GARCIA MARQUEZ Y VARGAS LLOSA, IMITADOS

POR

JULIO ORTEGA

University of Texas

1

El amor en los tiempos del cólera (Bogotá, 1985), la anunciada novela de García Márquez —un gran escritor, qué duda cabe— ha resultado ser un verdadero *test* de la naturaleza variable de la lectura. Esa naturaleza es, bien lo sabemos, histórica y social, porque no leemos en un estado puro de comunicación, sino que lo hacemos desde modelos cambiantes y en situaciones condicionadas por los valores añadidos al objeto de arte. En el caso de García Márquez, el modelo desde el cual leemos sus libros es el de la fábula: las suyas son novelas de carácter episódico; todo puede ocurrir en ellas gracias a la licencia de su representación cambiante, y tienen una resonancia muy rica debido a su permanente diálogo con las fuentes fabulosas de la tradición del relato. A favor de esa expectativa de la lectura, García Márquez diseña con precisión la facilidad elegante de su argumentación fecunda.

Sin embargo, y a pesar de sus muchas magias parciales, *El amor en los tiempos del cólera* no parece cumplir con las demandas de ese mismo modelo. En sus propios términos, el contrato de lectura aquí se incumple por parte de la novela. En primer lugar, la fábula sólo es episódica a costa de que es improbable, por antinovelesca. En segundo lugar, la representación es más bien decorativa, irrelevante, salvo en un punto crítico: por una vez el Caribe es aquí más realista que literario. La resonancia tradicional del relato es probablemente lo mejor de la novela, aunque no llegue a plantear una revisión radical de la biblioteca amorosa en que se basa. Veremos estos problemas con algún detalle.

En buena cuenta, *El amor en los tiempos del cólera* es una novela por

debajo de la propia narrativa del autor, a la cual refleja sin convicción, tanto porque no está al nivel de formalidad orgánica de su trabajo como porque, creo yo, carece de tensión interna, es a veces monocorde y su escritura, por primera vez, desigual y casual. Pero si cualquier escritor importante puede escribir una novela poco convincente, en este caso resulta interesante la parálisis de los críticos ante el primer fracaso lato de García Márquez. En general, las reseñas han ocultado, tras su entusiasmo convencional, una falta de juicio cierta y, en los más cautos, el temor a las valoraciones. Este fenómeno es interesante, y estoy seguro de que todos somos conscientes de él, si no cómplices, voluntarios o no, del mismo. ¿Quién se ha atrevido a confesar, por escrito, que *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa, es una novela menor? Todos quisiéramos que su próxima novela nos gustase, pero, sobre todo, que no saliese tan pronto para que se exigiese un poco más. El éxito (cualquier cosa que eso sea) de Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa es tal que sus novelas parecerían, de antemano, estar obligadas a ser buenas. Lamentablemente, no es el caso. Más penosamente, la crítica ha abdicado su rigor a la comodidad del elogio, el recuento temático, las citas del autor opinante, y hasta hay tontos nacionalistas que los reclaman para el panteón regional. También hay quienes opinan políticamente a través de uno u otro, lo cual es otro condicionamiento de la lectura, menos interesante y más obvio. De modo que, en el caso de esta novela de García Márquez, la lectura dudosa e insegura, inmadura y complaciente de los reseñadores evidenció lo que ya era patente tras las reseñas de la última novela de Vargas Llosa: estos libros, para no hablar de algunos anteriores, deben haber sido asimilados por un nuevo modelo de lectura, uno que pacifica el juicio y gratifica el gusto, domesticando la crítica y atenuando las demandas por un diálogo más cierto con la imaginación y la escritura. Me gustaría equivocarme, pero a nombre de mejores libros.

