

# NOTAS

## ¿Qué Leemos Cuando Leemos?\*

Una de las preguntas más interesantes y acaso inevitables que los lectores formulamos a un texto es quién es el responsable, quién nos habla en la obra literaria. La manera en que respondemos a esta pregunta relativiza la otra, acaso tan o igualmente ingenua que se refiere a qué nos *dice* la obra. Esta interrogación acerca de la paternidad del discurso literario ha recibido gran número de respuestas y la mayor parte de los textos críticos llevan implícitamente una solución al interrogante de las fuentes, los generadores de la obra y su así llamado *mensaje*. El estudio de las influencias, la biografía del autor, el espíritu de la época, etc. nos indican algunas posibilidades de esta reflexión que considera a la obra como producto de un individuo, una historia literaria, un momento histórico tomando cada una de estas instancias en forma exclusiva o, a veces, simultáneamente. La lectura se convierte, así, en un ejercicio relativizado por el interés en el camino que llevó a determinado producto. El texto se ve como un momento dentro de un proceso cuya descripción sustituye a la lectura misma. El libro *es* sus fuentes, su autor, el espíritu de la época. Junto con esta concepción de la obra como resultado existe otra que quiere presentarse como su opuesto pero que es, en verdad, la otra cara de la misma reflexión: la obra es un gran misterio, el escritor es un genio aislado y el texto es esencialmente elusivo. El único gesto crítico posible es una prosa que se mimetiza con el texto leído procurando, así, que el acto crítico sea una fusión mística con el "espíritu de la obra". Caras de una misma reflexión: búsqueda de totalidad, lecturas trascendentalistas que niegan implícitamente la existencia única del texto, subordinación de la obra a instancia exteriores.

La crítica literaria hispanoamericana se ha caracterizado por la mera subjetividad impresionista o ha asumido una máscara de objetividad al

---

\* A propósito de Mario Vargas Llosa: *García Márquez: Historia de un deicidio* (Barcelona: Barral Editores, 1971).

estudiar fuentes, influencias, refugiándose, a veces, en el formalismo de la estilística. La literatura hispanoamericana ha crecido en las últimas décadas y ha producido textos como los de Borges, Macedonio Fernández, Cortázar, Carpentier, Sarduy, Lezama Lima, Bioy Casares, García Márquez, Donoso y tantos otros cuyo complejo carácter autorreflexivo sugiere la iniciación de una crítica que construya la posibilidad de leerlos sin falacias trascendentalistas. Pero el surgimiento de esta literatura no ha determinado una crítica de igual nivel, liberada de la tradición del mismo modo que esta literatura se ha liberado del realismo y naturalismo groseros. La falta de un espacio crítico notada por muchos escritores hispanoamericanos<sup>1</sup> parece comenzar a resolverse. Por ahora sólo existen atisbos de ese nuevo espacio y los textos más lúcidos están en ese terreno heterogéneo y ambiguo de las ficciones de Borges, los escritos de Julio Cortázar, Octavio Paz y Severo Sarduy.

#### EL ESPACIO DE VARGAS LLOSA

Mario Vargas Llosa escribe un libro sobre García Márquez y su título anuncia en parte la perspectiva: *García Márquez, historia de un deicidio*. El nombre de García Márquez es cifra de una historia, de un proceso que concluye con el suplantamiento de Dios. El libro gira en gran medida alrededor del nombre de García Márquez, tratando de definir su identidad, su persona. Hay un gesto que trata de construir su figura rescatando cierta totalidad, cierta forma acabada del caos de referencias biográficas. Vargas Llosa ha procedido con gran prolijidad, su libro es sin duda alguna un rico catálogo de materiales fácticos, conversaciones directas con García Márquez, descripciones de calles y rincones colombianos. La obra obtiene un tono curioso porque en un nivel está presentada como un conjunto de conclusiones obtenidas después de una larga conversación. No es sólo Vargas Llosa quien escribe sino que la voz de García Márquez surge también muy a menudo constatando hechos, aplaudiendo interpretaciones, etc. Se crea, así, una tensión por la cual hay un criterio de objetividad que el lector casi se ve obligado a aceptar como único: las

---

<sup>1</sup> La mención de la ausencia de una crítica a la altura del resto de la producción literaria hispanoamericana actual es ya un lugar común entre nuestros escritores. Con respecto a este tema es muy interesante el trabajo de Emir Rodríguez Monegal acerca de la obra crítica de Octavio Paz. Rodríguez Monegal estudia el concepto de crítica en la obra de Paz y nota el importante papel que la ausencia de un espacio crítico cumple en sus consideraciones.

