

La tipología de las situaciones narrativas

dro los tres parámetros de la focalización, la relación y el nivel. Conservo los ejemplos convertidos ya en tradicionales, pero res-tablezco los elementos de mi terminología. La mitad izquierda es idéntica al cuadro precedente, en el que *El extranjero* figura ahora en su lugar, con el interrogante que le acompaña. La mitad derecha retoma los mismos seis tipos en situación de narración intradiegética y, por tanto, de relato metadiegético. He puesto tres ejemplos poco típicos, y he dejado tres casillas vacías, en parte por pereza, en parte en homenaje a la sagacidad del lector: no será muy difícil descubrir un caso de relato homodiegético no (o mal) focalizado; la columna de la derecha es mucho más problemática, pues es necesario armonizar dos situaciones narrativas históricamente poco compatibles, por lo menos hasta ahora: la metadiegesis, que es un rasgo «clásico» (quiero decir barroco: de la *Odisea* a *Lord Jim*), y la focalización externa, que es un rasgo «moderno», de Hemingway a Robbe-Grillet. Pero deberíamos contar con las capacidades sincréticas —las malas lenguas lo llamarán eclecticismo— de la ficción «post-moderna», a la que pertenece por derecho esta columna, y a quien corresponde llenarla lo más pronto posible, si tiene la capacidad de hacerlo.

Nivel → Relación ↓	Extradiegético			Intradiegético			
	Focalización →	0	Interna	Externa	0	Interna	Externa
Heterodiegética	<i>Tom Jones</i>	<i>Retrato del artista adolescente</i>	<i>Los asesinos</i>	<i>El curioso impertinente</i>	<i>El ambicioso por amor</i>		
Homodiegética	<i>Gil Blas</i>	<i>Hambre</i>	<i>El extranjero (?)</i>		<i>Manon Lescaut</i>		

Espero que no se tome esta propuesta demasiado al pie de la letra. Lo esencial para mí está, no en esta o en aquella combinación efectiva, sino en el principio combinatorio en sí mismo, cuyo mérito esencial es colocar las distintas categorías en una relación libre y sin tensión *a priori*: ni *determinación* (en el sentido hjelmsleviano) unilateral («tal elección de voz entraña tal modo», etc.), ni *interdependencia* («tal elección de voz y tal elección de modo se dominan recíprocamente»), sino simples *constataciones* en las que todo parámetro puede *a priori* combinarse con los demás, con la obligación del teórico de la literatura de señalar aquí y allí las afinidades (s)electivas, las mayores o menores compatibilidades técnicas o históricas, sin apresurarse demasiado en proclamar las incompatibilidades definitivas: Naturaleza y Cultura engendran cada día miles de «monstruos» encantadores.

MARIO VARGAS LLOSA

EL ARTE DE MENTIR

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía «era verdad». Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, cada vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el centro del blanco.

Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas, y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero. Los inquisidores españoles, por ejemplo, prohibieron que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos

La novela entre la verdad y la mentira

Mario Vargas Llosa, «El arte de mentir», *Revista de la Universidad de México*, 40:42 (1984), pp. 2-4; reimpresso en N. Klahn y W. H. Corral, eds., *Los novelistas como críticos*, vol. 2, FCE, México, 1991, pp. 400-405.

—es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Por esta razón, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando durante 300 años y la primera novela que, con tal nombre, se publicó en América española apareció sólo después de la independencia (en México, en 1816). Al prohibir no unas obras determinadas sino un género literario en abstracto, el Santo Oficio estableció algo que a sus ojos era una ley sin excepciones: que las novelas siempre mienten, que todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida. Hace años escribí un trabajo ridiculizando a esos fanáticos arbitrarios, capaces de una generalización semejante. Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron los primeros en entender —antes que los críticos y que los propios novelistas— la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas.

En efecto, las novelas **mienten** —no pueden hacer otra cosa—, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el aire de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una **vida distinta** de la que llevan. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo.

