

El artículo se ha publicado en B. Regueiro Salgado, A. M. Rodríguez Rodríguez (eds.), *Lo real imaginado, soñado, creado: realidad y literatura en las letras hispánicas*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, pp. 236-243.

**LA VERDAD DE LAS MENTIRAS:
EL REALISMO DE MARIO VARGAS LLOSA**

Ewa Kobylecka
Universidad de Lodz

Palabras clave: Novela, Verdad, Ficción, Realidad, Realismo.

La concepción de la literatura como productora de “mentiras verdaderas” se perfila en el pensamiento vargasllosiano en los años ochenta y es el último de los cuatro proyectos novelísticos forjados por el autor peruano. Los tres primeros han sido desarrollados paralelamente y dan fundamento a un ambicioso plan de explicar las enrevesadas ligazones que se establecen entre el autor, el mundo ficticio y la realidad. Cada uno lo enfoca desde un prisma distinto: la “teoría de los demonios” da cuenta de cómo la vida de un escritor se filtra en su obra; el de la “novela total” apela a la tradicional función mimética de la literatura, diferenciando múltiples niveles en los que ésta se puede dar, mientras que el último –el de la “novela autónoma”– atiende a las relaciones intrínsecas al mundo de la ficción. En el proyecto de las “mentiras verdaderas”, que me interesará en esta ocasión, convergen los tres anteriores, dándose sin embargo un leve desplazamiento del interés crítico desde la construcción del mundo representado hacia la razón de ser de la ficción.

La cuestión que debería plantearse en primer lugar es de corte terminológico: ¿por qué acudir a nociones “verdad” y “mentira” para hablar de una materia que forzosamente se les escapa? No cabe, pues, la menor duda de que la actividad literaria se desarrolla fuera de la lógica binaria del uno-cero, sugerida por las categorías de “verdad” y “mentira” o, mejor dicho, de “verdad” y “falsedad”. ¿Por qué entonces no servirse de los términos “ficción” versus “realidad”, que tradicionalmente se reservan

para tratar de los quehaceres del arte de novelar? ¿Por qué enredarlo en un debate sobre los cometidos éticos de la literatura que, irremediamente, acarrearía el empleo de la palabra “mentira”? El optar por esta pareja no se explica, según mi modo de ver, sólo en que ambos compongan un expresivo y cautivador oxímoron –“la verdad de las mentiras”– sino que conlleva un significativo cambio de perspectiva investigadora. Mientras que la oposición ficción/realidad nos ubicaría en la discusión sobre las capacidades miméticas de la literatura y su aptitud para reflejar el mundo, la pareja verdad/falsedad activa toda una problemática de sus poderes cognoscitivos: ¿podría ser la novela una fuente de conocimiento, una lente que nos revelaría las facetas de lo real que quedan ocultas en su directa y “extraliteraria” observación?

Queriendo encontrar en la literatura *lo verdadero*, Vargas Llosa apela en realidad a una larga tradición filosófica que quería atribuir a los productos de la actividad artística del hombre las cualidades que hoy en día suelen aplicarse al pensamiento humano. Ya en la Grecia antigua competían tres concepciones de verdad en el arte, aplicables, entre otros, a la *poiesis* griega. Los sofistas querían ver en ella un fabricante de ilusiones, cuyo principal propósito era seducir la imaginación, proveerle de mentiras para así consolar y proporcionar la felicidad. El que sabía inducir a error, se merecía el nombre de artista. Paralelamente a la teoría ilusionista surgió una diametralmente opuesta: para Sócrates –y con él Platón–, el arte era imitación de la realidad, lo cual le imprimía tácitamente el objetivo de decir la verdad sobre lo que se propone representar. La autoridad que ejerció Platón en los siglos posteriores impuso el modelo de lo verídico, convirtiéndolo en un axioma de la teoría del arte por más de dos mil años. Así, la noción de “verdad” vino a ser uno de los rasgos definitorios del arte, incluido el arte de novelar. No obstante, ya en la antigüedad surgió la tercera teoría –la aristotélica–, según la cual la *poiesis* –un conjunto de frases que no son juicios propiamente dichos, sino ficción– se escabulle de las nociones de “verdad” y “falsedad”. Ambos conceptos son aplicables para el *episteme*, pero pierden vigencia en el ámbito de la creación. El patrón aristotélico fue relegado al olvido durante varios siglos para resurgir en la filosofía de San Agustín y, posteriormente, ir minando, en distintas formulaciones, la teoría del arte como transmisor de lo verdadero¹.

