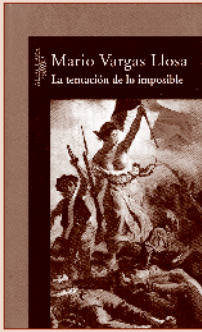


VARGAS LLOSA SOBRE VICTOR HUGO: LA PASIÓN DE LEER Y CONTAR HISTORIAS

FELIPE GONZÁLEZ ALCÁZAR. Universidad Complutense.

RESUMEN: Vargas Llosa ha escrito varios ensayos de crítica literaria, uno de los últimos, *La tentación de lo imposible* (2004), dedicado a *Los Miserables* de Victor Hugo. En este artículo se pretende analizar las ideas literarias del escritor peruano acerca de esta novela en particular y de la ficción novelesca en general. **Palabras clave:** Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible*, Victor Hugo, *Los Miserables*, novela, ficción, crítica literaria. **ABSTRACT:** Vargas Llosa has written several essays about literary criticism. *La tentación de lo imposible* (2004) is based on Victor Hugo's novel *Les Misérables*. In this article I am going to examine the literary concepts used by the Peruvian writer, particularly about this novel and about novelistic fiction as well. **Keywords:** Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible*, Victor Hugo, *Les Misérables*, novel, fiction, literary criticism.



En reiteradas oportunidades, la última pública que conozco durante la lectura de su discurso al recibir el premio Nobel de Literatura, Mario Vargas Llosa ha resumido en pocas palabras y con leves variantes, el propósito de su oficio de escritor:

“cuento historias para hacer que la vida sea mejor”. Justificación insuperable, casi mágica incluso, del narrador en toda cultura, no cabe ninguna duda, pero imposible de sostener sin el complemento de aquellos que escuchan, leen o atienden. Y acuerdan conceder tal estatus al narrador. Dos caras, pues, de una misma moneda, que se justifican una a otra de manera envolvente y necesaria. En la primera página de *La tentación de lo imposible* (2004-2007)¹ evoca el maduro escritor sus años mozos en el colegio Leoncio Prado, cuando “Las aventuras de Jean Valjean, la obstinación de sabueso de Javert, la simpatía de Gavroche, el heroísmo de Enjolras, borraban la hostilidad del mundo...” (2007: 11). La novela más popular de Victor Hugo,

Los Miserables (1862), desbordante y extrema en sus límites y elementos, ha acompañado a generaciones de lectores que se sintieron como aquel joven Vargas encerrado en el colegio militar, anonadados ante las magnitudes de esta verdadera epopeya novelesca a través de la cual la vida de cada uno de ellos –de nosotros– parecía encogerse y hacerse insoportable con sus grisuras cotidianas ante las inhumanas injusticias, las heroicidades ejemplares o los idealizados amores intensísimos que custodiaban sus páginas: “La revolución, la santidad, el sacrificio, la cárcel, el crimen, hombres superhombres, vírgenes o putas, santas o perversas, una humanidad atenta al gesto, a la eufonía, a la metáfora. Era un gran refugio huir allí: la vida espléndida de

la ficción daba fuerzas para soportar la vida verdadera: pero la riqueza de la literatura hacía también que la realidad real se empobreciera.” (ibíd.)

El ensayo sobre la novela de Victor Hugo, reelaboración de un curso impartido en Oxford en el mismo 2004 en

Era un gran refugio huir allí: la vida espléndida de la ficción daba fuerzas para soportar la vida verdadera: pero la riqueza de la literatura hacía también que la realidad real se empobreciera.

