

Littérature espagnole

Inger Engkvist: *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Romanica Gothoburgensia XXXV. Göteborg, 1987. 291 p.

Cierto crítico literario decía una vez de algunos de los cuentos de Borges que era como si una cocinera, en lugar de presentarnos un plato hecho, nos suministrara los ingredientes para que nos lo preparáramos nosotros. Puede discutirse si el comentario es pertinente en el caso de Borges, pero el símil quizá podría aplicarse al libro de Inger Engkvist sobre "Las técnicas narrativas de Vargas Llosa".

La idea de analizar las novelas de Vargas Llosa utilizando como instrumento las propias teorías del autor peruano es original y no se puede negar que el material espigado de diferentes estudios suyos de crítica literaria es sugestivo y abundante. Por eso resulta una pena que no haya sido suficientemente elaborado. Diríase que la autora misma echa mano para su trabajo de una de las técnicas narrativas que Vargas Llosa utiliza repetidamente en sus novelas y que consiste en "borrar la huella del autor", convirtiendo la narración en un concierto de voces. También aquí la autora prefiere que sea la voz del mismo Vargas Llosa la que nos exponga sus diversas observaciones sobre el arte de escribir novelas y los mecanismos del proceso narrativo, sin meterse en discusiones sobre el valor de las mismas ni sobre la opinión que merecen a otros críticos literarios, a los que a veces se contenta con dedicar un comentario a pie de página. Decididamente se echa en falta una postura crítica de la autora respecto al material que maneja. No basta con esos breves comentarios dedicados al final del libro a la terminología empleada por el escritor para denominar las diversas técnicas novelísticas, que más que otra cosa parecen un apéndice añadido al trabajo.

Ese mismo carácter de apéndice tienen las conclusiones finales, en las que se propone una clasificación un tanto arbitraria de las técnicas estudiadas, según criterios (frecuencia, originalidad, importancia para la "novela total") que no se derivan directamente de la estructura del libro, con lo que más bien quedan reducidas a la categoría de comentarios curiosos.

Probablemente esa falta de conclusiones tiene que ver con la imprecisión en el planteamiento mismo del trabajo.

El libro se divide en dos partes. En los primeros capítulos se establece un sistema de las técnicas literarias estudiadas por Vargas Llosa en el trabajo de otros novelistas, recogidas de su propia experiencia como creador literario. La segunda parte del libro, que es también la más extensa, consiste en un análisis de estas mismas técnicas en las novelas del propio Vargas Llosa. Lo que no queda muy claro es lo que se pretende con dicho análisis. Inger Engkvist nos dice que quiere mostrar cómo Vargas Llosa utiliza las mismas técnicas para la elaboración de su material narrativo y la función que tienen dentro de sus novelas. Este segundo aspecto, que hubiera sido el realmente interesante, no parece muy logrado en su trabajo, con lo cual el análisis pierde parte de su sentido. En las primeras páginas se insinúa también que las técnicas van a analizarse en función de la creación de la "novela total", que es lo que da interés precisamente al estudio que Vargas Llosa hace de *Cien años de soledad* de García Márquez en su tesis *Historia de un deicidio*, que sirve de base a Inger Engkvist para su trabajo. Pero este criterio sólo se observa aquí en el análisis de algunas de las novelas, como el dedicado a *La guerra del fin del mundo*, que resulta además uno de los más conseguidos.

Podría haberse optado también por seguir el criterio de la originalidad y haberse centrado en el estudio de los procedimientos más nuevos que Vargas Llosa aporta al arte narrativo.

Resulta, p. ej., de gran interés el análisis que se hace de los diversos tipos de "nivel retórico" en novelas como *Pantaleón y las visitadoras* o *La tía Julia y el escribidor*, tradicionalmente consideradas como obras menores, y que a través de este análisis se nos muestran en una insospechada riqueza.

Retomando la imagen culinaria del principio podríamos decir que el lector no sólo tiene que elaborarse él mismo el plato, sino que tampoco se le dan unas indicaciones muy claras de cómo mezclar los succulentos ingredientes para conseguir un buen resultado.

Las dificultades estructurales del trabajo, derivadas primordialmente de la falta de un criterio fijo para el análisis, se acrecientan además con la profusión de citas, que hacen perder continuamente el hilo de la lectura.

Por otro lado cabe preguntarse si tanto la imprecisión en el planteamiento como los problemas de estructura que de ello se derivan, no son sino una consecuencia lógica de la difícil empresa que aquí se acomete. Quizá lo más discutible de este trabajo sea el intento de establecer un sistema de análisis literario con pretensiones de objetividad partiendo de las observaciones de un creador literario que habla de su propia experiencia subjetiva.

Refiriéndose a la diferencia entre la crítica literaria practicada por el escritor, que conoce el proceso creativo "desde dentro", y la realizada por el crítico, que no conoce sino el resultado definitivo plasmado en la obra escrita, nos dice el mismo Vargas Llosa en cita recogida por Inger Enkvist: "El crítico practicante de ninguna manera puede aspirar a la objetividad a la que sí debería aspirar el crítico-crítico... El subjetivismo que muchos críticos consideran su deber eludir, es algo que el crítico practicante debe asumir, renunciar desde un principio a toda pretensión de objetividad".

La cuestión es si pueden combinarse los dos procedimientos, si un crítico puede servirse con acierto de las apreciaciones subjetivas de un autor de novelas.

Debido precisamente al carácter necesariamente subjetivo de su crítica es por lo que algunos autores señalan que las teorías desarrolladas por Vargas Llosa sólo tienen validez para el estudio de su propia obra, y que la obra de García Márquez por él estudiada en *Historia de un deicidio* no es sino un espejo en donde proyecta su propia experiencia como sujeto del proceso de creación literaria. Así visto quedaría doblemente justificado el aplicar estas teorías subjetivas, como aquí se hace, al estudio de la obra de su propio autor, puesto que en el fondo de lo que nos hablan es de la gestación misma de su obra. Pero también puede dar uno la vuelta a la cuestión y preguntarse si los criterios en que basa su crítica Vargas Llosa no pierden parte de su validez aplicados por otra persona.

A esto podría contestarse diciendo que el autor mismo ha querido dar un sello de objetividad a sus teorías al emplearlas en su tesis doctoral sobre García Márquez, pero en su estudio no pretende establecer un sistema ortodoxo de técnicas literarias y parece interesarse más que nada por la raíz visceral del mismo impulso creador, por esos "demonios personales" de indudable ascendencia romántica. Ello ha dado precisamente lugar a que un crítico como Angel Rama arremeta contra el fondo de ciega irracionalidad en que Vargas Llosa sitúa los orígenes de la creación literaria.

El riesgo que se corre cuando, como en el caso de este trabajo, se pretende estudiar el lado puramente técnico del proceso de creación, prescindiendo prácticamente del elemento de irracionalidad expresado en la idea de los "demonios personales", es quedarse con un inventario de fórmulas desprovistas de significado.

Aunque se refiera a menudo a dos fases muy distintas del proceso de la creación, la de la concepción fatal, instintiva de la obra y la de su realización consciente y controlada, Vargas

Llosa confunde en sus análisis el elemento irracional y los aspectos técnicos de la gestación de una obra de ficción. El "elemento añadido", p. ej., que, según su teoría, caracteriza al texto de ficción, tan pronto se refiere a un determinado procedimiento estilístico, como adquiere un significado mucho más amplio. "Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su sentimiento, su nostalgia, su crítica..."

Como muy bien señala la autora, los términos creados o adaptados por Vargas Llosa son muchas veces verdaderas metáforas y su sentido puede resultar bastante vago y equívoco. Piénsese en expresiones como "deicidio" o "canibalización", pero también en términos como "caja china" o "muda", que pueden aplicarse, y de hecho son aplicados por Vargas Llosa, con significados bastante distintos.

Como crítico Vargas Llosa tiene esa inconsecuencia que le viene de la libertad de su oficio de creador de ficciones, y es esa misma inconsecuencia, ese aire de improvisación, lo que da vida a sus comentarios sobre la obra de otros escritores; por eso quizá habría que tener cuidado con tomarse sus teorías demasiado al pie de la letra.

María Pilar Lorenzo
Copenhague

Théorie littéraire

Gérard Genette: *Seuils*. Collection "Poétique". Ed. du Seuil. Paris, 1987. 389 p.

Tout lecteur sait probablement, du moins à la réflexion, qu'avant d'être admis au temple du texte proprement dit, il devra franchir un certain nombre de *seuils* paratextuels qui le disposeront au recueillement et à l'humilité. On sait de même, toujours à la réflexion, que le paratexte attend souvent le lecteur à la sortie et qu'il peut se permettre plus d'une recommandation discrète lors du séjour au temple. Bref, le mode d'emploi offert par l'auteur et/ou par l'éditeur se manifeste de mille et une manières que nous connaissons sans les connaître, c'est-à-dire au prix d'une réflexion qui vient rarement d'elle-même.

Tel est, me semble-t-il, le point de départ de cette grande étude de Gérard Genette sur les pourquoi et les comment du paratexte accompagnant tout livre dès sa mise en vente – sinon avant. Après son exploration des conventions plus ou moins implicites qui conditionnent les relations entre *lecteur* et texte – notamment dans le domaine du discours narratif – Genette en est venu au "versant le plus socialisé de la pratique littéraire (l'organisation de son rapport au *public*), et qui tournera parfois inévitablement à quelque chose comme un essai sur les mœurs et les institutions de la République des Lettres" (p. 18). Si les conventions textuelles concernent les seuls lecteurs déjà plongés dans le livre en question, les normes du paratexte, par contre, se définissent comme une série d'influences exercées sur le lecteur potentiel, afin qu'il se fasse enrôler dans la brigade des lecteurs réels – et qu'il y fasse son service complet.

Comme on pouvait s'y attendre, l'étude de Genette est d'ordre synthétisant: qu'est-ce que le paratexte? – De quels éléments se compose-t-il, comment les définir et les repérer? Pour constituer ce tableau général, il faut "dissoudre les objets empiriques hérités de la tradition (par exemple "la préface"), d'une part en les analysant en objets plus spécifiés (...), d'autre part en les intégrant à des ensembles plus vastes (...) – et donc dégager des catégories jusqu'ici négligées ou mal perçues, dont l'articulation définit le champ paratextuel..." (p. 18).