¹ Para la evolución del concepto de verdad aplicado al arte, consúltese Tatarkiewicz, 1976: 350-360.

Queda patente que el esbozo de las tres teorías estéticas que acabo de presentar sufre de una notable carencia, que es la de no tener en cuenta la polisemia del concepto de “verdad”, muy susceptible de acoger distintos matices semánticos a lo largo de la historia o, incluso, de recibir significados totalmente nuevos. No obstante, al no ser éste el tema de la presente comunicación, la evolución de la noción de “verdad” me interesará solamente en la medida en que el propio Vargas Llosa haga uso de sus diferentes acepciones. La operatividad del oxímoron “las mentiras verdaderas” reside, precisamente, en una hábil mezcla de distintas “verdades” y, por tanto, distintas “falsedades”, que al mismo tiempo difunde la literatura.

Veamos más de cerca la concepción del novelista peruano. La literatura miente al no ser una copia perfecta de la realidad: “no se escriben novelas para contar la vida, sino para transformarla, añadiéndole algo” (Vargas Llosa, 2004: 17). Diciendo esto, Vargas Llosa apela a la llamada “teoría de la correspondencia”, conforme a la cual la verdad es una relación de concordancia entre el lenguaje (en este caso, la ficción) y su referente, o sea, la realidad. Así, la frase “la nieve es blanca” es verdadera, puesto que existe la nieve que, efectivamente, es blanca. Parece, pues, obvio el porqué de las mentiras literarias: los hechos ficticios, incluso si se basan en los reales, no tienen ningún referente extralingüístico, por lo cual no puede darse la relación de correspondencia. No obstante, si la argumentación de Vargas Llosa se redujera a esta constatación, sonaría a trivialidad, puesto que no sería más que comprobar que la ficción es, por necesidad, ficticia. Según mi modo de ver, su razonamiento va más allá y llega a poner en duda los mismos fundamentos de la teoría de la correspondencia, presentando, desde la perspectiva estrictamente literaria, las objeciones que han sido formuladas en su contra por los filósofos. El mundo exterior que llega a reflejarse en la ficción sufre tan profundas transformaciones que difícilmente se podría llamarlo “realidad”. La primera de estas conversiones es la que imprimen las palabras a los hechos:

El hecho real –la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé– es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe se convierte en lo descrito* (Vargas Llosa, 2004: 18-19).

Las palabras, o los signos lingüísticos, siendo de índole totalmente distinta a la materia que forma lo real, nunca podrían copiarla adecuadamente. Es más –podría añadirse siguiendo al segundo Wittgenstein–, si a lo sucedido corresponde un número infinito de las posibles descripciones, es que la realidad puede ni siquiera constar de *hechos* propiamente dichos, sino ser de una esencia totalmente distinta, imposible de plasmar en este artefacto humano que es el lenguaje.

A esta primera modificación de la realidad por el lenguaje se superpone, según Vargas Llosa, una segunda, la del tiempo: “la vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás” (Vargas Llosa, 2004: 20). En cambio, la estructura temporal de una novela es siempre acabada y ordenada: en ella, los acontecimientos cobran un significado del que carecen en la vida normal. Además, el tiempo novelístico nunca es uniforme, puesto que acelera y se detiene alternativamente. En una palabra, es una construcción igual de artificial que el narrador o los personajes.

Que el mundo ficticio y el real estén, en lo estricto, faltos de correspondencia, no constituye en modo alguno un reproche, ya que es precisamente en estas dos transformaciones –de las palabras y del tiempo– donde opera el famoso “elemento añadido”, es decir, la impronta de lo original que el novelista deja en el texto. La materia, el tema es, en este aspecto, secundario, puesto que el autor no lo elige, sino que es elegido por él: el primer impulso al proceso creativo viene dado por las experiencias obsesivas que han ido dejando huella en la psiquis del escritor y, por tanto, se quedan fuera de su responsabilidad. La calidad de una novela se decide, pues, en lo añadido: es allí donde el autor despliega su dominio de las técnicas narrativas, las aplica con pericia para conseguir ciertos efectos psicológicos.