¿Significa esto que novela es sinónimo de irrealidad? ¿Que los introspectivos bucaneros de Conrad, los morosos aristócratas proustianos, los anónimos hombrecillos castigados por la adversidad de Kafka y los eruditos metafísicos de los cuentos de Borges nos exaltan o nos conmueven porque no tienen nada que ver con nosotros, porque no es imposible identificar sus experiencias con las nuestras? Nada de eso. Conviene pisar con cuidado, pues este camino —el de la verdad y la mentira en el mundo de la ficción— está sembrado de trampas y los invitadores oasis suelen ser espejismos.

¿Qué quiere decir que una novela siempre miente? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde —en apariencia, al menos— sucede mi primera novela, *La ciudad y los perros*, que quemaron el libro acusándo-

me de calumnioso a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, *La tía Julia y el escribidor*, y que, sintiéndose incorrectamente retratada en ella, ha publicado luego un libro que pretende restaurar la verdad alterada por la ficción. Desde luego que en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendía ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. En las novelitas del francés Restif de La Bretonne la realidad no puede ser más fotográfica, ellas son un catálogo de las costumbres del siglo XVIII francés. En estos cuadros costumbristas tan laboriosos, en los que todo semeja la vida real, hay sin embargo algo diferente, mínimo y revolucionario. Que en ese mundo los hombres no se enamoran de las damas por la pureza de sus facciones, la galanura de su cuerpo, sus prendas espirituales, etc., sino, *exclusivamente*, por la belleza de sus pies (se ha llamado, por eso, «bretonismo» al fetichismo del botín). De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad —embelleciéndola o empeorándola— como lo hizo, con deliciosa ingenuidad, el profuso Restif. En esos sutiles o groseros agregados a la vida —en los que el novelista materializa sus obsesiones— reside la originalidad de un ficción. Ella es más profunda cuanto más ampliamente exprese una necesidad general y cuantos más sean, a lo largo del espacio y del tiempo, los lectores que identifiquen, en esos contrabandos filtrados a la vida, los oscuros **demonios** que los desasosiegan. ¿Hubiera podido yo, en aquellas novelas, intentar una escrupulosa exactitud con los recuerdos? Ciertamente. Pero aun si hubiera conseguido esa proeza aburrida de sólo narrar hechos ciertos y describir personajes cuyas biografías se ajustaban como un guante a las de sus modelos, mis novelas no hubieran sido, por eso, menos mentirosas o más verdaderas de lo que son.

Porque no es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella no sea vivida sino escrita, que esté hecha de palabras y no de experiencias vivas. Al

Según la filosofía analítica del lenguaje, las frases o son ciertas, es decir, dicen la verdad porque se refieren a algo cuya existencia se puede comprobar, o son **mentira**, como las que pertenecen a una obra literaria. De verdad, fingimiento y ficción hablan Martínez Bonati y Pozuelo.

El ansia de vivir una **vida distinta** mediante la ficción es una de las razones que la justifican según Sábato y James.

«El proceso de la creación narrativa es la transformación del «demonio» en «tema», el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal» (Vargas Llosa).

**Hechos y palabras**

Sobre el **realismo** y sus componentes, ofrece un análisis muy relevante D. Villanueva.

traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación profunda. 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 pueden 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*. ¿Me refiero sólo al caso del escritor **realista**, aquella secta, escuela o tradición a la que pertenezco cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia experiencia de la realidad? Parecería, en efecto, que para el novelista de estirpe fantástica, que describe mundos irreconocibles y notoriamente inexistentes, no se plantea siquiera el cotejo entre la realidad y la ficción. En realidad, sí se plantea, pero de otra manera. La «irrealidad» de la literatura fantástica se vuelve, para el lector; símbolo o alegoría, es decir representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar como posibles en la vida. Lo importante es esto: no es el carácter «realista» o «fantástico» de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción.