Ahora bien, ¿por qué falla *El amor en los tiempos del cólera*? No porque sea inferior a *Cien años de soledad*, comparación innecesaria, sino porque en sus propios términos no acaba por cumplir sus varias promesas. Si una novela es una extensa frase donde se aplazan las resoluciones a nombre de los episodios que nutren la espera, en ésta la historia de los personajes corre por su cuenta sin articular un destino necesario al desenlace, tan feliz como casual. Las correlaciones episódicas resultan, así, más bien tenues, acumuladas y en progresión plana. Uno de los problemas radica en el carácter antiepisódico del matrimonio burgués de Fermina Daza y Juvenal Urbino. La novela quiere ser fiel al código de esa relación y, antinovelescamente, la presenta como realizada en términos de ese código. Así, Fermina es siempre fiel y sólo se reencuentra con Flo-

rentino Ariza después de la muerte de su marido. La fidelidad conyugal de Fermina es seguramente virtuosa, pero la fidelidad de la novela al código burgués es, por el contrario, infiel a la tradición narrativa, la cual está hecha, precisamente, sobre la infracción de los códigos burgueses. Madame Bovary y Ana Karenina son posibles gracias a esa infracción, que las hace heroínas modernas, transgresoras del código, y por eso penalizadas por el contrato que maneja el público lector. El matrimonio en *El amor en los tiempos del cólera* no es novelesco, y resulta tedioso.

Fermina Daza es la Dama (paradigma clásico: heroica, altiva, única) para Florentino Ariza, el héroe premoderno, pero es la Perfecta Casada (doméstica, conservadora) para Juvenal Uribe, el héroe burgués y civilizador. Esta Fermina es un personaje determinado y robusto, pero carece de simpatía dramática: no conoce contradicciones, y sólo la vejez la hará libre; su virtud más interesante es la terquedad, esa altivez de gran dama rural, pero ella es, inevitablemente, unidimensional. También lo es el Dr. Uribe, casi un personaje de Galdós, poseído por el positivismo científico, aristócrata patriarcal y benefactor social, base del sentido común familiar, de los tópicos que sustentan el orden burgués. Las relaciones prolijas de esta pareja predecible ocupan la mayor parte de la novela. Florentino Ariza, en cambio, es más interesante. Proviene de otro código: el provenzal, que dicta el culto de la Dama, y que distingue el gran amor imposible del sexo siempre factible. Ancianos de setenta años, Fermina y Florentino se aman en las últimas cincuenta páginas en un magnífico *finale*, que es lo mejor de esta novela, libre, por un momento, de los códigos que construyen la realidad social y, al igual que en otros libros del autor, capaz de una resolución lírica y madura; como si la novela sólo pudiese culminar en un arrebató del discurso amoroso, no de la historia, sino de la tradición literaria que la alimenta. Al final, la novela misma actúa como la licencia amorosa clásica: es en el discurso amoroso donde el lector reconoce la felicidad como un destino escrito, paradójico pero fantástico.

Esas brillantes páginas finales no son, claro, todo lo bueno de la novela. Más intrigante me pareció la representación crítica del escenario del Caribe. Espero no ser el único en declararse harto de las magias supuestas y reales de ese «lampadario barroco» (Carpentier, quien fue uno de sus divulgadores), pero ya Severo Sarduy ha hecho la parodia del Caribe al representarlo como un cambiante telón de fondo, como un decorado *kitsch* y populachero. No menos críticas, en otra dirección, son las versiones que del Caribe han propuesto dos escritores puertorriqueños de primera calidad: Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá. García Márquez, cuyos Caribes permisibles amenazaban en convertirse en una

geografía donde la gente hace de las características del subdesarrollo una virtud, procede en esta novela a desconstruir su escenario fecundo. A través del racionalismo social del Dr. Uribe la novela nos presenta un Caribe de puertos insalubres y poblaciones reducidas a la miseria; más reveladoramente, es un Caribe ecológicamente amenazado: con una mirada crítica de hoy, fiel a su temperamento de anarquista íntimo, Gabriel García Márquez adhiere a la causa ecologista, de tradición ácrata, y observa, impotente, cómo son talados los árboles donde una vez anidó su barco fantástico. Hay aquí un cambio en la representación que lleva a la novela más allá de ese linaje fantástico. También hay, por cierto, no pocos pasajes brillantes, personajes fascinantes, buen humor y muchas frases felices en esta novela, cuyas virtudes no se funden suficientemente; quizá porque la representación de las relaciones es aquí social, y se basa, por tanto, en los códigos, que limitan la aventura, propician la dimensión psicológica (que no es virtud narrativa del autor) y casi imponen un realismo básico. Ante esas obligaciones del código social, la perspectiva de la novela moderna suele ser crítica o irónica, pero en la suya García Márquez prefiere una perspectiva más distanciada y objetiva, lo que resta tensión a la empatía y disuelve la ironía. La perspectiva del narrador es aquí el problema central: es más acumulativa que consistente, más ambigua que articuladora; y sólo en momentos, como en la vuelta de tuerca del final, se funde en la vivacidad de los hechos que recuenta.

La operación misma de la escritura, en cambio, se beneficia con brío de la tradición literaria que maneja. Como siempre, García Márquez es mucho más literario de lo que transparente. Esta novela está escrita sobre la Enciclopedia Universal del Amor, esa biblioteca bochornosa y espléndida donde se archivan desde las secciones de «correo del corazón» de la prensa provinciana hasta el espiritualismo de los «fieles de amor»; desde las cartas de amor popular y los boleros sentimentales hasta el manual caballeresco, el bovarismo y el petrarquismo. No en vano, Florentino, el héroe del amor sobre-escrito, héroe, por ello, de la escritura, es el rival eterno de Juvenal, el héroe de la burguesía y, por eso, del desarrollo y la ciencia. Florentino inventa, literalmente, la novela cuando concibe un volumen didáctico de cartas, «Secretario de los enamorados», exactamente como Richardson convirtió su epistolario modélico en *Pamela*, novela creada a la vez por la imprenta y por el código burgués. Por lo demás, Florentino, escriba del lugar común amoroso, parece muchas veces un Bartleby, el escribiente, el paradigma antiheroico de Melville, quien representa el pesimismo antifáustico en pleno triunfo de la burguesía productora, en el XIX norteamericano. Atravesando todas las edades de lo establecido, la pareja de la novela se ama libremente, al final, en la tradición

literaria, de donde viene; y a donde no quiere retornar, por una vez, gracias a una novela que brevemente vence a los códigos que, en el balance, la habían vencido.

2

Personajes y escenarios de *La casa verde* (1966), probablemente la mejor novela de Mario Vargas Llosa, reaparecen en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Barcelona, 1986), seguramente la novela menos interesante que ha escrito. En los veinte años que van de uno a otro libro, el poderoso, aunque circunscrito, narrador de historias convincentes, objetivas, diestramente construidas, se ha disipado, como sus últimos personajes, bajo el sol de la aridez, en una novela increíble, arbitraria, débilmente construida. Este nuevo Vargas Llosa es un mal discípulo del primer Vargas Llosa: lo imita, sin éxito, en sus fórmulas, truculencia e inmediatez, desnudando involuntariamente la empresa mejor edificada del prolijo maestro. Si Vargas Llosa fue, sobre todo, un autor capaz de articular lo episódico en un rompecabezas que la lectura armaba con suspenso, el nuevo Vargas Llosa, y no sólo en esta novela, sino ya en las anteriores, se ha restringido a lo episódico más elemental, a lo esquemático; de modo que su última novela es casi el fantasma de una novela, su apresurado resumen. Así, lo episódico pierde su carácter inevitable, y en lugar de persuasión trágica muestra indistinción; ya no es un relato único, sino un cuento equivalente. No es casual que en los últimos tiempos Vargas Llosa haya terminado por creer en la literatura como compensación, en la novela como oscilación entre mentira y verdad, y, en fin, en los hechos del relato como interpretaciones cambiantes pero equiparables. La notoria irrelevancia de los hechos del relato, en la indistinción final de los desenlaces, se explica por esta pérdida de significación, de propósito. Más que una teoría de la ficcionalidad misma de escribir, ésta es una hipótesis derivada de escribir este tipo de ficción: una ficción fantasmática, que ha sucumbido a la mecánica de sus fórmulas reductoras.

Aun cuando *¿Quién mató a Palomino Molero?* utiliza un dialecto truculento, y suma al crimen un incesto, un asesinato y un suicidio, termina siendo un relato excesivamente tenue. Y aun cuando el esquema de la novela policial le sirve de base, no hay inteligencia en su manejo: el desenlace no sólo es previsible, sino que además contradice el modelo policial, porque los hechos de esta novela no arman un enigma, sino, a lo sumo, un melodrama. La pareja de policías es otra caricatura, como lo son los aviadores y las mujeres. Si la imposibilidad de encontrar la verdad en una sociedad corrompida por el poder y estupidizada por los prejuicios

es aquí el problema central, ese problema ha sido trivializado por su planteamiento: no hay problema que pueda sostenerse seriamente sobre una historia inverosímil acerca de unos hombres casi bobos contada sin interés.

El modelo del rompecabezas fue una fórmula impecablemente desarrollada por Vargas Llosa para distribuir los hechos y su progresión, el suspenso y sus variaciones, la intriga y sus acertijos; y probó su máxima eficacia en *Conversación en La Catedral*. Como modelo narrativo no daba para mucho más, ya que una edificación compleja que se resuelve como la suma de sus partes es un acertijo de intriga limitada; y requiere, para no ser un monumento vacío, formar parte de un proyecto de indagación que lo incluye como su estrategia formal, como su instrumento esclarecedor, antientrópico y discreto. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la flexibilidad organizativa de Nabokov, cuyos brillantes tramados argumentales son acertijos hechos con inteligencia y placer, pero son también la forma del enigma, su laberinto imprevisto. Es el problema central de *La guerra del fin del mundo*: su aparato formal es efectivo pero evidente, funcional pero mecánico. Y en cuanto a su vieja destreza, el suspenso, hay que decir, con pena, que en *¿Quién mató a Palomino Molero?* la pregunta del título es excesiva. Si el suspenso es la prolongación de los desenlaces, su promesa demorada, aquí sólo es un modesto dato escamoteado. El narrador ya no es un prestidigitador que nos invitaba a la lectura (aunque tradicional, sabrosa), sino el fatigado cronista de los lugares comunes que reemplazan, en un pueblo decaído, tanto el lenguaje como la realidad.

Es cierto que Vargas Llosa casi no dio a la escritura otra función que la de intermediaria entre el lector y los argumentos. Entre los novelistas importantes en esta lengua, él es quizá quien menos se ha interesado en esa dimensión creativa, poética, de la actividad de escribir, que es consustancial, por ejemplo, a Cortázar, Goytisolo, Cabrera Infante y aun a García Márquez, metafórico audaz y preciosista impúdico. Y ello es así porque su narrativa es conductista (sus personajes carecen de vida interior y, casi, de vida intelectual: son mayormente productos sociales); es factual (los hechos y conductas definen a los individuos); argumentativa (el relato es un entramado episódico), y crítico-realista (la representación denuncia lo mal constituido de las empresas humanas y el sinsentido de las relaciones sociales). Sin embargo, cuando la representación está connotada por la percepción moral, por la intuición crítica del mal inherente al hombre, el lenguaje literario se contamina y se hace casi expresionista, indignado, vigoroso; es lo que ocurre, por ejemplo, en *Conversación en La Catedral*. Pero en sus posteriores novelas, el lenguaje es sólo intermedio, muchas veces abrupto, meramente nominal, y simple. Su ideal

artístico es la eficacia informativa, el *pathos* de los hechos y el grotesco constitutivo al humor crítico. En *La tía Julia y el escribidor* la escritura resultaba incluso gruesa, elemental, de humor poco sutil. En otras novelas, predeterminada y fría. Cuando los significados de tragedia y pesimismo profundo pasaron a funcionar como formas explícitas, las novelas de Mario Vargas Llosa se hicieron casi la demostración prolija de una preconcepción. Así, Mayta no sólo fracasa, es también horrendo, grotesco y, excesivamente, homosexual. La escritura tanto como la estructura se han convertido en simples mediaciones de la anécdota. La novela ha pasado a ser el relato, más o menos ameno, de los episodios que demuestran lo que ya sabíamos: todo es fracaso y sinsentido.

En *¿Quién mató a Palomino Molero?* la escritura resulta descuidada, reiterativa, cansada. Leemos: «Rayos dorados atravesaban las esteras y se filtraban por las junturas de las cañas y las calaminas.» Este tipo de mecánica informativa empobrece la representación no sólo con el lugar común, sino con la indistinción. «En la luz cegadora, parecía que las cosas y las personas irían en cualquier momento a disolverse.» Vargas Llosa siempre fue capaz de representar con más energía una escena física; no es un narrador económico, claro está, pero sí uno que nos hace ver sus ambientes característicos (interesantemente, nunca ha tenido que vérselas con ambientes complejos). Aquí, en cambio, la representación está minada por el lenguaje. Veamos: «La carretera serpenteaba lentamente, descendiendo a Talara por un terreno ocre, sin una sola mata verde, entre pedruscos y rocas de todas las formas y tamaños.» Vemos la carretera, pero ya no vemos las rocas. Esa calificación genérica es típica de la escritura indiferente de este libro. A propósito de los árboles, se lee esto: «Bajo la sombra bienhechora de sus copas retorcidas hay siempre rebaños de escuálidas cabras mordisqueando las vainas crujientes que se desprenden de las ramas.» El oído duda: ¿bajo la sombra bienhechora / de sus copas retorcidas? Suena a letra de vals, y no de las buenas. Más obvia es esta observación: «A Lituma el corazón le golpeaba en el pecho muy fuerte.» Y es muy rara la siguiente: «Se calló, respiró hondo, jadeó, y de pronto, en alguna parte maulló un gato. Se oyó una carrera de muchas patas.» Luego, hay adjetivos inopinados, como: «el silencio entreverado con la sincrónica resaca». Distracciones: se habla de fotocopias, cuando más probable sería una copia prexerográfica. Se nos dice que «olía fuerte y mal». Y, en fin, es poco elegante que la palabra en inglés *delusions* sea la clave del enigma y se la declare intraducible.

Y no sólo es casual la mecánica de los hechos (el padre se suicida luego de confesar la verdad al investigador demótico, pero antes ha dejado una carta bajo su puerta para que sepamos todos que había matado

a su hija), sino que también lo es la mecánica inmotivada de la escritura (entre los diálogos circulan cabras, burros, gallinazos y otros pretextos intercambiables, pero también descartables). Por último, el contrapunto del narrador impersonal haciendo eco a la voz de Lituma no sirve sino para acelerar el recuento sin cuento de la historia. Siendo un personaje sentimental, el punto de vista de Lituma simplifica aún más la voz narrativa.

Mario Vargas Llosa parece haber perdido en esta novela su identidad creadora. Es una novela que falla incluso dentro de los límites, bastante reducidos por sus últimos libros, de un proyecto narrativo que ha ido perdiendo inteligencia y pasión.

Retóricamente, cabe esta pregunta: ¿Quién mató a Mario Vargas Llosa, el inconformista apasionado de los primeros libros? Y menos retóricamente se podría responder: Tú, hipócrita lector, novelero y complaciente.