Así, me he acercado a la otra vertiente de la concepción vargasllosiana que define la literatura como “las mentiras verdaderas”. Hasta ahora, se ha demostrado por qué la ficción está condenada a mentir. ¿En qué sentido dice, pues, la verdad? Son verdaderas las *buenas* novelas, o sea, las dotadas de poder de persuasión, mientras que las *malas* mienten. La categoría de “poder de persuasión” –una de las centrales en la concepción crítica de Vargas Llosa– se resiste, sin embargo, a una definición exacta, ya que se la entiende como la capacidad de “transmitir al lector una ilusión de la autonomía [de la novela] respecto del mundo real en que se halla quien la lee” (Vargas Llosa,

2007: 35). Queda patente que dicho “poder” resulta relativo a las preferencias subjetivas del lector, que son, en el caso del propio Vargas Llosa, las de la novela flaubertiana, es decir, una novela extremadamente cuidadosa en su forma. En este sentido la *buena* novela –provista de una serie de leyes independientes de las que rigen el mundo real– se convierte en competidora de éste, llegando a crear una realidad ficticia tan cautivadora como la real. Nótese que, en esta acepción, la verdad y la falsedad dejan de ser *relaciones* con un referente extralingüístico para convertirse en *propiedades* intrínsecas al mundo de la ficción: su congruencia o su incongruencia, su capacidad de persuasión o su torpeza técnica. Se produce así un significativo cambio semántico: se abandona la “teoría de la correspondencia” en favor de la “de coherencia”, conforme a la que la verdad es fruto de una unidad interna en un grupo de sentencias. Una constatación se rechaza como falsa por discordar con las demás, más elementales, y no por no referirse a un objeto o un hecho real. En el caso preciso de la novela, la verdad es enteramente una cuestión de la forma que, si no se produce un desentono entre los recursos técnicos empleados, le proporciona a la obra una fuerza comunicativa: “porque ‘decir la verdad’ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‘mentir’, ser incapaz de lograr esa superchería” (Vargas Llosa, 2004: 23).

La concepción de “las mentiras verdaderas” no se agota, sin embargo, en haber constatado el doble juego que la ficción mantiene con la realidad, construyendo mundos a su imagen, pero deliberadamente falsos. Tiene, además, una dimensión psicológica en la que se concretiza el principal objetivo de la literatura: paliar las insuficiencias y los disgustos de la vida real. Esta cita dará una visión más clara de ello:

Soñar, escribir ficciones (como leerlas, ir a verlas o creerlas) es una oblicua protesta contra la mediocridad de nuestra vida y una manera, transitoria pero efectiva, de burlarla. La ficción, cuando nos hallamos prisioneros de su sortilegio, embelesados por su engaño, nos completa, mudándonos momentáneamente en el gran malvado, el dulce santo, el transparente idiota que nuestros deseos, cobardías, curiosidades o simple espíritu de contradicción nos incitan a ser (Vargas Llosa, 2001a: 133).

Esta función de la literatura se ejerce, pues, en el dominio íntimo de lo inconsciente: en la grieta que se abre entre las leyes de la vida social y los deseos del hombre. Este concepto, muy bataillano, de ficción como trasgresión de normas establecidas por una colectividad, reposa sobre la premisa de que la existencia humana está fundada sobre una paradoja irreducible: para sobrevivir, la sociedad debe reprimir los instintos destructores de sus miembros, “constreñir al hombre, cercarlo de una

alambrada de tabúes, obligarlo a sofocar la parte no-racional de su personalidad” (Vargas Llosa, 1972: 16). Ésta, sin embargo, encuentra su válvula de escape en la literatura que pone al descubierto la cara oculta del hombre y responde al “llamado del *Mal*”. Por ende, escribir –recuperar con afán “la parte maldita”– es un acto de rebeldía en contra la sociedad prohibitoria. Es también una afirmación de la verdad sobre el ser humano, esa oscura verdad que sólo puede expresarse encubierta, solapada en un mundo ficticio². Nótese que en la concepción de “la verdad de las mentiras” se lleva a cabo el proceso de distanciamiento con la literatura comprometida³: el escritor sigue siendo un “eterno descontento”, pero no con la injusticia social, sino con las restricciones impuestas al individuo por la colectividad. Cabe añadir que esta interpretación de los quehaceres de la literatura dentro de la sociedad no está libre de una paradoja: la ficción, vehículo de lo instintivo e inmoral, termina desempeñando una función prosocial, puesto que contribuye al bienestar de la comunidad, liberándola de tensiones internas.

En la teoría de “las mentiras verdaderas” se perfila todavía una visión más de la novela, la que quiere ver en ella una fuente de conocimiento –histórico o psicológico– sobre las épocas o los individuos que la produjeron.

Para conocer lo que somos, como individuos y como pueblos, no tenemos otro recurso que salir de nosotros mismos y, ayudados por la memoria y la imaginación, proyectarnos en estas

² Se considera que las novelas *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* son, dentro de la narrativa de Vargas Llosa, la expresión más cabal de las ideas bataillanas sobre la trasgresión erótica. No obstante, J. C. Ubilluz (2006: 129) observa, de manera muy perspicaz, que dichas novelas están lejos de asumir todas las consecuencias de la propuesta del filósofo francés, puesto que reducen los reclamos del “erotismo sagrado” a una esfera estrictamente privada de un hobby o pasatiempo: “Vargas Llosa [...] hace del erotismo una experiencia más del café descafeinado. Si Bataille y Klossowski –como gran parte de los escritores modernistas– buscaban en el erotismo una verdad existencial más allá de la rigidez de la socialización burguesa, Vargas Llosa procura reintegrar esta verdad dentro del aparentemente menos nocivo (léase traumático, perturbador) paradigma del consumo”.

³ Este compromiso con causas sociales generaba, en el sistema teórico de Vargas Llosa, una inconsecuencia de la que el autor era, por otra parte, totalmente consciente. Los tres proyectos novelísticos que esbozamos en los apartados anteriores coinciden en afirmar la libertad creadora del escritor, puesto que en todos ellos la novela es presentada como producto de un individualismo radical, tanto en lo que atañe al contenido como a la forma. Por ende, sería de suponer que el arte de narrar así concebido libera al escritor de todo compromiso exterior, sea ideológico o ético, puesto que la única obligación que éste tiene es de orden estético. No obstante, Vargas Llosa, por lo menos en la primera etapa de su carrera literaria, no dejó de abogar por la necesidad del compromiso social del escritor siguiendo en esta materia los preceptos de Jean-Paul Sartre. La obra del escritor y filósofo francés influyó en el autor de *La ciudad y los perros* sobre todo por sus tesis ideológicas, siendo su peso literario más bien escaso. Vargas Llosa admiraba la teoría sartreana de la libertad del hombre ante el destino, que le hacía enteramente responsable de sus acciones. No obstante, a partir del año 1974, en el que se publicó *La orgía perpetua*, el prosista peruano ha ido rechazando las tesis sobre el compromiso social de la literatura. Este paulatino distanciamiento de las ideas sartreanas se debió, por un lado, a la evolución que ha experimentado el filósofo francés a lo largo de su trayectoria literaria, y, por otro, a la progresiva transformación de las ideas políticas de Vargas Llosa.

“ficciones” que hacen de lo que somos algo paradójicamente semejante y distinto de nosotros (Vargas Llosa, 2001b: 15).

La ficción serviría, entonces, como una herramienta cognoscitiva, pero de una herramienta algo invertida: no sería la realidad lo que se refleja en ella, sino su negativo. “Una ficción lograda –dice Vargas Llosa– encarna la subjetividad de una época” (Vargas Llosa, 2004: 27), o sea, materializa un conjunto de deseos, pulsiones o miedos que no se podrían ni se sabrían expresar libremente.

Atribuyendo este papel a la ficción, el escritor peruano hace suya una larga tradición –que se remonta, por lo menos, al “roman expérimental” de Zola– de la novela concebida como un instrumento de investigación. Sería dificultoso trazar paralelismos entre Vargas Llosa y el escritor naturalista, dado el ambiente positivista y científico que acompañaba la empresa zoliana, pero parece muy fructífero cotejar el proyecto de “la verdad de las mentiras” con su coetáneo, el de de “le roman comme recherche” de Michel Butor. Ambos comparten la idea de que la ficción es una necesidad existencial del hombre, en la que éste puede estudiarse como en un espejo, llenando los vacíos de la vida real y descubriéndose a sí mismo⁴. Ambos coinciden también en la importancia del trabajo sobre el aspecto formal del relato, viendo en él el componente decisivo del valor literario de la obra. No obstante, mientras que la teoría vargasllosiana es, en cierto modo, meramente pasiva –afirma que la novela tan sólo reproduce las formas ya existentes de percibir una realidad subjetiva–, para Butor, la novela es un laboratorio de técnicas que ingenian nuevas maneras de revelarse lo real a la conciencia humana. El quehacer del novelista consiste en una perpetua búsqueda de formas novelescas, cuyo poder de integración sea más grande y que revuelvan las prácticas receptoras, exigiendo al lector un esfuerzo adicional, una puesta en duda de las posiciones ocupadas hasta ahora. Las tradicionales técnicas narrativas se devalúan, pues, a medida que cambia el mundo que nos circunda o, mejor dicho, nuestras maneras de entenderlo (Butor, 1969: 10).

De ambas concepciones sobre los cometidos de la novela se desprende, finalmente, una cierta visión de un lector ideal. En el caso de Vargas Llosa, existe una

⁴ A modo de ejemplo valga esta cita del ensayo “Le roman comme recherche” de Butor (1969 : 11): “la relation du roman à la réalité qui nous entoure ne se réduit pas au fait que ce qu’il nous décrit se présente comme un fragment illusoire de celle-ci, fragment bien isolé, bien manuable, qu’il est donc possible d’étudier de près [...]. L’émergence de ces fictions correspond à un besoin, remplit une fonction. Les personnages imaginaires comblent des vides de la réalité et nous éclairent sur celle-ci”.

disparidad notoria entre la impresión de apertura y libertad que deja la lectura de sus obras y la imagen del lector que emana de sus teorizaciones sobre la narrativa. Como indica B. Angvik, éstas propagan una figura de “lector sumiso” que se deja seducir por el novelista y cuyo único quehacer se limita a descodificar el mensaje encerrado en el texto por su autor. En otras palabras, para disfrutar del “poder de persuasión” de una novela se necesita previamente descubrir la manera apropiada y ortodoxa de leerla. La autonomía y la libertad del escritor contrastan, pues, con el papel pasivo que la teoría le asigna al lector. Me parecen muy certeras estas palabras de Angvik:

Aquí [en la teoría de Vargas Llosa] no se menciona el hecho de que una novela podría ser un documento contradictorio, paradójico y confuso, abierto a una variedad de lecturas discrepantes independientes de la intención del autor. La insistencia de Vargas Llosa sobre la importancia de cómo se narra por encima de qué se narra, y la calidad moral de lo narrado, revela una gran confianza en el poder manipulador del escritor con respecto a la obra de ficción (2004: 34-35).

La limitación del papel del lector en el paradigma vargasllosiano se vuelve aún más patente al ser cotejada con la concepción de Michel Butor que, por el contrario, está dispuesto a admitir en el edificio novelesco –como en una catedral o una ciudad– diferentes trayectos de lectura, todos igualmente pertinentes. El novelista francés se plantea asimismo la posibilidad de una estructura novelesca móvil en la que el lector asume la responsabilidad de lo que acontece en el mundo ficticio –incluso sin darse cuenta–, al igual que lo hace en la vida real: cada una de sus decisiones dota el universo novelesco de un sentido preciso⁵.

En varias ocasiones, Vargas Llosa ha catalogado su propia escritura bajo el rótulo de “realista”. No obstante, es un realismo bastante sui géneris, puesto que no pretende reflejar el mundo, sino unas maneras, siempre subjetivas e históricas, de percibirlo. Esta es la parte mentirosa de la literatura. Pero, poniendo en descrédito la ingenua concepción de literatura como “un espejo que ponemos en el camino”, Vargas Llosa le devuelve, al mismo tiempo, la antigua función cognoscitiva, viendo en ella una divulgadora de lo no dicho, no revelado, lo desterrado en la ficción. La verdad que trasmite la literatura es, pues, una verdad al revés.

⁵ Consúltese este pasaje tomado de “Le roman comme recherche” (1969 : 12): “lorsque on accorde tant de soin à l’ordre dans lequel sont présentées les matières, la question se pose inévitablement de savoir si cet ordre est le seul possible, si le problème n’admet pas plusieurs solutions, si l’on ne peut et doit prévoir à l’intérieur de l’édifice romanesque différents trajets de lecture, comme dans une cathédrale ou dans une ville (...). On peut avoir l’idée d’une nobilité supérieure, tout aussi précise et bien définie, le lecteur devenant responsable de ce qui arrive dans le microcosme de l’œuvre, miroir de notre humaine condition, en grande partie à son insu, bien sûr, comme dans la réalité, chacun de ses pas, de ses choix, prenant et donnant sens, l’éclairant sur sa liberté”.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGVIK, Binger (2004): *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- BUTOR, Michel (1969) : “Le roman comme recherche”, en *Essais sur le roman*, París, Gallimard, pp. 7-14.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1976): *Dzieje sześciu pojęć*, Varsovia, PWN.
- UBILLUZ, Carlos (2006): *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*, Lima, IEP.
- VARGAS LLOSA, Mario (1972): “Bataille o el rescate del mal”, en G. Bataille, *La tragedia de Gilles de Rais*, Barcelona, Tusquets, pp. 7-30.
- _____ (1997): *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta.
- _____ (2001a): “El teatro como ficción”, en *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara, pp. 131-134.
- _____ (2001b): “Las mentiras verdaderas”, en *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara, pp. 15-17.
- _____ (2004): “La verdad de las mentiras”, en *La verdad de las mentiras*, Madrid, Suma de Letras, pp. 15-33.