Ver: Emir Rodríguez Monegal: "Octavio Paz: Crítica y Poesía" (*Mundo Nuevo*, marzo, 1968, No. 21), pp. 55-62.

opiniones de Vargas Llosa corroboradas y aplaudidas por García Márquez parecen presentar el espacio de la *verdad*. La noción de verdad y su complemento, la de totalidad impregnan todo el libro. Su primera división en dos partes llamadas: "I. La realidad real"; "II. La realidad ficticia" revelan ya el espacio dualista y, por eso, cerrado en el cual se inscribe. Hay dos ámbitos: el de la realidad real (historia familiar, obsesiones personales y "demonios") por un lado y por otro libros, realidad ficticia que trasvasa y filtra la realidad real convirtiéndola en literatura. Estos dos ámbitos y su relación explican *todo* el proceso de creación de la obra de García Márquez y también construyen su lectura. La descripción de las instancias que forman los dos mundos es el dibujo de los límites en los cuales se inscribe García Márquez. Intento de caracterizar al hombre con su historia personal y elaborar conclusiones que interpreten su obra. Vargas Llosa parece consciente de los peligros de cerrar *efectivamente* el espacio de su discurso al construir este gesto de explicación total, e introduce una categoría para equilibrar y sugerir posibles aperturas. Habla de *demonios* culturales y personales que explican la génesis de la obra del escritor (cómo habiendo tantos hombres con características personales parecidas, igual historia, etc., no existe otro escritor de idéntica catadura) y en general, cualquier problema cuya solución no es evidente. De modo que esta noción de demonio pretende explicar sin cerrar, abrir posibilidades, inaugurar un mundo de alusiones que escape de la perspectiva un tanto rígida de la obra. Pero, en verdad, cumple una función contraria. Es una idea ciertamente simplista (el mundo de los demonios, identificación del escritor con el mal inexplicable, construcción de una figura del autor como personaje elusivo) que tiende a cerrar perspectivas. Adjudicar problemas al demonio equivale a decir que debemos dejar de interrogarnos: hay ciertos ámbitos en los cuales no nos es dado entrar porque pertenecen a un dominio no humano, supernatural. Esta visión oscurantista abre un misterio, es cierto, pero cierra la posibilidad de develarlo. Es una hipótesis de trabajo que permite hacer el gesto de abarcar la totalidad e inscribir los imposibles en el dominio de lo oculto, lo eternamente elusivo. La existencia ubicua del demonio o, mejor dicho, de demonios porque hay bastantes: culturales, históricos, personales, literarios. . . nos introduce ya al carácter teológico de los dualismos de Vargas Llosa. Porque su obra muestra en ese nivel una admirable consistencia: Dios/demonio; realidad real/realidad ficticia; real objetivo/real imaginario; materia/forma. Todo se divide en dos y se explica por una relación entre dos. Del juego entre dios y demonio a la distinción entre materia y forma. Y aunque en algunos casos Vargas Llosa desea superar su

esquematismo conscientemente lo hace en un lenguaje que lo reinscribe en lo mismo que rechaza. Imposible salir de la referencia a relaciones entre dos, aún para negarlas: Así, para explicar el carácter total de *Cien años de soledad* el discurso debe apoyarse en las antinomias, es sobre las antinomias:

*Cien años de soledad* es una novela "total", en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. Esta totalidad se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela que es, simultáneamente, cosas que se creían antinómicas: tradicional y moderna, localista y universal, imaginaria y realista. (pp. 479-480).<sup>2</sup>

Sería injusto señalar la referencia a las antinomias tradicionales como un problema grave, privativo sólo del discurso de Vargas Llosa. Es un problema de índole más general y acaso imposible de superar. De modo que no es el uso de un vocabulario trascendentalista y dualista solamente lo que criticamos. Vargas Llosa no sólo usa ese vocabulario<sup>3</sup> sino que, además, se inscribe en su problemática, no inaugura un nuevo espacio de interrogaciones, procura anular las antinomias por simple negación o inversión de relaciones. El predominio de la realidad real sobre el de la realidad ficticia es sustituido, en algunos casos, por el predominio de la realidad ficticia sobre la realidad real o, en otros, por una relación de igualdad.<sup>4</sup> El juego es el mismo, la problemática es idéntica. No sólo

<sup>2</sup> En todos los casos la paginación corresponde a: Mario Vargas Llosa: *García Márquez, historia de un deicidio* (Barcelona, Barral Editores, 1971).