**El tiempo en la novela**

A esta primera modificación —la que imprimen las palabras a los hechos— se entrecruza una segunda, no menos radical: 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. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio. La soberanía de una novela no está dada sólo por el lenguaje en que está escrita. También, por su sistema temporal, la manera como discurre en ella la existencia: cuándo se detiene y cuándo se acelera y cuál es la perspectiva cronológica del narrador para describir ese tiempo narrado. Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay siempre un abismo. El **tiempo** novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. En él el pasado puede ser posterior al presente —el efecto preceder a la causa— como en ese relato de Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, que comienza con la muerte de un hombre anciano y continúa hasta su gestación, en el claustro materno; o ser sólo pasado remoto

El mejor estudio del **tiempo** en la narración sigue siendo el de Genette, resumido en este volumen por Rimmon.

que nunca llega a disolverse en el pasado próximo desde el que narra el narrador, como en la mayoría de las novelas clásicas; o ser eterno presente sin pasado ni futuro, como en las ficciones de Samuel Beckett; o un laberinto en que pasado, presente y futuro coexisten, anulándose, como en *The Sound and the Fury*, de Faulkner.

Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, no nos da jamás. Ese orden es invención, un añadido del novelista, ese simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica. A veces sutil, a veces brutalmente, la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trampa de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Éste puede, así, juzgarla, entenderla y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no le consiente.

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encierran acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? Se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real: en tanto que la novela se rebela y trasgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus esclavos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en ambos casos. Para el periodismo o la historia depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira: a más cercanía más verdad y a más distancia más mentira. Decir que la *Historia de la Revolución francesa* de Michelet o la *Historia de la conquista del Perú* de Prescott son «novelescas» es vejarlas, insinuar que carecen de seriedad. Documentar los errores históricos de *La guerra y la paz* sobre las guerras napoleónicas sería una pérdida de tiempo: la verdad de la novela no depende de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género, amoral, o, más bien, de una ética *sui generis*, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Arte

La verdad de las novelas

### La novela y la experiencia

«enajenante» es de constitución antibrechtiana: si no hay «ilusión» no hay novela.

De lo que llevo dicho, parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin trascendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. Un tema recurrente en la historia de la ficción es: el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie de la letra, creer que la vida es como la describen. Los libros de caballería que leman el seso al Quijote y lo lanzan a los caminos a alancear molinos de viento y la tragedia de Emma Bovary no hubiera ocurrido si el personaje de Flaubert no intentara parecerse a las heroínas de las novelitas románticas que lee. Por creer que la realidad es como las ficciones, Alonso Quijano y Emma sufren terribles quebrantos. ¿Los condenamos por ello? No, sus historias nos conmueven y nos admiran: su empeño imposible de *vivir la ficción* nos parece personificar una actitud idealista que honra a la especie. Porque querer ser distinto de lo que se es es aspiración humana por excelencia. De ella ha nacido lo mejor y lo peor que registra la historia. De ella han nacido también las ficciones.

### La lectura de la novela

Cuando leemos novelas no somos el que somos sino también los seres hechizos entre los cuales el novelista nos traslada. El traslado es una metamorfosis: el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil. Ese espacio entre la vida real y los deseos y fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones.

En el corazón de todas ellas llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee (y las cree) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagravian de nuestras nostalgias y frustraciones. ¿Qué confianza podemos prestar, pues, al testimonio de las novelas sobre la **sociedad** que las produjo? ¿Eran esos hombres así? Lo eran, en el sentido de que así querían ser, de que así se

Sobre las complejas relaciones entre la novela y la **sociedad** (que conectan con el problema del realismo), se pueden ver las opiniones de L. M. Díez.

veían amar, sufrir y gozar. Esas mentiras no documentan sus vidas sino los demonios que las soliviantan, los sueños en que se embriagan para que la vida que vivían fuera más llevadera. Una época no está poblada sólo de seres de carne y hueso; también de los fantasmas en que éstos se mudan para romper las barreras que los limitan.

Las mentiras de las novelas no son gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Por eso, cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe, los hombres se conforman con su destino, las novelas no cumplen servicio alguno. Las culturas religiosas producen poesía, teatro, no novelas. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, *donde hace falta creer en algo*, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre sobre el mundo en que se vive y el trasmundo. Además de amoralidad, en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ese es el momento privilegiado para la ficción. Sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar. La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, espoleando la imaginación.

Los inquisidores españoles entendieron el peligro. Vivir las vidas que uno vive es fuente de ansiedad, un desajuste con la existencia que puede tornarse rebeldía, actitud frente a lo establecido. Es comprensible que los regímenes que aspiran a controlar totalmente la vida, desconfíen de las ficciones y las sometan a censuras. Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad.