. 269. Este ensayo fue originalmente el texto de una conferencia dictada por su autor en La Habana, y apareció publicado por primera vez en Diez años de la revista "Casa de las Américas", Casa de las Américas, No. 60, julio de 1970, La Habana.

⁸⁶ Ibidem, p. 267. Recientemente, Cortázar, en una entrevista concedida a Ernesto González Bermejo ("Lo fantástico (debe estar) a la vuelta de la esquina", loc. cit.) ha confirmado sus opiniones de 1970: "Siempre me he sentido un poco médium cuando escribo cuentos - señala -, veo nacer las frases con cierta independencia de mis decisiones, como si me las estuvieran dictando."

conscientes, presentes en todo artista, que Vargas Llosa denomina "demonios", y cuyo comportamiento, en lo que respecta a la primera fase de la creación, a la elección de temas, a la vocación del artista, podría ser equiparable ~~al~~ al de una especie de pequeños "tiranos" que imponen su voluntad al creador, obligándolo a trabajar sobre ciertas cosas (y no otras), en las que ellos encarnarán decididamente.

Vargas Llosa ha subrayado ampliamente el carácter tiránico de los "demonios", esas fuerzas subconscientes que hacen del hombre un constructor de mundos ficticios: "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. Efectivamente, no lo es, pero en el mismo sentido que ningún hombre es libre de elegir sus sueños o ~~pesadillas~~ sus pesadillas. En el dominio específico de sus fuentes, el suplantador de Dios es un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad."⁸⁷

⁸⁷ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., p. 101.

Los "demonios", es decir, los impulsos inconscientes e instintivos del individuo, actúan precisamente así sobre el creador: imponiéndole una vocación; dotando de una cierta temática a las obras producto de esa vocación. El carácter de inevitables que, como los sueños o las pesadillas, presentan, está dado no porque provengan de un orden mítico o sobrenatural ante el que el artista no pueda más que extasiarse, sino porque responden a una parte de su personalidad en la que su voluntad y su conciencia no intervienen. "Que el novelista no elige sus 'demonios' -señala Vargas Llosa- significa, ante todo, que la intervención del elemento consciente y racional en la primera fase de la creación -la selección entre los materiales de la realidad, de aquellos con los que erigirá su mundo ficticio- es secundaria, y que son, principalmente, el subconsciente y los instintos quienes perpetran el saqueo (de la realidad)."⁸⁸

El subconsciente del artista, los elementos irracionales e instintivos de su personalidad, juegan el papel determinante en lo

⁸⁸ Ibidem, p. 103.

que el novelista peruano ha llamado la primera fase de la creación; en ella, operan como esa enorme cantera en la que el creador habrá de encontrar tanto el origen de su vocación como los temas que más tarde, a través de una adecuada conformación estética, cristalizarán artísticamente en su obra.

CAPITULO VII: DEMONIOS PERSONALES, HISTORICOS Y CULTURALES

Como pulsiones inconscientes e irracionales, los "demonios" vargasllosianos presentan un mismo origen, pues en todos los casos -ya lo hemos visto- responden a experiencias traumáticas infantiles similares. Los instintos primarios (sexuales, agresivos) del niño, y el objeto (incestuoso) en el que originalmente buscan satisfacerse, han sido siempre los mismos, al igual que las fantasías primigenias que en ellos se originan (seducción, escena primaria, y castración). Edipo, con distinto ropaje, con distinta máscara, ha recorrido la historia de la civilización sin envejecer nunca. También la represión ha cambiado de signo, pero hasta nuestros días, de una u otra forma, no ha dejado de hacer sentir sus efectos sobre la vida instintiva del individuo. Es la apariencia lo que cambia; la esencia permanece idéntica a sí misma. Es en este sentido que puede afirmarse que desde los orígenes de la civilización hasta nuestros días los "demonios" del creador han permanecido esencialmente los mismos. Es siempre una misma gama (bastante estrecha, por cierto) de experiencias traumáticas infantiles lo que lleva al hom-

bre a crear. El por qué de la amplia variedad que presentan los productos artísticos, no hay que buscarlo entonces en las experiencias últimas que le sirven de base, sino en la indumentaria particular que, tanto cada época histórica como la vida personal de cada sujeto, le presta a esos productos. La historia (individual y social) imprime su huella en el arte modelando de diversas formas los contenidos primarios que toda obra expresa. Y esa huella -histórica, social-, como proceso secundario, llegará a fundirse, hasta resultar indistinguible, con los procesos primarios que, a nivel individual, hicieron posible el nacimiento del arte.

Así, podemos decir que, en un plano menos profundo y esencial, los "demonios" a los que se refiere Vargas Llosa abarcan una amplia gama de la realidad. Y es aquí y en el siguiente inciso donde justamente trataremos de abordar la segunda requisitoria de Angel Rama contra el novelista peruano: el individualismo, "carente de una percepción social del escritor y sus obras".

Las experiencias del artista, evidentemente, no se reducen sólo a un orden estrictamente personal, sus obsesiones pueden derivar también de su contacto particular con la reali-

dad social y cultural de su época. Y estas experiencias -sociales, culturales- pueden también llegar a convertirse en "demonio para el creador. De hecho -lo hemos visto-, una obra abarca ~~muchos~~ distintos aspectos de la realidad, y su relevancia radica precisamente en la capacidad de desarrollar y profundizar el mayor número de ellos. Obras como la de Cervantes, Balzac, Joyce, Musil o Proust, entre otros, alcanzan una significación universal en la medida en que, al nivel de la ficción, logran estructurar un mundo tan diverso, complejo y contradictorio como el mundo real. En esas obras, como en tantas otras, la realidad no se reduce a una sola experiencia (personal, social o cultural), sino que, de alguna manera, las contempla a todas en un juego dialéctico de significaciones. La complejidad del mundo ficticio, la multiplicidad de elementos que intervienen en la fantasía del creador, responden enteramente a la complejidad y multiplicidad de sus experiencias del mundo real. Vargas Llosa ha recalcado el carácter múltiple y diverso de estos "demonios" en consonancia explícita con el carácter múltiple y diverso de la realidad en que se halla inmerso el artista. Su determinada y particular experiencia del mundo y la forma que esta adopta, será la que

habrá de encarnar en la obra de arte; de ella dependerá el mundo ficticio y la orientación particular que se dé a este.

Vargas Llosa ha englobado a los "demonios" dentro de tres grandes órdenes:

- 1.- Demonios personales: aquellos que se refieren exclusivamente a la vida individual del escritor o artista. Experiencias traumáticas que el creador ha sufrido, a nivel personal, tanto en su núcleo familiar como en su contacto con la sociedad.
- 2.- Demonios históricos: aquellos acontecimientos (sociales, políticos, etc.) ocurridos en la colectividad de la que formaba parte el creador o en otras colectividades humanas: las guerras, pestes, huelgas, luchas políticas, conquistas o derrotas, conflictos sociales, culturales o religiosos, toda esa gama de experiencias comunes que constituyen el acervo histórico de un conglomerado humano.
- 3.- Demonios culturales: todas aquellas experiencias (libros, exposiciones de pintura, cine, teatro, música, mitos leyendas, etc.) que han ido formando artística y culturalmente al creador.

El hecho de que de que existan tres tipos distintos de "demonios" no quiere decir que el escritor tenga que encontrarse ubicado, de manera exclusiva, en uno de ellos. Esto, evidentemente, ~~xxxxxi~~ puede ser así. Pero, por lo general, los tres tipos de "demonios" están presentes, hechos tema, en la obra de un mismo escritor. Su forma de existir es precisamente esa: interactuando mutuamente, convirtiéndose unos en otros, manifestándose unos a través de los otros, en un juego incesante de mutaciones y transformaciones en el que, por momentos, resulta difícil, si no imposible, distinguirlos entre sí. "Un 'demonio' -escribe Vargas Llosa- atrae a otros y cristaliza en un tema que es, siempre, producto de una compleja alquimia, un híbrido de múltiples cruces e injertos."⁸⁹

Esto puede verse claramente si confrontamos las concepciones estéticas de Vargas Llosa con su propia praxis artística. La preocupación existencial está presente en casi toda la nueva novela latinoamericana. Constituye una constante -y tal vez la más significativa- en obras como la de Sábato, la de Julio Cortázar o la de Onetti, pero mientras que en ellos es ésta la problemática aglutinante y frente a ella palidecen hasta casi desaparecer las problemáticas secundarias, en Vargas Llosa sucede

⁸⁹ Ibidem, p. 147.

algo un tanto diferente.⁹⁰

En novelas como La ciudad y los perros, La casa verde, Conversación en la Catedral y aun en Pantaleón y las visitadoras el problema existencial está presente también como el factor determinante. La confrontación del hombre con las instituciones -la Iglesia, el Ejército, la Escuela, la Familia, los partidos políticos, el Estado, etc.- y la imposibilidad, en el plano individual, no tanto de enfrentar como de salir airoso de ese enfrentamiento entre el individuo y su ámbito social, constituye el drama existencial fundamental en torno al que se desarrolla la historia de esas novelas.⁹¹ Sin embargo, este hecho, esta

⁹⁰ Con esto, evidentemente, no queremos emitir un juicio de valor sobre la obra de estos escritores. No estamos diciendo que la narrativa del novelista peruano sea mejor o peor, supere o desmerezca, a la de Sábato, Cortázar u Onetti, sino exclusivamente que trata problemas diferentes y desde perspectivas distintas, en función de los "demonios" que deciden la creación en cada uno de estos autores. Sólo un estudio de literatura comparada, y que se propusiera como objetivo la valoración estética de las obras que analiza, podría dar una respuesta en este sentido. Y no es este el asunto que aquí nos ocupa.

⁹¹ Con respecto a la problemática existencial -y a las que de-

preocupación existencial (y sus concomitantes resonancias metafísicas) presente en toda su narrativa, no mitiga, sino que resalta cuestiones de otro tipo. Una de ellas, sin duda la más importante, es la que se refiere a la problemática social. El individuo, en la novelística vargasllosiana, nunca se ubica fuera de su contexto histórico; sus contradicciones son producto del conyacto crítico que establece con su ámbito social, y son ellas las que, al mismo tiempo, permiten poner en evidencia las propias contradicciones del sistema social en que se desenvuelve la acción de estas novelas.

vienen de ella: el dilema moral, el fatalismo de los personajes, etc.- presente en la narrativa vargasllosiana, concordamos enteramente con las conclusiones a las que llega José Miguel Oviedo; cf.: Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad, Barcelona, Barral Editores, 1970. Por otra parte, este libro, en la medida en que es también una constante confrontación de la vida y la obra de Vargas Llosa, constituye un documento de principal importancia para ejemplificar muchas de las afirmaciones teóricas de este autor que hemos venido analizando aquí, pues, entre otras cosas, la obra de Oviedo muestra cómo los "demonios" de la vida de Vargas Llosa fueron convirtiéndose en los temas de sus novelas.

El desarrollo de la problemática ético-existencial de Zavalita en Conversación en la Catedral, para hablar de un caso concreto, pone al descubierto toda la corrupción existente en las altas esferas de la sociedad peruana, tanto en el ámbito gubernamental como en el de la clase dominante y sus esferas de influencia (universidades, medios de información, etc.). Sin lugar a dudas, háy un orden de prioridades, es una la problemática que aglutina y decide sobre las otras: en la novela, todo confluye para agudizar y profundizar el conflicto existencial del personaje, aunque por esto no se omiten o dejan de lado las implicaciones sociales y políticas existentes en la novela. Es así, como en la obra del escritor peruano un "demonio" personal -el conflicto existencial, eminentemente ético del personaje- se manifiesta a través de otros "demonios" -la problemática social y política de la sociedad peruana en su conjunto.

De la misma forma que en la vida las experiencias decisivas de un hombre no se excluyen entre sí sino que se condicionan mutuamente, en la obra de ficción sucede algo similar. Una o varias pueden ser las experiencias decisivas, pero esto

no implica que la realidad narrada se circunscriba exclusivamente a ellas. Su riqueza estriba precisamente en la capacidad de aglutinar, en un grado creciente de complejidad, el mayor número de experiencias vitales, sea cualquiera el orden (personal, histórico, cultural) al que éstas respondan, y la naturaleza del mundo ficticio creado en la obra dependerá enteramente tanto de la complejidad en que se presenten esas experiencias como de la profundidad alcanzada en la descripción de cada una de ellas.

Así, vemos cómo esa obra en la que han encarnado los "demonios" de un escritor, no es, ni mucho menos, un producto simple y de fácil asimilación. Toda gran novela (~~que nos muestra~~ ~~una gran variedad de~~) nos muestra, a través de la diversidad de experiencias que suscita, un complejo mundo de situaciones y relaciones en el que, de una u otra forma, con una u otra orientación se intenta totalizar las experiencias humanas. Evidentemente, este intento de totalización se organiza a partir de una cierta perspectiva; es decir, se da prioridad a uno de estos "demonios" (ya sea el histórico, el cultural o el personal) para organizar en torno a él y dotar de sentido a los materiales que entrarán a formar parte de la ficción, y es esta prioridad

de un "demonio" sobre los otros (prioridad que responde necesariamente a la importancia que estos "demonios" tienen en la vida del novelista), la que determinará la naturaleza y originalidad de la ficción. "Los 'demonios' que deciden y alimentan la vocación -subraya el novelista peruano- pueden ser experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios o patrimonio de su sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Toda obra de ficción proyecta experiencias de estos tres órdenes, pero en dosis distintas, y esto es importante porque de la proporción en que los 'demonios' personales, históricos o culturales hayan intervenido en su edificación, depende la naturaleza de la realidad ficticia."⁹²

De esta forma, podemos ver que, desde un principio, se elude todo tipo de esquematismo en el planteamiento del problema: la relación que existe entre estos tres tipos de "demonios" en la obra de un escritor no es una relación mecánica sino dialéctica, y su carácter dialéctico responde evidentemente a

⁹² Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., pp. 102-103.

la propia dialéctica de la vida del escritor. En la vida del artista, como en la de todo hombre, sus experiencias (y sobre todo aquellas que habrán de dejarlo marcada de una manera especial) no se presentan en forma aislada, al margen unas de otras, sino, por el contrario, existe una constante imbricación de unas con otras. Hechos o acontecimientos presentes, de cualquier orden, reavivarán aspectos del pasado que quedaron latentes en el subconsciente del individuo y ahora, al evidenciarse la relación ineludible que existe entre ellos, cobrarán un nuevo sentido, como cosa única, en la vida de ese individuo. Freud, al analizar una obra de Conrad Ferdinand Meyer, ha señalado: "El más hermoso cuento de nuestro autor y el más alejado de las escenas infantiles me parece ser Las bodas del monje, que ilustra maravillosamente cómo en el proceso de la formación de fantasías en años ulteriores, la imaginación se proyecta retrospectivamente de una vivencia nueva a una época ~~para~~ pasada, de modo que los nuevos personajes forman series con los viejos y se convierten en sus prototipos."⁹³

⁹³ Freud, Carta del 7-7-1898 a Wilhelm Fliess, en Obras completas, op. cit., tomo 3, 1968, p. 814.

Si la vida no es una simple suma de experiencias, acumuladas unas detras de otras, sino un todo complejo en el que unas experiencias actúan a través de las otras para dotar de sentido a esa vida, podemos decir que en la obra de arte ocurre lo mismo. El mundo ficticio, la novela, es también un complejo proceso dialéctico en el que una experiencias, al manifestarse a través de otras, se modifican mutuamente. Y habría que decir también que este proceso de modificación mutua de los elementos que intervienen en la obra alcanza todavía un grado más de complejidad al conformarse artísticamente, esto es, al someterse a un nuevo y decisivo nivel de transformación: el determinado por el lenguaje y las técnicas de estructuración que intervienen en la elaboración de la obra. En este sentido, Vargas Llosa señala: "...estos 'demonios', ya modificados por el hecho de relacionarse entre sí, todavía se modifican al proyectarse en la realidad ficticia, es decir, al convertirse en 'forma'." ⁹⁴ Así, es siempre a partir de su experiencia del mundo que el artista

⁹⁴ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., p. 138. En la segunda parte de este trabajo analizaremos más detenidamente este proceso.

construye su fantasía, ordena sus materiales, dota de sentido a su ficción. "El novelista -ha escrito Vargas Llosa- no crea a partir de la nada, sino en función de su experiencia... el punto de partida de la realidad ficticia es siempre la realidad real tal como la vive el escritor."⁹⁵

⁹⁵ Vargas Llosa, La orgía perpetua, op. cit., p. 100.

CAPITULO VIII: DETERMINACION SOCIAL E HISTORICA
DE LOS DEMONIOS

Hasta aquí, hemos visto cómo esos "demonios", que por su sola enunciación parecían emanar, como meras entelequias, de la "razón mítica", han ido cobrando una determinada caracterización que los aparta de su origen "pecaminoso". Como traumas individuales o experiencias decisivas de la realidad, en los tres grandes órdenes en que se desarrolla el acontecer humano (el personal, el histórico y el cultural), los "demonios" vargasllosianos han sido objeto de un riguroso proceso de análisis en el que poco a poco han ido perdiendo su apariencia irracional, oscura e indefinible, para emerger a los ojos del lector, más allá de toda metáfora, en su realidad profunda: la definición que los respalda los acerca más a Freud que a la Biblia, más a la ciencia que a la religión.

Sin embargo, hasta aquí, podría pensarse que la caracterización de este concepto no ha rebasado aún el nivel estrictamente personal, aunque también es cierto que se apunta ya a

una necesaria determinación social de los "demonios". Cuando Vargas Llosa subraya el hecho de que las vivencias decisivas del creador no se reducen sólo al plano puramente personal, sino que abarcan también experiencias decisivas para la colectividad, es decir, acontecimientos históricos y culturales, señala un aspecto indiscutible que participa decisivamente en la caracterización de los "demonios" a otro nivel, a nivel social: los "demonios" que intervienen en la creación artística no tienen que ser obligadamente experiencias personales privativas del creador, sino que pueden también ser hechos o acontecimientos que ocurrieron a la sociedad de la que él formaba parte. Sin embargo, esto, en sí mismo, no basta para la determinación social e histórica de los "demonios"; el novelista peruano lo sabe y lleva aún más lejos el análisis de este concepto.

Los "demonios" vargasllosianos, aunque en todos los casos tienen un mismo origen y responden en última instancia a una gama bastante estrecha de experiencias, en su manifestación exterior, no son ni mucho menos entes estáticos e inamovibles, que hayan permanecido siempre idénticos a sí mismos y al margen de toda evolución, cambio o transformación: como todas las cosas del mundo, como todo cuanto existe, están sujetos también

al devenir histórico: son producto de la historia y cambian con ella, cada época los marca con su impronta y al realizarse en una obra dejan en ella la huella de esa época. "Cada época tiene sus fantasmas -ha escrito el novelista peruano-, que son tan representativos de ella como sus guerras, su cultura y sus costumbres: en la 'novela total' esos elementos vertiginosamente coexisten, como en la realidad."⁹⁶ Es aquí donde radica el carácter dinámico, dialéctico, de este concepto; es aquí donde su envoltura mítica, intemporal y eterna, se resuelve en historia. La caracterización social e histórica de los "demonios" vargasllosianos redunda aún más en su determinación científica.

Para que una obra trascienda el nivel meramente individual (del creador) y llegue a la colectividad, es decir, para que el otro, el lector, pueda reconocerse en ella, no basta con encarnar, convertir en tema, los "demonios" del autor. Es necesarios, además, que esos "demonios", plasmados en la obra, traduzcan, de alguna manera, los propios "demonios" de la colectividad. "El suplantador de Dios sólo triunfa en su empresa de re-

⁹⁶ Vargas Llosa, "Carta de batalla por Tirant lo Blanc", op. cit p. 21.

construcción de la realidad -señala Vargas Llosa- , cuando las experiencias de su mundo ficticio -transposiciones verbales de 'demonios' personales, históricos y culturales- adquieren un carácter histórico en el sentido de universales, de experiencias susceptibles de ser adoptadas e identificadas como suyas por todos los hombres. Esto lo consigue el deicida que triunfa; el que fracasa convierte en su obra los 'demonios' históricos y culturales, esas experiencias universales, en 'temas' y 'motivos' individuales, sin significación ni vida para los demás."⁹⁷ Es decir, el retorno de lo reprimido que toda verdadera obra de arte implica -ya anteriormente nos hemos referido a ello- no se produce exclusivamente en el plano individual, sino que abarca a la sociedad en su conjunto: el arte -digámoslo de una vez- representa un emergente social de todo aquel material instintivo e inconsciente que la vida civilizada ha renido que reprimir para su desarrollo y consolidación. Es justamente en este sentido que Sarah Kofman señala que "que es necesario que lo que se expresa en el arte haya seguido el destino de la represión 'antes de estar en si-

⁹⁷ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., p. 112.

tuación de producir en su retorno efectos tan poderosos': es decir que, como en la religión, la obra de arte implica el retorno de una represión universal".⁹⁸ Esta conversión de los "demonios" del creador en "demonios" sentidos y vividos universalmente por la colectividad, es posible en la medida en que todo "demonio", esto es, toda experiencia o vivencia traumática, tiene un carácter histórico: cada época provee de una cierta envoltura (particular y específica de acuerdo a sus condiciones históricas) a esos "demonios" universales: una cierta problemática, aparentemente diferente, se desarrolla en dos obras tan distintas como Edipo Rey de Sófocles y Hamlet de Shakespeare y, sin embargo, no se requiere de mucha suspicacia para descubrir que Hamlet repite en la diferencia a Edipo Rey; las variaciones existentes entre estas dos obras se deben básicamente a la diferencia de represión entre una y otra épocas.⁹⁹ "Ni lo real objetivo ni lo real imagi-

⁹⁸ Sarah Kofman, op. cit., p. 25-26.

⁹⁹ Freud lo ha señalado explícitamente: "Sobre base idéntica a la de Edipo Rey se halla construida otra de las grandes creaciones trágicas: el Hamlet shakespeariano. Pero la distinta forma de tratar una misma materia nos muestra la diferencia

nario -apunta el novelista peruano- son, en nuestro tiempo, lo que eran en el siglo XV; no sólo la historia y la geografía evolucionan con el tiempo, no sólo lo real objetivo se amplía o se reduce con el progreso de la ciencia; también lo imaginario muda al compás de esos cambios: los fantasmas son tan distintos como los hombres de una época a otra."¹⁰⁰

Aunque esta afirmación, en principio, es correcta, habría, sin embargo, que matizarla un poco. Lo mismo que en la

espiritual de ambos periodos de civilización tan distantes uno de otro y el progreso que a través de los siglos va efectuando la represión en la vida espiritual de la humanidad. En Edipo Rey queda exteriorizada y realizada, como en el sueño, la infantil fantasía optativa, base de la tragedia. Por lo contrario, en Hamlet permanece dicha fantasía reprimida, y sólo por los efectos coactivos que de ella emanamos nos enteramos de su existencia, situación análoga a la de la neurosis." ("La interpretación de los sueños", op. cit. p. 393).

¹⁰⁰ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., p. 182.

conformación de la personalidad de todo individuo existen ciertas estructuras primarias que desde los orígenes del hombre hasta la actualidad han permanecido esencialmente iguales; los "fantasmás" o "demonios" que en ellas se originan tienen una esencia común, cualquiera que sea la época en que se manifiesten. La diferencia que los distingue en su exteriorización, es decir, las formas que adoptan para expresarse, ellas sí pertenecen, como un genuino producto, a la historia. El por qué perduran como tales estas estructuras primarias (y las pulsiones que de ellas brotan) a lo largo del tiempo, es fácilmente comprensible. Las instituciones que las hacen posibles, en las que se apoyan y de las que se alimentan, han permanecido a través de la historia cumpliendo básicamente la misma función que las hizo emerger a la escena social. La familia es, tal vez, el caso que mejor tipifica lo que queremos decir. Desde sus orígenes, que se confunden con los orígenes del hombre mismo, hasta hoy en día, la familia ha permanecido como tal, y su vigencia en la sociedad contemporánea es un hecho indiscutible. Han podido variar, de una época a otra, sus estructuras, algunos de sus encargos sociales, parte de su dinámica interna, etc., pero el hecho escueto es que, aún en la actualidad, varios miles de años después de su apari-

ción, sigue cumpliendo una función esencial en el marco social en el que se inscribe. Si esto es así, ¿por qué habríamos de suponer que los productos de estas instituciones iban a cambiar radicalmente? Más bien, habría que pensar lo contrario.

De cualquier forma, lo que interesa destacar aquí es que el señalamiento vargasllosiano en torno al carácter histórico que presentan, en su exteriorización, los "demonios" del creador, viene a sobredeterminar ese concepto central en la estética del novelista peruano. Ya no sólo en el ~~plano~~ plano individual, en la medida en que representa los elementos inconscientes, irracionales e instintivos del creador, y que se encuentra en la base de toda creación estética, Ahora, el término "demonios" ha sido determinado también en el plano social. El carácter histórico que presenta este concepto elimina toda duda en cuanto a su presunta naturaleza intemporal y eterna: los "demonios" vargasllosianos, en tanto que fenómeno superestructural de la sociedad, evolucionan con la vida misma, cambian de una época a otra, y, aunque originalmente se presentan como privativos de un solo individuo, su significación surge y se extiende a la sociedad entera: son susceptibles de reconocimiento y aceptación por otros hombres, aparte del creador. El artista, en la medida

en que, como todo hombre, ha sido constituido dentro de una determinada sociedad (estructurada de acuerdo a un determinado sistema de propiedad, a determinadas relaciones sociales, a una cierta ideología de clase, etc.), al realizar artísticamente su problemática individual, está necesariamente realizando también todo ese cúmulo de determinaciones sociales (introyectadas tanto a partir de su contacto con el núcleo familiar, con la escuela, como con cualquier otra forma de organización social), propias de una época, que lo han hecho ser como es. En el acto de encarnar artísticamente sus "demonios", está encarnando, de una u otra forma, pero necesariamente, la época, el sistema social que los ha provisto de una cierta piel, de un cierto rostro.

Es esto lo que hace, en última instancia, que una obra de arte rebase los reducidos marcos individuales en que fue creada para llegar a los más amplios sectores del público, ubicados en las distintas esferas de la sociedad. Es este carácter histórico y social de los "demonios" -esas experiencias universales a todos los hombres, y sentidas o vividas de una manera particular por el creador- lo que permite que el otro, el espectador, pueda reconocerse en la obra, se sienta involucrado, se busque a

sí mismo, como ser social, en esa trama que lo desnuda (al mismo tiempo que lo encubre) frente al mundo.

A estas alturas, resulta injustificable la crítica (o, por lo menos, una buena parte de ella) que Angel Rama hace de la teoría de los "demonios" de Mario Vargas Llosa. Este término ha sido usado, evidentemente, como metáfora, y bastante rica por cierto. Pero en ningún momento presenta las características cristianas o las reminiscencias bíblicas que el crítico uruguayo ha querido encontrar en él. Por el contrario, aun a través de su carácter metafórico, alude más a la ciencia (en la medida de la fundamentación que lo respalda) que a la mitología. Y es a través de su contenido científico, y no de su envoltura metafísica, como debemos abordarlo.

Sin embargo, el señalamiento crítico de Rama incluye también otro aspecto que, es cierto, no ha sido lo suficientemente analizado y desarrollado por la concepción literaria del novelista peruano: el que se refiere a la ubicación social del escritor y sus productos culturales. Vargas Llosa ha subrayado ampliamente el carácter social y dialéctico de los "demonios" del creador y la indiscutible determinación que la historia, en su evolución y transformación constantes, imprime en ellos. Pero,

tal vez lamentablemente, ha descuidado la consideración del artista en un contexto social más preciso y concreto; es decir: su ubicación en una determinada clase social y el hecho de ser, en cierta forma, portavoz -en unos casos de manera más crítica y polémica que en otros- de la ideología de esa clase social; así como también, el no haberse planteado la existencia de las obras de arte como productos inscritos en un determinado sistema de mercado que las convierte, de hecho, en mercancías destinadas a satisfacer una determinada demanda cultural. Pero, a su vez, habría que preguntarse también si este eclecticismo metodológico es realmente recomendable. ¿No habría entonces, consecuentemente, que descartar, por ejemplo, a la sociología del arte y la literatura por no contemplar en su esquema teórico y metodológico la consideración de los aspectos inconscientes e irracionales que necesariamente intervienen en la creación artística, o por no tomar en cuenta aquellos otros aspectos formales que participan decididamente en la elaboración estética de una obra?

A nuestro modo de ver, no resulta nada racional criticar una concepción teórica por lo que no es, por lo que no se propone. El valor de la concepción estética de Mario Vargas Llo-

sa -nos permitimos adelantarlo desde ahora- consiste precisamente en introducir la diferencia en un pensamiento que tiende, cada vez más, a uniformar y homogeneizar los criterios. Pues sólo sobre la base de la concurrencia y confrontación de los más diversos y aun contradictorios puntos de vista podrá desarrollarse y enriquecerse verdaderamente el pensamiento científico, cualquiera que sea el campo o la materia sobre los que reflexione.

SEGUNDA PARTE

EL AMBITO DE LA RAZON

CAPITULO I: EL ARTE COMO PROCESO DE FORMALIZACION

Hasta aquí, hemos abordado el proceso de creación artística en tanto que vocación y elección de los temas de una obra, y hemos visto que en estos terrenos el factor irracional e inconsciente, es decir, los "demonios" del creador, juegan el papel preponderante. Sin embargo, hasta aquí, no hemos rozado -o apenas tangencialmente- el fenómeno artístico como tal. El arte, la literatura, han existido hasta ahora tan sólo en estado latente, sólo como mera posibilidad. No basta con que se presente la vocación y una cierta temática para que la obra de arte se produzca. Estos son sólo dos momentos necesarios y esenciales a todo proceso creador, pero para que la obra exista como realidad, como objeto independiente y con vida propia, es necesario, ante todo, que esa vocación y esa temática encarnen en un cierto lenguaje, en una determinada estructura, esto es, que alcancen el grado de generalidad que sólo la forma estética es capaz de proporcionar. El arte, la literatura, nacen como tales sólo a partir de ~~XXXXXXXXXX~~ este segundo momento; hasta entonces son sólo posibi-

lidad increada, latencia. Cuando el artista organiza sus materiales, cuando los dota de un cierto lenguaje y de una cierta estructura, cuando les da una determinada forma que los hace coherentes y accesibles a los otros hombres, sólo entonces el ámbito del arte comienza a existir como una realidad posible, habitable.

Cuando Vargas Llosa habla de las dos fases que intervienen en la creación artística, se refiere precisamente a este hecho: por un lado, la primera fase, dominada por las pulsiones inconscientes e instintivas del creador y que se manifiesta en una vocación y en la elección de los temas de la obra, y por otro lado, la segunda fase, que consiste en dotar de una determinada forma artística ~~de~~ a los "demonios" del creador, y en la que predominan la razón, la conciencia y la voluntad del artista. Aparentemente, esta concepción asume la histórica (y ya anacrónica) dicotomía entre forma y contenido, como dos aspectos distintos e independientes del arte. Pero, en realidad, al asumir esa dicotomía, lo que está haciendo es destacar otro aspecto (¿otra dicotomía?) aún más importante de la creación artística: la intervención en ella de las dos fases de la personalidad del creador: la racional y la irracional, las convicciones y las obsesiones, los aspectos conscientes y las pulsiones instintivas e incons-

cientes, presentes en toda obra de arte. En su respuesta a Oscar Collazos, Vargas Llosa ha señalado: "...en esa gaseosa y en cierto modo indeterminable, pero al mismo tiempo real, división entre contenido y forma de la obra literaria está representada esa dualidad o duplicidad humana en que ella se origina, y que es tan gaseosa, indeterminable y real como aquella. Un escritor no es 'responsable' de sus temas en el sentido en que un hombre no es 'responsable' de sus sueños y pesadillas, porque no los elige libre y racionalmente, en tanto que su responsabilidad en los dominios concretos de la escritura es total, porque allí sí puede elegir, seleccionar, buscar y rechazar con una libertad y una racionalidad de que no goza en la elección de sus experiencias vitales".¹⁰¹ En realidad, como podemos ver aquí, no es tanto la distinción entre forma y contenido lo que al novelista peruano le interesa destacar, sino básicamente lo que caracteriza y diferencia a las dos fases de la creación artística.

Pero al evitar de esta manera una dicotomía (forma-contenido) creemos que incurre en otra aún más significativa,

¹⁰¹ Vargas Llosa, "Luzbel, Europa y otras conspiraciones", op. cit., p. 83.

y que a su vez convalida a la dicotomía anterior. Y esto, a la larga, termina reduciendo y esquematizando un poco la concepción vargasllosiana sobre el arte y la literatura: si vocación y temática son el ámbito de lo irracional, la forma estética es el ámbito de la razón y la conciencia. Angel Rama, en la polémica con Vargas Llosa a la que hemos venido aludiendo a lo largo de este trabajo, había señalado ya, ahora sí de una manera justa, la esquemática dicotomía que encierra el pensamiento estético vargasllosiano. Vargas Llosa -escribe el crítico uruguayo- "se acantona entonces en una dicotomía entre tema (inspiración demoniaca) y escritura (racionalización humana)."¹⁰² Y en realidad, esta división resulta a todas luces demasiado fácil y esquemática para ser cierta.

A propósito del segundo aspecto del binomio -la forma artística-, en varios sitios el novelista peruano se ha referido a él para señalar y recalcar su carácter estrictamente racional. En "Iuzbel, Europa y otras conspiraciones", por ejemplo, ha escrito: "en el dominio específico de la forma -la elección de un lenguaje, la concepción de una escritura en que aquellos conte-

¹⁰² Rama, "Demonio vade retro", op. cit., p. 11.

nidos se encarnen- el factor intelectual es el preponderante".¹⁰³

Y en Historia de un deicidio señala: "Si un novelista no elige sus temas, sino, más bien, es elegido por estos como novelista, la conclusión es, en cierto modo, deprimente: el novelista no es libre. Efectivamente, no lo es, pero en el mismo sentido que ningún hombre es libre de elegir sus sueños o sus pesadillas. En el dominio específico de sus fuentes, el suplantador de Dios es un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad, de las que ha extraído la voluntad de escribir y de las que esa voluntad se nutre incansablemente al traducirse en una praxis. Pero en el ejercicio de su vocación, en la operación concreta de convertir sus obsesiones en historias, el suplantador de Dios recupera su libertad y puede ejercerla sin límites. El esclavo es un ser absolutamente libre en el dominio de la forma."¹⁰⁴

En realidad, la situación es un poco más compleja de como se plantea aquí, pues igual que no existe la vocación en abstracto sino que siempre se presenta a través de una cierta temática ("el por qué" escribe un novelista está visceralmente mez-

¹⁰³ Op. cit., pp. 82-83.

¹⁰⁴ Op. cit., pp. 101-102. (El subrayado es mío.)

clado con el sobre qué escribe"), la forma artística se presenta también, y en todos los casos, completamente entrelazada con la historia que quiere contarse. El propio Vargas Llosa lo ha señalado en los siguientes términos: "Yo nunca he sentido una forma como algo abstracto, como una estructura vacía; siempre la he visto encarnada en una situación, en una anécdota... he visto siempre una historia organizada de un cierto modo y no al revés."¹⁰⁵ Y en otra parte ha precisado: "...una técnica no existe ni vale por sí misma, sino en función de la materia que organiza ~~xxxxxxesta materia adquiere~~ autonomía y... esta materia adquiere autonomía, representatividad y poder de persuasión suficientes para vivir por cuenta propia, cuando ha sido organizada del único modo posible para que brotara en ella la vida."¹⁰⁶ Y entonces, si esto es así, la forma artística necesariamente tiene que provenir también del mismo ámbito irracional e inconsciente del que provienen la vocación del creador y los temas de su obra. Cada obra tiene una forma específica -la suya- de rea-

¹⁰⁵ José Miguel Oviedo, "Seis problemas para Mario Vargas Llosa", Plural, No. 32, mayo de 1974, p. 67.

¹⁰⁶ Vargas Llosa, "Carta de batalla por Tirant lo Blanc", op. cit. p. 41.

lizarse, pues al pensar un mismo contenido de otra manera se está creando ya otra obra. La forma no preexiste o sucede al contenido, sino que nace con él, y por lo tanto, sufre con él el mismo origen inconsciente que los define a **ambos**. Es precisamente en este sentido que Otto Rank ha señalado: "...el poeta no sólo es guiado en la elección de la materia por los complejos en él predominantes, sino que experimenta la necesidad de transformarla conforme a un íntimo sentido propio".¹⁰⁷

Plantear, entonces, de una manera tan tajante, la división del proceso creador en dos fases distintas y en cierto modo contrapuestas, implica una cierta esquematización y simplificación del problema. Podemos estar de acuerdo en que para los efectos del análisis haya resultado necesario dividir el acto de creación artística en dos momentos diferentes, pero también creemos indispensable y obligado, si la investigación se quiere seria y rigurosa, el evidenciar lo arbitrario que, desde el proceso creador mismo, resulta esta separación. Pues si bien es cierto que estos dos momentos existen en todo acto de creación artística, nunca media entre ellos una escisión tan tajante y de-

¹⁰⁷ Otto Rank, op. cit., p.525.

finitiva como la que parece proponer la estética vargasllosiana. Es cierto que Vargas Llosa se ha defendido inteligentemente de los cargos de Rama en este sentido. Pero sí consideramos importante subrayar que -aunque el autor de Historia de un deicidio no lo reconozca explícitamente- ha sido necesaria la existencia de esa polémica para que, a posteriori, el novelista peruano resolviera la inaceptable dicotomía en la que había incurrido originalmente. "No he establecido semejante 'dicotomía' -escribe Vargas Llosa- 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 aquellos 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 ~~En~~ 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 caprichoso, sugiere que un tema podría ~~pre-~~~~existir~~ 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... 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."¹⁰⁸

De hecho, evidentemente, no es posible distinguir con precisión los límites existentes entre las dos fases de la creación artística. Por el contrario, un análisis más detenido

¹⁰⁸ Vargas Llosa, "El regreso de Satán", op. cit., pp. 18-19.

de este problema arroja resultados muy diferentes. En primera instancia, encontramos que lo que caracterizaba a la primera fase se encuentra también, y con una significación e importancia similar, en la segunda fase. El sustrato inconsciente que está en la base de la creación artística, no es sólo privativo de la vocación del artista y de la elección de los temas de su obra; está presente también en lo que Vargas Llosa llama la segunda fase de la creación: la elección de una determinada estructura y de un cierto lenguaje.

La forma ~~existencia~~ artística es el espíritu de la obra; lo que le da vida, lo que le da sentido a lo narrado. Es una manera de mirar la vida, y en ella se proyecta siempre, y en total plenitud, la personalidad completa del creador. Conformamos el mundo de acuerdo a como hemos sido formados. El sentido último del por qué se organiza una historia de cierta manera (y no de otra), muy difícilmente puede encontrar una respuesta racional, pues en la estructura de una obra encontramos siempre la huella de la estructura profunda (e inconsciente) de la personalidad del autor. No sólo los contenidos habitan el inconsciente del artista, también la manera de organizarlos. Y es en este sentido que estamos plenamente de acuerdo con Sarah Kofman

cuando señala que "no es sólo el 'contenido' de la obra lo que desempeña... el pasado del autor. También lo hacen la forma, el 'estilo', y es por tal motivo que resulta vano el intentar un estudio estilístico independientemente de los temas. No por ser las ideas inseparables del lenguaje que las expresa, hecho del cual es consciente todo escritor, sino porque lo que en último término decide sobre la elección de la composición o de las imágenes o de las maneras de escribir es inconsciente".¹⁰⁹

Plantear, entonces, una división tajante entre vocación y temática, por una parte, como el ámbito de lo irracional, y forma artística, por otra, como el ámbito de la razón, es incurrir en una falacia lamentable, asumir teóricamente un esquema demasiado simplista (y simplificador) que la práctica ~~del~~ de todo verdadero artista invalida. Forma, vocación y temática son producto de los "demonios" del creador, "aquel dominio al que la voluntad y la conciencia no mandan, sino obedecen".

¿En dónde se origina, pues, la contradicción existente en el pensamiento estético vargasllosiano? ¿Qué es lo que lo lle-

¹⁰⁹ Sarah Kofman, op. cit., p. 109.

va a hablar de la elección formal como un acto consciente y racional, y al mismo tiempo subrayar el carácter indisoluble entre los aspectos formales y la temática (irracional) de una obra? A nuestro modo de ver, la confusión estriba principalmente en que si bien la forma artística proviene -como los temas y la vocación del creador- de los estratos más profundos del inconsciente, todo proceso de formalización, es decir, todo acto de dotar de un lenguaje y una estructura artísticos a ciertos contenidos, implica necesariamente un trabajo racional que sólo la inteligencia y la voluntad son capaces de suministrar.

La naturaleza de la forma artística implica, pues, dos momentos distintos aunque estrechamente relacionados. Originalmente, se gesta en el inconsciente del artista, en las vivencias infantiles que lentamente fueron conformando de un cierto modo la personalidad del creador. Esta particular y personal estructura de que poco a poco lo fue dotando la vida, es la que después, inconscientemente, proyectará en su obra. La forma artística, lo mismo que la vocación y la temática, es algo dado ya de antemano en el artista. Este sólo tendrá que descubrirla. Pero una vez descubierta, en la manera específica en que se organizan sus fantasías, tendrá que ser elaborada ~~existientemente~~ artística-

mente para alcanzar un rango estético. Este segundo momento, el del trabajo creador, es el que a fin de cuentas decide la posibilidad real de ser del arte. Y en él, ahora sí, el artista tendrá que valerse principalmente de su razón y su conciencia, como los instrumentos esenciales de su trabajo creador.

Creemos necesaria y pertinente la distinción que proponemos aquí de dos momentos distintos en el proceso de formalización estética: ~~¶~~ la elección de un cierto lenguaje y una cierta estructura provendrá siempre de los estratos más profundos del inconsciente del creador, en tanto que responden, en todos los casos, a la estructura más profunda de su personalidad; pero el trabajo artístico implícito en toda elaboración formal dependerá siempre de la razón y la conciencia del artista. Y es básicamente de este segundo momento del que depende la existencia de la obra como un producto estético autónomo y autosuficiente. Así, la obra de arte, proviniendo en su totalidad del mundo irracional e inconsciente del autor, paradójicamente sólo encuentra su realidad, su verdad, es decir, su verosimilitud, en el trabajo racional que la hace posible.

Ahora sí, hecha esta salvedad,¹¹⁰ podemos decir, con Vargas Llosa, que el arte y la literatura sólo comienzan con el trabajo racional que toda elaboración formal conlleva:¹¹¹ "Irres-

110 A partir de ahora, siempre que aparezcan los conceptos de "forma artística", "lenguaje", "estructura", "proceso de formalización", etc., deberán entenderse en su segunda acepción, es decir, como trabajo estético.

111 Para el autor de Historia de un deicidio existen, en lo que se refiere a la elaboración formal de la novela, tres grandes técnicas narrativas, que son, según él mismo las ha denominado: los "vasos comunicantes", las "cajas chinas" y el "salto cualitativo". Estas técnicas narrativas surgen con la novela y se desarrollan con ella y, aún hoy en día, no han perdido su vigencia. Como el mismo Vargas Llosa lo ha demostrado (cf.: "Carta de batalla por Tirant lo Blanc", op. cit.) estaban presentes ya en las novelas de caballería y, actualmente, como es el caso de la propia narrativa vargasllosiana, se siguen practicando. Si no nos detenemos a tratarlas en este trabajo es, por una parte, por el carácter específico que presentan: son técnicas exclusivas de la novela y ningún otro género literario o forma de manifestación artística las contempla, y por otra parte, porque tampoco constituyen un descubrimiento teórico del escritor peruano. Otros críticos y teóricos de la literatura se han referido a ellas, aunque dándoles otros nombres, anteriormente. Y además, porque ya han sido objeto de un análisis minucioso (al que no tenemos

ponsable 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 a sus demonios, de objetivarlos mediante palabras en sus ficciones que, para él, son verdaderos exorcismos. En otros términos, como la verdad o la mentira de un mundo de ficción dependen exclusivamente de su forma, no de los 'temas' sino de su objetivación en una escritura y en una estructura, el suplantador de Dios es plenamente responsable, como escritor, de su mediocridad o de su genio."¹¹²

Ya en esta cita, por otra parte, se apunta a una cuestión de suma importancia para toda valoración estética: el lugar en el que radica la especificidad del arte y la literatura.

nada que agregar) por José Luis Martín, precisamente en relación con la propia narrativa vargasllosiana. Al lector interesado, nos permitimos remitirlo al ensayo de José Luis Martín, La narrativa de Vargas Llosa, Madrid, Gredos, 1974, 278 pp.

¹¹² Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., pp. 101-102.

Y aquí también puede hablarse de un gran acierto de la concepción estética vargasllosiana. Para el novelista peruano, lo que distingue a la literatura (y al arte en general) de otras formas de praxis humana, lo que la dota de un status propio, no son los temas en que se realiza, sino el trabajo artístico que hace posible la realización de esos temas; esto es, la forma en que esos temas encarnan. "No son los 'temas' -señala Vargas Llosa- los que deciden el fracaso o la victoria de un creador sino la forma en que se encarnan."¹¹³ Y en otro sitio puntualiza: "Lo importante no es lo que el escritor usa, sino la forma en que lo usa y en qué lo convierte: sólo las dos últimas etapas conciernen a la literatura."¹¹⁴ La forma artística reúne, relaciona, da coherencia y dota de sentido a los materiales que intervienen en la obra. Es ella la que construye y estructura el mundo ficticio, la que lo dota de realidad y verosimilitud, la que lo convierte en un ámbito propio y diferente de cualquier otro sector de la realidad. La praxis artística es básicamente producción de formas, y son ellas las que, en última instancia, definen el quehacer estético. El arte sólo comienza a existir como tal

¹¹³ Ibidem, p. 133.

¹¹⁴ Vargas Llosa, La orgía perpetua, op. cit., p. 107.

en el momento en que sus materiales -recuerdos, vivencias, emociones, sentimientos, ideas, realidades, etc.- reciben la acción transformadora de la forma que, al dotarlos de una estructura y un lenguaje, al sistematizarlos artísticamente, los vuelve inteligibles, como totalidad significativa, a los ojos del lector o del espectador. Y aquí sí, en tanto que la elaboración formal requiere de un trabajo sistemático y riguroso, sólo la razón, la conciencia y la voluntad del creador -su lucidez, su tenacidad-, son los que deciden la validez o el fracaso del mundo ficticio. Vocación y temática contienen al arte sólo como posibilidad, la forma estética, en tanto que trabajo artístico, es la única capaz de realizarlo y dotarlo de sentido, de convertirlo en un mundo propio, autónomo y autosuficiente.

Esta concepción, que ubica la especificidad del arte y la literatura en los aspectos formales, está presente también en otros escritores latinoamericanos, y el valor de sus opiniones radica justamente en que no parten de una mera teorización estética, sino que se originan y fundamentan en su propio trabajo creador. Julio Cortázar, por ejemplo, coincide en este sentido enteramente con Vargas Llosa: "Basta preguntarse -escribir- por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema,

porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema."¹¹⁵ Un mismo tema -la Revolución mexicana, por ejemplo- puede ser objeto de las ciencias sociales o de la literatura, y el producto que surja de ello será enteramente distinto en cada caso. Mariano Azuela en Los de abajo nos dará una visión artística de ese proceso; Jesús Silva Herzog o Adolfo Gilly, en Breve historia de la Revolución mexicana o en La revolución interrumpida, respectivamente, nos darán una visión histórica y política del mismo acontecimiento. Lo que distingue a una obra de las otras no es el tema en sí, pues en los dos casos es el mismo, sino el tratamiento al que se somete a ese tema.

Los medios de que se vale el arte para conformar una obra -lenguaje, técnica, estructuras espaciales y temporales, etc.- son propios y exclusivos del arte. Ningún otro tipo de trabajo intelectual los contempla como suyos. Y son precisamente estos medios y el trabajo concreto y particular que ellos implican, los que convierten al arte en una práctica específica y distinta de las otras formas que reviste la praxis social.

¹¹⁵ Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", op. cit., p. 266.

CAPITULO II: EL "ELEMENTO ANADIDO"

Hay un concepto en la estética vargallosiana que, en cierta forma, parece resolver, por lo menos tentativamente, la esquemática dicotomía (que divide el mundo del arte en dos grandes esferas, el ámbito de la razón y de la forma, por una parte, y el de lo irracional y temático, por otra) presente en la concepción sobre el arte y la literatura del novelista peruano. Habíamos visto en el inciso anterior que no resulta pertinente separar el proceso de creación artística en dos fases distintas y contrapuestas sin mostrar, al mismo tiempo, los nexos y relaciones que evidentemente existen entre ellas. Consciente e inconsciente, voluntad e instintos, en una palabra: forma y contenido, no existen en ningún momento como entidades separadas, unas al margen e independientemente de las otras. Por el contrario, su forma de existencia implica necesariamente una estrecha e indisoluble imbricación, al grado de no poder distinguir, en el fenómeno artístico como producto terminado, lo que pertenece a la primera fase de la creación y lo que es propio de la segunda. De hecho, la presencia de una de estas fases sólo es

posible a condición de la existencia de la otra: una vocación que no se realiza no es tal vocación. Vargas Llosa, por un momento, parece ser consciente de esto y acuña un concepto que intenta reunir (y resolver) los elementos dicotómicos que constreñían como una camisa de fuerza su concepción estética. Nos referimos concretamente a lo que Vargas Llosa ha llamado el "elemento añadido". Este concepto, en cierta forma, devuelve de nuevo la complejidad que le es inherente al fenómeno artístico. Pero antes de pasar a analizar este concepto, central en la estética vargasllosiana, es necesario que lo abordemos a la luz de otro concepto que le sirve de base: el de "hurto" o "saqueo" de la realidad.

Para Vargas Llosa "el suplantador de Dios no sólo es un asesino simbólico de la realidad, sino, además, su ladrón. Para suprimirla, debe saquearla; decidido a acabar con ella, no tiene más remedio que servirse de ella siempre. Así, respecto a la materia de su mundo ficticio, ni siquiera es un creador: se apropia, usurpa, desvalija la inmensa realidad, la convierte en su botín."¹¹⁶ La paradoja implícita en esta cita define, en cier-

¹¹⁶ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, op. cit., p. 102.

to sentido, la manera de ser del arte y la literatura: al mismo tiempo que se proponen como sucedáneos de la realidad, necesitan, para lograr este objetivo, servirse, apropiarse de ella, trasubstanciarla. La sustitución del mundo real por el mundo ficticio requiere necesariamente que la ficción se apropie, haga suyos, los materiales que la realidad le ofrece. Esta es la única forma de que dispone el arte para convertirse en un sustituto de la realidad: asumiéndola, apropiándose. Sin embargo, este saqueo de la realidad que hay en toda obra de creación no es nunca indiscriminado. Se realiza siempre a partir de los "demonios" del creador. El artista selecciona aquellos aspectos de la realidad que le son particularmente significativos, por constituir en su vida núcleos problemáticos esencialmente irresueltos, y a los que, a través de su obra, busca darles una respuesta. El resto lo desecha: todo aquello que no ha dejado una huella sensible en él, queda fuera de su campo de elección, no entrará a formar parte de su mundo ficticio: "De esa ilimitada cantera que pone al servicio de su empresa deicida, surgen ciertos rostros, ciertos hechos, ciertas ideas que ejercen sobre él una fascinación particular, que aísla de los demás para, combinándolos, organi-

zándolos, nombrándolos, edificar su realidad."¹¹⁷

El por qué precisamente esos rostros, esos hechos, esas ideas, y no otros, sólo podría decirnoslo un estudio del mundo primitivo, infantil, del autor, en el que sus primeros y más elementales contactos con la realidad fueron modelando de cierta forma su personalidad. Así, la operación de hurto o de saqueo del mundo real perpetrada por toda obra de arte, no es nunca una operación enteramente consciente en el artista, pues depende más de la huella que dejó en él su pasado remoto y aparentemente olvidado, que de las nuevas vivencias que pueda ofrecerle su presente. O más bien: un suceso presente sólo podrá tener validez y significación para el arte a condición de que despierte y reavive un importante suceso del pasado de la vida del artista. "Un poderoso suceso actual -señala Freud- despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo que se crea satisfacción en la obra poética, la cual deja ver elementos tanto de la ocasión reciente como del antiguo recuerdo."¹¹⁸

117 ~~ibidem~~ Loc. cit.

118 Freud, "El poeta y la fantasía", op. cit., p. 969.

Este elemental proceso de formación de fantasías en el artista no es definitivamente algo que dependa de su voluntad y que éste pueda producir a su antojo. Ocurre, por el contrario, al margen de él, independientemente de su conciencia. Y el poeta, entonces, sólo puede sufrirlo: "Es difícil que un novelista llegue a tener conciencia cabal de todo lo que ha usado para crear -escribe Vargas Llosa-, porque este pillaje no sólo es multitudinario sino también extremadamente complejo. Una novela no resulta de un tema sustraído a la vida, sino, siempre, de un conglomerado de experiencias importantes, secundarias e ínfimas, que, ocurridas en distintas épocas y circunstancias, empozadas al fondo del subconsciente o frescas en la memoria, algunas personalmente vividas, otras simplemente oídas, otras más bien leídas, van de manera paulatina confluendo hacia la imaginación del escritor, la que, como una poderosa mezcladora, las ~~amasa~~ deshará y rehará en una substancia nueva a la que las palabras y el orden dan otra existencia. De las ruinas y disolución de la realidad real surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia."¹¹⁹

¹¹⁹ Vargas Llosa, La orgía perpetua, op. cit., p. 102.

Este carácter complejo y multitudinario que reviste el proceso de apropiación de la realidad por el arte, adquiere aún un nivel más de complejidad. El hurto o saqueo de la realidad que en su obra realiza el artista no sólo abarca hechos, ideas y experiencias que han dejado una huella indeleble en su vida, sino también experiencias de otra índole aunque igualmente significativas: el mundo de formas, lenguajes, técnicas y estructuras artísticas, que constituyen el acervo cultural de la colectividad y que juega un papel activo en la formación estética del creador, es objeto también de este "pillaje". El ámbito formal "es el producto de impurezas, préstamos y saqueos tan abundantes y fatales"¹²⁰ como ocurre en lo que se refiere a los temas de una obra. Tanto el mundo de los objetos como el mundo de las formas -en la medida en que constituyen dos aspectos distintos aunque complementarios de la misma realidad- sufren por igual el acto de selección y apropiación artísticos, tanto uno como otro, en la medida en que encuentren una cierta resonancia en las estructuras profundas e inconscientes de la personalidad del creador, serán objeto del saqueo que suministrará los materiales necesarios a la nueva obra de arte.

¹²⁰ Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un delirio, op.

Así, realidad y ficción viven, en todo momento, una constante interacción, una innegable influencia mutua. Si bien se plantean como términos antinómicos, también es cierto que sería inconcebible la existencia de uno sin el otro. La realidad suministra al arte sus materiales; el arte se propone como una imagen crítica de esa realidad, como un espejo que devela lo inédito de la imagen reflejada, al mismo tiempo que cuestiona su validez, su sentido.

Toda forma de expresión artística implica, de manera obligada, la existencia de este binomio indisoluble: el mundo real, por una parte, y, por otra, la subjetividad del creador; es decir, su crítica, su inconformidad, su insatisfacción de la realidad. Sí: el arte como reflejo de la realidad, pero no sólo eso. Si el arte se quedara a ese nivel, no sería otra cosa que una burda reproducción fotográfica (profunda o superficial, no importa) de lo real, y su validez, coherencia y sentido radicarían no en la obra misma, como un mundo propio e independiente, sino en la fidelidad a su modelo: la realidad real. La obra de arte se propone como un reflejo del mundo objetivo en tanto que se alimenta de él, pero no hay que olvidar que todo alimento, para cumplir con su función nutricia, requiere de un complejo proceso

metabólico, en el que el objeto original se convierte en otra cosa de lo que era. Y es precisamente aquí donde interviene activamente la subjetividad del artista. Es ella la que realiza esa acción transformadora del sector de la realidad que habrá de pasar a formar parte de la obra; es ella la que, en última instancia, dota al mundo ficticio de un cierto sentido, de una determinada coherencia, de un nivel de significación propio que lo convierten en un producto distinto y autónomo con respecto al mundo real del que originalmente se ha nutrido. Reflejo sí, pero un reflejo en el que la subjetividad del autor ha añadido algo: su propia y particular perspectiva crítica a partir de la cual establece el contacto con la realidad. Es a esto a lo que Vargas Llosa se refiere cuando habla del "elemento añadido" que existe en toda obra de arte: "Toda novela -señala- es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica."¹²¹

Esta idea del "elemento añadido" que hay en toda obra de arte, ha sido expresada también por otros escritores latino-

¹²¹ Ibidem, p. 86.

americanos y siempre haciendo resaltar el carácter de transfiguración y enriquecimiento de la realidad, que la define. Carlos Fuentes, en una entrevista reciente, ha declarado a este respecto: "...en el arte, lo que parece ser, en realidad no es; y lo que no es, en realidad es. Este juego, esta dialéctica interna del arte, que toma a la realidad, se apropia de ella, la transfigura y al mismo tiempo le añade algo a esa realidad, pues la obra de arte no se da en la naturaleza, sino que la enriquece y la extiende, puede emplear a la naturaleza o reflejarla, pero siempre es algo más que ella, una obra de artificio y sin embargo algo tan real como un árbol o una mesa..."¹²² El arte inaugura así una nueva esfera, un nuevo continente en la realidad; amplía el concepto de lo real hacia nuevos y distintos horizontes. El objeto artístico, cualquiera que sea la forma en que se materialice, se propone como una imagen del mundo, pero una imagen en la que la realidad aparece transubstanciada, convertida en otra cosa muy diferente de lo que era. Los materiales del mundo objetivo, al ser extraídos de su ambiente natural y al ser sometidos a la

¹²² James R. Fortson, Perspectivas mexicanas desde París: Un diálogo con Carlos Fuentes, México, Corporación Editorial, 1973, p. 85. (El subrayado es mío.)

violencia que la forma artística ejerce sobre ellos, se transforman en una realidad distinta, en una realidad propia, sujeta a leyes y formas de existencia que tienen muy poco o nada en común con las que rigen el mundo objetivo del que fueron extraídos esos materiales. Esta acción transformadora, esta operación intelectual que convierte a una realidad en otra, que abre nuevos horizontes a la realidad real, está dada en el arte a través de la subjetividad del artista. Y es desde ella que se organiza y estructura el mundo ficticio como una realidad propia e independiente. Es a esto a lo que Vargas Llosa ha dado el nombre de "elemento añadido". Escribe: "Es el elemento añadido, el reordenamiento de lo real, lo que da autonomía a un mundo novelesco y la permite competir críticamente con el mundo real."¹²³

Es en este ~~xxx~~ "elemento añadido", por otra parte, donde radica la originalidad de la obra. Y la originalidad entendida no solamente con respecto a otras obras, sino también, y básicamente, con respecto a la realidad real. Estos dos niveles en los que se manifiesta la originalidad del autor, se dan es-

¹²³ Vargas Llosa, La orgía perpetua, op. cit., p. 181.

trechamente ligados entre sí. Dos o más artistas pueden elegir, para convertirlo en su material de trabajo, un mismo aspecto de la realidad (el problema del indio latinoamericano; en las novelas indigenistas de los cuarentas; la problemática social, en la pintura muralista mexicana; etc.) y lo que distinguirá a una obra de otra no será nunca los materiales elegidos (ya anteriormente nos habíamos referido a esto), sino básicamente la perspectiva crítica desde la que se organizan y elaboran esos materiales. Esta perspectiva crítica, esta subjetividad del creador, no sólo hace diferente a una obra con respecto a otra, sino también a esa obra con relación a la realidad de la que se alimenta. O más bien: lo que hace diferentes entre sí a esas obras que tratan del mismo asunto, es su diferencia con respecto a su modelo: la realidad real. Y esto sólo se logra mediante ese "elemento añadido" en el que encarna la subjetividad crítica del creador: su resentimiento, su nostalgia, su insatisfacción y desacuerdo con el mundo real. "El novelista -señala Vargas Llosa- añade algo a la realidad que ha convertido en material de trabajo y ese elemento añadido es la originalidad de su obra, lo que da autonomía a la realidad ficticia, lo que la distingue de la real."¹²⁴

¹²⁴ Ibidem, p. 147.

Allí donde no existe ese "elemento añadido", la obra se torna un plagio de la realidad o de otras obras que le sirvieron de modelo. Al no asumir su subjetividad, al no aceptar su diferencia, el creador desaparece como creador y subsiste sólo como plagiario, como retratista, como fotógrafo. Su obra no será nunca una realidad nueva, sino apenas una copia. El arte, entonces, habrá dejado de existir.

Hay algo aún a lo que no nos hemos referido de manera explícita y en lo que es necesario insistir, aunque sólo sea brevemente. El "elemento añadido", por lo menos en su origen, en su gestación, como todos los elementos que intervienen en la obra de arte, pertenece también al mundo del inconsciente, a ese oscuro magma primigenio en el que se debaten los "demonios" del creador. Su razón de ser hay que buscarla, principalmente, en la problemática interior del individuo, producto siempre de su pasado más remoto y oculto. Los deseos de coherencia y significación que se proyectan en la estructura y en el lenguaje artísticos provienen siempre de una carencia original. En toda búsqueda hay una apetencia de base, una insatisfacción que es necesario colmar. El artista, a través del "elemento añadido", resti-

tuye en su mundo ficticio todo aquello que no tuvo en su vida real. Colma en la fantasía sus carencias de la realidad. Es una ausencia, un vacío, lo que lo lleva a crear; es decir, a añadir algo a la realidad, y ese algo que añade a su mundo ficticio es, sin lugar a dudas, la mejor evidencia de ese vacío original, pero también un intento, nunca pleno ni totalmente satisfactorio, de llenar, de colmar imaginariamente ese vacío.

El "elemento añadido", a través del cual se organiza y estructura toda verdadera obra de arte, proviene siempre de una instancia estrictamente subjetiva y personal (aunque superficialmente pueda aparecer matizado por una cierta ideología de clase), que hunde sus raíces en el pasado más remoto del creador. Todo artista, al producir un presente en su obra, está, de hecho, re-produciendo su propio pasado. Es justamente la manera en que fue constituido el autor la que regirá, en sus instancias más profundas, la forma de constituir su obra. Este hecho no es nunca totalmente consciente por parte del creador. "El elemento añadido o manipulador de lo real - describe Venger Blava - no es nunca gratuito: expresa siempre el conflicto que es origen de la

vocación y puede ser poco o nada consciente por parte del escritor."¹²⁵ Se piensa una cierta temática de determinada manera y en esa manera de pensarla, aparentemente espontánea e inmotivada, está presente la huella de la conformación de la personalidad del creador. El artista forma de acuerdo a como ha sido formado.

Así, en la creación artística, el "elemento añadido" viene a cerrar el ciclo que se abrió con el hurto o saqueo de la realidad. Los materiales del mundo objetivo, producto de este proceso de selección y apropiación artísticas, no llegan a alcanzar una existencia estética hasta que no actúa sobre ellos el "elemento añadido", es decir, hasta que no se les agrega algo que originalmente no estaba en ellos. Y ese algo, en última instancia, no es otra cosa que la subjetividad crítica del creador, que los organiza y estructura, que los dota de sentido y significación, hasta convertirlos en un mundo propio y coherente, regido por sus propias leyes internas, que lo tornan un producto autónomo e independiente con respecto al mundo real, y en el que

¹²⁵ Loc. cit.

se realiza, a nivel imaginario, toda la insatisfacción, todas las carencias, todo el vacío que la vida real creó y ahondó en el artista.

Pero hasta aquí, no hemos visto realmente en qué medida el "elemento añadido", concepto nuclear en la estética vargasllosiana, reúne las dos fases de la creación ~~xxxxxxxxix~~ artística, como habíamos afirmado al principio de este capítulo. Más bien, por lo que hemos dicho hasta ahora, podría parecer que este concepto perteneciera exclusivamente a la primera fase, dominada principalmente por los "demonios" del creador. En tanto que está motivado por el conflicto de base, por el trauma original que hizo del hombre un constructor de mundos ficticios, no tendría aparentemente nada que ver con la segunda fase de la creación, es decir, con la elaboración de una estructura, de un lenguaje y una forma artísticos. Su carácter irracional e inconsciente lo aleja, por lo menos en apariencia, del trabajo creador como proceso racional. Pero precisamente insistimos en el carácter aparente de esta formulación, porque un análisis más detenido de este concepto arroja resultados muy diferentes.

Lo mismo que resulta imposible imaginar una cierta temática al margen de una determinada forma artística, el "elemento añadido" tampoco se presenta, en ningún caso, en estado puro. Su forma de existencia es siempre encarnado en la obra, rigiendo la ficción. La subjetividad del individuo sólo se transforma en "elemento añadido" cuando actúa sobre ella el trabajo creador. El proceso es recíproco: si bien en esta subjetividad, en este mundo inconsciente, se origina la obra de arte como un todo (forma y contenido) sólo el trabajo artístico hace posible, realiza esa subjetividad bajo una forma estética; es decir, la convierte en lo que Vargas Llosa ha llamado el "elemento añadido".

Así, desde el momento de su gestación, hay en la obra una total imbricación e interdependencia dialéctica entre forma, contenido y subjetividad del creador. O mejor, las formas de existencia artística de esta subjetividad son precisamente el contenido y la forma de la obra de arte. Uno recoge los recuerdos, las sensaciones, las emociones, las ideas, los hechos, etc., mientras que la otra manifiesta la estructura interior de la personalidad del artista. El "elemento añadido", entonces, portador del sen-

tido de la obra, viene a reunir y organizar estos dos aspectos distintos, aunque estrechamente ligados, de la personalidad del creador. Reúne y sintetiza, en la obra como producto acabado, dos órdenes aparentemente inconexos: razón y emoción, consciente e inconsciente, voluntad e instintos. Y esto es posible gracias a su propia naturaleza: a la vez que proviene del ámbito irracional y "demoníaca" del creador, de sus pulsiones más profundas, el "elemento añadido" exige, para corporeizarse en la obra, para asumir una existencia real, la intervención de la razón, la conciencia y la voluntad del artista, manifiestas en el trabajo creador.

Es justamente de esta forma como el concepto de "elemento añadido", central en la estética vargasllosiana, resuelve la aparente dicotomía a través de la cual el novelista peruano analizaba el proceso de creación artística. Las dos fases de este proceso, separables en el análisis crítico, no lo son de ninguna manera en la praxis creadora. Puede hablarse separadamente, si así lo requiere el análisis, de los aspectos contradictorios entre los que se desarrolla el proceso genético del

arte y que definen también la propia existencia del producto artístico, pero a su vez es necesario referirse también a la indisoluble unidad dialéctica que existe entre ellos, tanto en el proceso creador como en el producto de este proceso. Creemos que Vargas Llosa lo ha hecho, tal vez no lo suficientemente explícito, a través del término "elemento añadido". En él se reúnen los polos opuestos ~~entre sí~~, aunque complementarios, entre los que se desarrolla la obra y el trabajo artístico: razón y emoción, realidad y fantasía, consciente e inconsciente, existen como tales en el mundo del arte, pero resulta indistinguible el límite que los separa, si es que acaso ese límite existe. Más bien, habría que pensar a estos dos elementos contradictorios como partes de una unidad, en la que cada uno de ellos existe y se manifiesta a través del otro.

CONCLUSIONES GENERALES

Una valoración, por somera que sea, de las ideas estéticas de Mario Vargas Llosa, debe reconocerle el mérito de haberse acercado al fenómeno artístico asumiendo, en buena medida, toda su complejidad y contradictoriedad. Es posible que en algunos de sus planteamientos teóricos exista una cierta esquematización (como es el hecho de haber separado el proceso de creación en dos campos distintos y contrapuestos: vocación y temática, por una parte, como el ámbito de lo irracional, y el acto de conformación artística, por otra, como el ámbito de la razón, sin mostrar más explícitamente la conexión e interdependencia que existe entre ellos), pero, a su vez, hay en su concepción un esfuerzo evidente por superar esa esquematización y develar el proceso creador en su naturaleza profunda. Para ello, el novelista peruano se ha valido del análisis tanto de su propia praxis literaria como de la de otros escritores por muchos motivos cercanos a él: García Márquez y Gustave Flaubert principalmente, aunque también Georges Bataille, Albert Camus, José María Arguedas y los autores de novelas de caballería. Hablar desde la propia experiencia dota a lo dicho de un carácter testimonial que avala, en gran medida, su veracidad. Y con ello,

además, ha abierto a la estética latinoamericana un campo que tradicionalmente se dejaba de lado: el que se refiere a los aspectos irracionales e inconscientes que intervienen decisivamente en la creación artística y que el autor de Historia de un deicidio ha denominado tan "escandalosamente" para la dogmática latinoamericana "demonios".

Es posible que esta concepción sobre el arte y la literatura implique y promueva —como señala Angel Rama— una visión individualista, y nada social, del proceso creador. Pero creemos que en las opiniones teóricas y críticas de Vargas Llosa hay algo más que eso: es cierto que no se refiere explícitamente a la determinación ideológica que la sociedad imprime en el arte como parte de la superestructura de esa sociedad; es cierto también que no analiza el fenómeno estético a partir de la ubicación del creador en una determinada clase social, ni se extiende en los efectos ideológicos que esta ubicación social determina en su obra. Pero, en todo caso, el hecho de abordar el proceso de creación artística desde la perspectiva individual e interior del artista, amplía el campo de la estética latinoamericana hacia un sector que la crítica sociológica olvida siste-

máticamente: el oscuro mundo del inconsciente que, tanto a nivel individual como a nivel social (ya hemos tratado de mostrarlo en la primera parte de este trabajo), juega un papel determinante en la creación artística.

Es precisamente aquí donde radica la importancia y significación de la concepción literaria de Mario Vargas Llosa: sin olvidar el aspecto racional y volitivo que hay en todo trabajo artístico, ha puesto el acento en lo que se ocultaba: el hombre no es sólo razón y conciencia, hay también un sector de su personalidad, gobernado por otras fuerzas muy distintas -irracionales, inconscientes, instintivas-, que rige y determina una buena parte de su vida consciente. El arte, dentro de las distintas formas que reviste la praxis humana, es una de las esferas privilegiadas para la manifestación y exteriorización de esas fuerzas pulsionales. O mejor: el ámbito al que se han relegado los "demonios" que pugnan por expresarse desde el interior del hombre. Develar este hecho es traer a la conciencia algo que permanecía latente, y más que apuntalar una concepción irracionalista del arte y la literatura, postula justamente lo contrario: asumir en la conciencia todo lo que por muchas razones nos negábamos a ver.

Vargas Llosa, en su concepción literaria, da más de un paso significativo en este sentido. Busca elevar a la conciencia del lector todo lo que hay de sustrato inconsciente en la creación artística, mostrar los mecanismos profundos que llevan a un hombre a crear. Una estética de esta naturaleza puede resultar muy poco o nada ortodoxa en nuestro ámbito cultural, pero el hecho de que no comulgue con las corrientes críticas en boga no nos autoriza a tildarla de "irracionalista", "ideológica", "infantil", etc., sobre todo cuando precisamente constituye un serio intento de erigirse en lo contrario. El hecho de haberse acercado al fenómeno artístico como el complejo y contradictorio ~~XXXX~~ proceso que es, y sobre todo el haberlo hecho desde la propia praxis creadora y no simplemente desde un esquema teórico previo, sitúa a la concepción estética vargasllosiana más cerca de la teoría que de la ideología, más cerca de la ciencia que de la religión. No se trata de reducir la realidad a nuestro estrecho y preconcebido esquema, sino de ampliar nuestra concepción del mundo hasta los propios "límites" de la realidad. También lo irracional y lo inconsciente, también las oscuras fuerzas pulsionales del hombre forman parte de la vida,

y un estudio que se quiera serio y racional (de cualquiera de las manifestaciones de la actividad humana, el arte y la literatura entre ellas) debe necesariamente asumirlos y explicarlos.

No es otra cosa lo que ha hecho Mario Vargas Llosa al cuestionar la práctica artística y literaria. Ahí radica el indiscutible valor y significación de su concepción estética.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Aristóteles, Obras, Madrid, Aguilar, 1964, 1636 pp.
- 2.- Artaud, Antonin, Carta a la vidente, Barcelona, Cuadernos Infimos, Tusquets Editor, 1971, 84 pp.
- 3.- Collazos, Oscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Colec. Mínima, Siglo XXI, 1970, 118 pp.
- 4.- Cortázar, Julio, y otros, Literatura y arte nuevo en Cuba, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, Editorial Estela, 1971, 287 pp.
- 5.- Deleuze, Gilles, Proust y los signos, Barcelona, Anagrama, 1972, 185 pp.
- 6.- Fernández Moreno, César, y otros, América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1972, 494 pp.
- 7.- Fortson, James R., Perspectivas mexicanas desde París: Un diálogo con Carlos Fuentes, México, Corporación Editorial, 1973, 159 pp.
- 8.- Foucault, Michel, Historia de la locura en la Epoca Clásica, México, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 2 tomos, 1976.

- 9.- Freud, Sigmund, Obras completas, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 3 tomos, 1948.
- 10.- González Bermejo, Ernesto, "Lo fantástico (debe estar) a la vuelta de la esquina", (entrevista con Julio Cortázar), en "La cultura en México", suplemento de la revista Siempre!, No. 1231, enero de 1977.
- 11.- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Madrid, ~~Ediciones~~ tercera edición, Guadarrama, 3 tomos, 1969.
- 12.- Kofman, Sarah, El nacimiento del arte, Bs. As., Siglo XXI, 1973, 207 pp.
- 13.- Lafforgue, Jorge, y otros, Nueva novela latinoamericana, Bs. As., Letras Mayúsculas, Paidós, 2 tomos, 1969.
- 14.- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, Diccionario de Psicoanálisis, Barcelona, segunda edición, Editorial Labor, 1974, 557 pp.
- 15.- Marcuse, Herbert, Eros y civilización, México, quinta edición, Joaquín Mortiz, 1970, 285 pp.
- 16.- Marinello, Juan, Creación y revolución, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, 230 pp.

- 17.- Martín, José Luis, La narrativa de Vargas Llosa, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1974, 281 pp.
- 18.- Musil, Robert, El hombre sin atributos, Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral, 3 tomos, 1973.
- 19.- Nietzsche, Friedrich, El origen de la tragedia, Madrid, quinta edición, Colec. Austral, Espasa- Calpe, 1969, 143 pp.
- 20.- _____, Más allá del bien y del mal, Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1972, 287 pp.
- 21.- Ocampo, Aurora M., La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, (Antología), México, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, 234 pp.
- 22.- Oviedo, José Miguel, Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad, Barcelona, Breve Biblioteca de Respuesta, Barral Editores, 1970, 272 pp.
- 23.- _____, "Seis problemas para Mario Vargas Llosa", (Entrevista), México, Plural No. 32, mayo de 1974, pp. 62-67.
- 24.- Platón, Diálogos, México, novena edición, Sepan Cuantos, Editorial Porrúa, 1970, 733 pp.

- 25.- Rama, Angel, y Mario Vargas Llosa, Garía Márquez y la problemática de la novela, Bs. As., Corregidor-Marcha Ediciones, 1973, 89 pp.
- 26.- Rank, Otto, "Apendice" a Sigmund Freud, "La interpretación de los sueños", Obras completas, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 3 tomos, 1948.
- 27.- Ruitenbeek, Hendrik M., Psicoanálisis y literatura, México, Colec. Popular, Fondo de Cultura Económica, 1973, 453 pp.
- 28.- Sábato, Ernesto, Abaddón, el exterminador, Bs., As., Sudamericana, 1974, 528 pp.
- 29.- _____, Itinerario, Bs. As., Sur, 1969, 278 pp.
- 30.- Sartre, Jean-Paul, El idiota de la familia, Bs. As., Editorial Tiempo Contemporáneo, 3 tomos, 1975.
- 31.- Sollers, Philippe, "Un totalitarismo en expansión continua", en Sábado, suplemento cultural de unomásuno, 25 de marzo de 1978.
- 32.- Torres Fierro, Danubio, "Mario Vargas Llosa: Historia de una sedición permanente", ^(Entrevista) ~~XXXXXXXX~~ México, Plural, No. 47, agosto de 1975, pp. 24-31.

- 33.- Vargas Llosa, Mario, García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, segunda edición, Breve Biblioteca de Respuesta, Barral Editores, 1971, 667 pp.
- 34.- _____, La orgía perpetua, Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1975, 277 pp.
- 35.- _____, La novela, Argentina, América, Nueva, 1974, 71 pp.
- 36.- _____, y Angel Rama, García Márquez y la problemática de la novela, Bs. As., Corregidor-Marcha Ediciones, 1973, 89 pp.
- 37.- _____, Oscar Collazos y Julio Cortázar, Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Colec. Mínima, Siglo XXI, 1970, 118 pp.
- 38.- _____, "Carta de batalla por Tinat lo Blanc", prólogo a Joanot Martorell y Marti Joan de Galba, Tirant lo Blanc, Madrid, Alianza Editorial, 2 tomos, 1969, pp. 9-41.
- 39.- _____, "Bataille o el rescate del Mal", prólogo a Georges Bataille, El verdadero Barba-Azul, Barcelona, Cuadernos Infimos, Tusquets Editor, 1972, pp. 7-30.
- 40.- _____, "Ensoñación y magia en José María Arguedas", prólogo a José María Arguedas, Los ríos profundos, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 9-17. Reproducido en Jorge Lafforgue, Nueva novela latinoamericana I, Bs. As.,

Letras Mayúsculas, Paidós, 1969, pp. 45-54.

41.- _____, "Tres notas sobre Arguedas", en J. Lafforgue,
Nueva novela latinoamericana I, Bs. As., Letras Mayúsculas,
Paidós, 1969, pp. 30-54.

42.- _____, "Albert Camus y la moral de los límites", México,
Plural No. 51, diciembre de 1975, pp. 10-17.