<sup>3</sup> "Totalidad", "materia", "forma": vocabulario acaso necesario en todo discurso crítico consciente de su tradición. Es difícil pensar en la posibilidad de una crítica literaria que opere con un lenguaje totalmente "inocente" de su propia historia, ya que la destrucción del andamiaje tradicional se hace, precisamente, nombrándolo, descubriéndolo. Al respecto escribe Derrida: "Mais nous ne pouvons nous défaire du concept de signe, nous ne pouvons renoncer à cette complicité métaphysique sans renoncer du même coup au travail critique que nous dirigeons contre elle, sans risquer d'effacer la différence dans l'identité à soi d'un signifié réduisant en soi son signifiant, ou, ce qui revient au même, l'expulsant simplement hors de soi"; Jacques Derrida: *L'écriture et la différence* (París, Seuil, 1967), p. 413.

<sup>4</sup> Louis Althusser ha considerado el asunto de la problemática relacionado con la obra de Marx. Pero, ciertamente, el nivel teórico de sus afirmaciones permiten aplicarlas a otras lecturas: "Est visible tout objet ou problème qui est situé sur le terrain, et dans l'horizon, c'est-à-dire dans le champ structuré défini de la problématique théorique d'une discipline théorique donnée. Il nous faut prendre ces mots au pied de la lettre. La vue n'est plus alors le fait d'un sujet individuel, doté d'une faculté du "voir" qu'il exercerait soit dans l'attention, soit dans la distraction; la vue est le fait de ses conditions structurales, la vue est le rapport

hay el uso de un diccionario común, el juego de conceptos se inscribe en un mismo sistema cerrado. El espacio de Vargas Llosa es cerrado y teológico, sus lecturas son relativizadas por una tensión a la totalidad vista como integración de opuestos en casi todos los niveles pues para él: "En una ficción lograda la "materia" y la "forma" se funden tan perfectamente como el alma y el cuerpo en la concepción cristiana de la vida humana (p. 137).

#### PREGUNTAS Y RESPUESTAS: ABRIR EL LIBRO

Desde ese espacio Vargas Llosa abre los libros de García Márquez y empieza a leerlos, a formular sus preguntas y encontrar soluciones. La distinción entre materia y forma que organiza la primera división bipartita del libro sirve de apoyo para el ejercicio crítico. Abundan los resúmenes de cuentos seguidos de consideraciones acerca de la manera en que están escritos: separación nítida entre un nivel temático y otro solamente formal. La cantidad de resúmenes apabulla. Vargas Llosa parece partir de la idea de que los lectores de su obra no han leído absolutamente nada de García Márquez y el libro debe suplantar a la obra ofreciendo al lector una experiencia condensada y trasvasada: lectura y crítica de la lectura. Esta es otra de las maneras en que se expresa la tensión hacia la totalidad, el gesto que todo lo explica. La separación entre materia y forma crea la necesidad de una constelación de preguntas. Esas preguntas construyen la lectura de Vargas Llosa y sus respuestas son presentadas como resultado de un ejercicio crítico de relación directa con el texto. ¿Qué es materia? ¿Qué es forma? A veces Vargas Llosa usa la palabra "escritura", pero ¿qué es "escritura" en su diccionario? No está muy claro o parece en muchos momentos ser simplemente un sinónimo de forma, ya que es colocada en pareja con "materia": "En este relato ello consta, de un lado, en la materia —una tormenta— y, de otro, en una escritura cargada de metáforas destinadas a crear un ambiente de viscosa descomposición". (p. 236). "De un lado y de otro. . .", las

---

de réflexion immanent du champ de la problématique sur ses objets et ses problèmes. La vision perd alors ses privilèges religieux de la lecture sacrée: elle n'est plus que la réflexion de la nécessité immanente que relie l'objet ou le problème a ses conditions d'existence, qui tiennent aux conditions de sa production. A la lettre ce n'est plus l'oeil (l'oeil de l'esprit) d'un sujet, qui voit ce qui existe dans le champ défini par une problématique théorique: c'est ce champ lui-même qui se voit dans les objets ou les problèmes qu'il définit—la vue n'étant que la réflexion nécessaire du champ sur ses objets." L. Althusser: *Lire le Capital* (Paris, Maspero, 1968), v. 1, p. 25.

preguntas que Vargas Llosa formula tienden a reordenar el mundo de la ficción mostrando qué hay de un lado y qué del otro. Una vez aceptado este gesto inicial es fácil entrar en razonamientos como el siguiente:

En este texto la naturaleza tiene más vida que el hombre: es su limitación. El relato describe una realidad más física que humana, y la forma elegida para la narración, el monólogo, es el método de expresión por excelencia de experiencias íntimas, de la vida mental o emocional. No de los actos y menos aún de los elementos. La subjetividad humana casi no asoma en el relato, todo en él es objetivo y exterior. *Esta falta de adecuación entre materia y forma impregna al texto cierta artificialidad.*<sup>5</sup> (pp. 237-238)

El apriorismo del razonamiento (hay un cierto tipo de lenguaje que corresponde a cierto tipo de referente) permite hablar de "adecuación" entre materia y forma. Para Vargas Llosa, la escritura no crea su propia materia rompiendo, así, la dualidad entre contenido y forma. En su concepción los referentes "exteriores" no son una ilusión creada por un discurso que gira sobre sí, por el contrario, hay un lenguaje específico y apriorístico para nombrar una realidad efectivamente exterior al círculo de la ficción. Existen párrafos, sin embargo, en los cuales ciertas frases parecen indicar una aceptación de la complejidad creada por el carácter de la representación literaria: "...la escritura representa la materia al mismo tiempo que la nombra" (243). Pero esto no pasa de ser una mera frase o acaso una inconsistencia en el discurso general del libro. La perspectiva preponderante es radicalmente distinta. Sus rasgos se evidencian en la consideración del problema de los narradores. Como notamos, la pregunta ¿quién nos habla en la obra literaria? ¿Cuál es su objetividad? es recurrente y acaso inevitable. Para Vargas Llosa nos hablan los narradores pero existe un contenido, un conjunto de datos que no es creado por ellos; ellos son el vehículo de la verdad o la mentira, el filtro de la realidad. El discurso de los narradores es redefinido por la hipótesis de que existe un criterio de objetividad fuera del texto mismo que sirve de patrón para medir y analizar sus voces: "Lo que sabemos de Macondo nos llega a través de una pantalla: el coronel, su hija y su nieto. Los datos de la materia narrativa pasan, antes de alcanzar al lector, por este tamiz discriminatorio: una familia tradicional". (p. 260) Los narradores no producen el discurso, son *pantalla*; la verdad de los datos debe encontrarse en un terreno distinto del de sus voces, fuera de ellas. Por supuesto

<sup>5</sup> Las cursivas son nuestras.

que no estamos criticando esta concepción de Vargas Llosa para sustituirla por una ingenua creencia en la voz de los narradores como criterio único de objetividad, nada más lejos de nuestra intención. Se trata de sugerir la necesidad de una lectura desconfiada, de un poner entre paréntesis las voces de los narradores integrándolas como función *dentro* del texto. La objetividad es resultado de un juego inter-textual y no de la referencia a una realidad exterior.

Lectura, interrogación, intento de develar signos. Vargas Llosa establece su universo dualista y lo maneja según un sistema de analogías. Del mismo modo en que se preguntaría acerca de la historia de una sociedad, sus costumbres, sus miembros, su organización económica, procede con las obras literarias. Así, toma Macondo como si fuera un mundo no literario. La diferencia está marcada por la implícita noción de que la "realidad real" es metatexto de la realidad ficticia. Ciertos sucesos parecen exagerados, aminorados, caricaturizados, en relación a lo que sucede en la "realidad real". Gracias a la naturaleza analógica de su lectura puede escribir frases como las siguientes: "Esa escritura seca, neutra, aminora la brutalidad de lo que está contando" (p. 360) (o sea: existe una brutalidad de lo contado, cuya existencia es independiente de la escritura); "El cuento describe, además, lo relativo de la verdad, el proceso por el cual un hecho ocurrido en un plano de lo real pasa a otro, cómo se forjan leyendas y mitos" (p. 369) (hay un *mensaje* que resume el cuento). Sus lecturas tienden a mostrar lo que *quieren decir* las obras de García Márquez en relación a un marco de referencias fuera de ellas mismas, ya que, aparentemente, según Vargas Llosa las obras no *dicen* sino que *quieren decir*.<sup>6</sup> Esto se manifiesta repetidamente en su discurso: "El título del cuento no es un grito de victoria de la virtud sobre el delito sino de la razón sobre la sinrazón. Quiere decir: la sustitución de lo real objetivo por lo imaginario es imposible". (p. 368) Sus preguntas a los textos tienden a encontrar qué quieren decir; cuál es su asunto central, cómo

---

<sup>6</sup> Octavio Paz ha escrito numerosos textos acerca de la tensión significativa del lenguaje, su "querer decir". El problema de adjudicar significados unívocos a una lectura ha sido muy bien visto por Paz, especialmente en lo que se refiere a la caracterización de la época actual: "Para Dante el mundo era una alegoría de las escrituras cristianas; ahora el lenguaje de los hombres es una alegoría del mundo. La relación es de simetría inversa: el universo se lee en nosotros pero nosotros aún no podemos leerlo ni leer ese texto, ese fragmento que somos. El hombre todavía no sabe hablar, todavía no sabemos qué y quién habla cuando hablamos. Nuestro lenguaje desemboca en otro lenguaje. No comprendemos qué dice ese lenguaje excepto que nosotros somos sus palabras. Es un lenguaje en el que, tal vez y al fin, coherencia e incoherencia se resuelven en una palabra única e idéntica al silencio." Octavio Paz, *Los signos en rotación* (Madrid, Alianza Editorial, 1971), p. 259.

se integran en una historia creada por la realidad ficticia junto con las obras anteriores de su autor y cuál es el carácter del pasaje de la realidad real a la realidad ficticia.

#### EL MOMENTO PRECEPTISTA

El gesto hacia la totalidad se completa con una marcada tendencia preceptista. La división entre materia y forma sugiere la posibilidad de legislar acerca de la obra literaria. Uno de los apartados del libro señala el concepto de estructura que se utiliza durante su transcurso y generaliza principios de organización de la "materia narrativa":

Llamo "estructura narrativa" al orden de revelación de los datos de la historia, a la disposición de los distintos elementos que componen el cuerpo del relato. Hay cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa que abrazan la infinita variedad de técnicas y procedimientos novelísticos: *los vasos comunicantes, la caja china, la muda o salto cualitativo y el dato escondido*. (p. 278).

Aún cuando Vargas Llosa asegure que éstas son sólo direcciones, tendencias generales y no un cuerpo prescriptivo, no podemos dejar de leerlos como prescripción, su función en la lectura que hace de García Márquez sugiere que son *los principios* por excelencia; unas líneas más adelante que las citadas su importancia es destacada nuevamente: "Las revoluciones formales de la novela han sido siempre el descubrimiento de uno o varios usos, inéditos hasta entonces, de estos cuatro sistemas rectores de ordenación de la materia narrativa. En el análisis de las ficciones iremos definiendo a cada uno de ellos, para mostrar cómo aplica García Márquez, en cada caso, estos principios estratégicos" (p. 278) La *estructura narrativa* es definida con imágenes que sugieren organización, arquitectura, esqueleto. Estas imágenes se adecúan perfectamente a la distinción entre materia y forma: la literatura está construida en esta concepción por dos elementos: una realidad, materia y su organización formal, estructura. Cuando Vargas Llosa deja de hablar sobre la "materia" y emprende su lectura específicamente literaria, hace un ejercicio formalista. Para él existen principios de organización literaria que son exteriores al texto mismo. Estamos, nuevamente, en presencia de un razonamiento apriorístico. Las obras individuales son aplicaciones de principios generales.



La ficción es, así, incorporación de exterioridades: materia (el mundo de los referentes "reales") y forma (principios de organización formal). Abrir el libro y leerlo es encontrar estos elementos. Esta lectura se aparta del libro, lo cierra. Al leer la obra de García Márquez, Vargas Llosa formula las preguntas que le niegan existencia particular. Bajo la máscara de un lector atento se oculta el reduccionismo, la negativa de pensar a las obras de García Márquez como creaciones individuales con sistemas únicos de interrelación.

La obra de Vargas Llosa se inscribe en un vacío crítico, como ya habíamos notado. Los problemas del gesto trascendentalista que la construye son graves y ciertamente criticables. Con todo, el libro tiene méritos destacables. Su abundante bibliografía, las detalladas conversaciones con el autor, las observaciones sobre ciertos cuentos, los datos biográficos hacen de él una interesante obra de consulta.

ALICIA BORINSKY

*The Johns Hopkins University*