que se publicó, es hasta el momento la penúltima de las incursiones de su autor en este género, destacando así por un temprano interés en explicar los mecanismos narrativos en García Márquez (1971), en Flaubert (1975), en su propia obra (1971), en una selección de diversos novelistas modernos de feliz título (1990)

o en otros trabajos conocidos. En todos estos libros se desarrollan y se intensifican muchas de las ideas que Vargas Llosa había señalado en su estudio-prólogo a una moderna traducción de *Tirant lo Blanc* (1969-1988)². El interés en esta novela de caballerías publicada en 1490, “el mejor libro del mundo” en palabras de Cervantes, radicaba –aparte de un tratamiento muy natural y casi contemporáneo de la sexualidad en los personajes– en la modernidad de sus estrategias narrativas, sobre todo, al conseguir provocar en el lector el mismo efecto que muchas novelas actuales desde el abierto deseo de Flaubert por abolir al autor en 1852, y así construir una realidad ficticia total, completa, distinta (1988: 32-34), convirtiéndose por ello el autor-narrador en uno de aquellos “suplantadores de Dios” (1988: 20) que habían superado la tradición aristotélica de la mimesis ficcional³. Partía, además, del constante rechazo del poder en las sociedades cerradas, antiguas o modernas, a la imaginación⁴; idea que posteriormente le llevará a reflexionar acerca de la prohibición, por la misma causa, de la Inquisición española a que se publicasen o importasen novelas a la América hispana por temor a los efectos morales que causaría entre los indios⁵.

El recuerdo de este hecho histórico, repetido y citado en numerosas oportunidades (por ejemplo, 1990: 5; 2007: 211), como un *leitmotiv* o un mantra cuasi obsesivo, sistematiza en el novelista peruano un esquema descriptivo acerca de las novelas que le servirá como propeuéutica para el análisis de su naturaleza y que presenta su versión más detenida en “La verdad de las mentiras” (1990: 5-20). La ficción novelesca, escribe allí, nace de la inconformidad con la realidad, compartida por escritores y lectores, por eso en ella todo es libre, transformador, motivador de su propia verdad; una verdad no opuesta a la mentira sino distinta de la verdad real u objetiva. La realidad queda, por tanto, empobrecida ante la superioridad de la ficción, que no requiere más justificación ni explicación que su propia existencia y su propio orden. La

consecuencia de esta arrebatadora fuerza en las sociedades cerradas –de ahí el modelo de la Inquisición, del imperio Inca o de las dictaduras de todas las ideologías– no podía ser otra que la censura o la prohibición, ya que el poder siempre aspira a controlar todas las facetas del ser humano. Y el ser humano, concluyendo esta breve paráfrasis, tiene que vivir tanto de verdades como de mentiras, pero para poder soportar nuestra existencia necesitamos recurrir a la ficción, ese “don demoníaco” que es capaz de ensanchar la existencia y que resulta un corrosivo contra todos los poderes. Sobre estos mimbres técnico-literarios e ideológicos a la vez, Vargas Llosa aborda sus estudios sobre diferentes novelas, casi todas modernas y contemporáneas. A Flaubert y a García Márquez les une, por tanto, como a Martorell (siempre menos a Joan de Galba), la libérrima pasión por crear un mundo nuevo y distinto a través de la ficción, la labor de los deicidas, de aquellos que son capaces de, por la placentera sustentación de la finalidad novelesca, narrar sin otra intención aparente que *mostrar*.

Naturalmente, la puesta en valor de estas ideas entre la crítica no deja de estar sujeta a las limitaciones autoimpuestas por el escritor peruano. Para los especialistas en narratología, muchos de ellos preciosistas orfebres o hábiles cirujanos –en ocasiones, por así decir, mecánicos forenses–, puede tratarse de premisas evanescentes o demasiado generalizadoras; en todo caso, de elementos básicos de su conocimiento técnico que empalidecen ante las profundas disquisiciones incluso de precursores como Propp o Forster. Respecto de la crítica ideológica, perturbadoramente omnimoda en los actuales Estudios Culturales, las ideas acaban dependiendo, en el fondo, de la imagen reflejada por el escritor en otros ámbitos, presuponiendo en su caso que la libertad pretendida frente al poder es una excusa para ocultar un liberalismo economicista tan frustrante y manipulador como una dictadura o la negación de su propia naturaleza peruana, entre otras cosas⁶. No obstante ello, la aparente sencillez de estas afirmaciones acerca

de la ficción novelesca hoy, parecen susceptibles de reelaborarse con una profundidad exquisita sobre el análisis concreto. Así se demuestra en los ensayos sobre García Márquez –en origen su tesis complutense– o Flaubert, y de ser vehículo para una sugerente y hábil divulgación de la profunda importancia de la novela, y por ende de la Literatura, en la vida del ser humano, en su formación, en su educación y en la manera de relacionarse con todo lo que le rodea.

Consciente ya de su bagaje y de sus intereses, el laureado novelista Vargas Llosa aborda en su edad madura el estudio de *Los Miserables* partiendo de la circularidad necesaria de todo profesional de la literatura: la pasión de leer conduce a la pasión por contar, y otra vez vuelta a empezar, sin solución aparente de continuidad, en un engarce infinito del que todos participamos en una u otra medida hasta formar parte del magma común de presencias de la Literatura y de la Cultura también. De ahí el punto de partida de *La tentación de lo imposible*, el joven apasionado por lectura de una novela proteica –adjetivo esperable cuanto erróneo porque esta novela es un universo estable que nunca muda de forma– y absorbente que convertido en un maduro escritor intenta ofrecer, también a aquel joven, las razones por las cuales las ficciones, y esta ficción en particular, hacen que nuestra vida sea mejor y más profunda. Pero más insatisfactoria en pálido y triste reflejo de la vida ficcional.

El prefacio, “Victor Hugo, océano”, invierte equívocamente, sin embargo, esta premisa que va a acompañar todo el desarrollo expositivo para optar por dar prioridad a la presencia del autor como rasgo inequívoco de la ficción, que la justifica y modela, por tanto, de la persona de Victor Hugo. No hay, pues, en *Los Miserables* posibilidad de huir de esta sofocante presencia. El hombre que hay detrás del escritor, con su vida desmesurada en lo político, en lo sexual, en lo religioso y en lo literario ha atrapado al narrador de *Los Miserables*, dotándolo de una fuerza arrebatadora: “Eso fue: un mar inmenso, quieto a ratos y a veces agitado por tor-

mentas sobrecogedoras, un océano habitado por hermosas bandadas de delfines y por crustáceos sórdidos y eléctricas anguilas, un infinito marmágnum de aguas encrespadas donde conviven lo mejor y lo peor –lo más bello y lo más feo– de las creaciones humanas.” (2007: 19-20)

La idea-reflexión que servirá de hilo conductor a *La tentación de lo imposible* no podrá entonces apelar a la naturaleza o la técnica ficcional, sino al papel central del narrador como supremo deicida y sus consecuencias. Volcándose sobre esa particular hazaña creativa de Victor Hugo, un narrador-creador, un dios de omnisciencia sin libre albedrío, subsumirá Vargas Llosa su personal y rendido homenaje crítico.

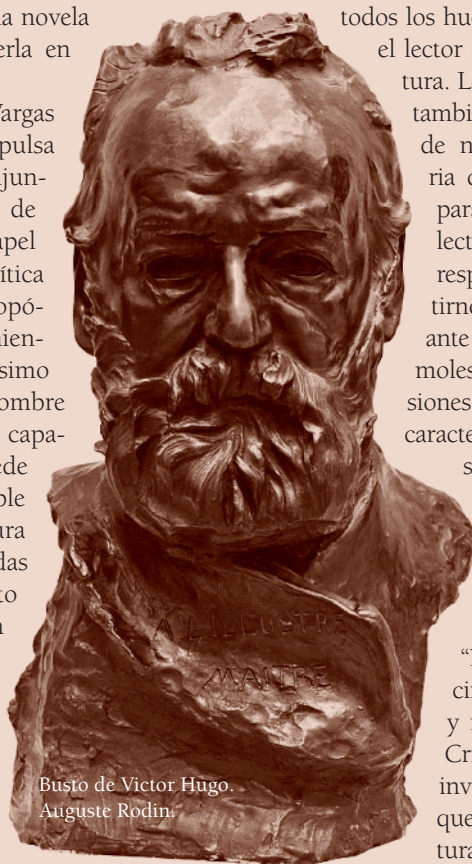
Cabe, primeramente, atender al modelo de estudio crítico ante el que nos encontramos. Yo lo he llamado, y lo seguiré haciendo, ensayo, no monografía ni estudio crítico, ya que ni pretendo la exhaustividad ni la aplicación de algún paradigma concreto de la crítica literaria. Naciendo de la admiración por la novela y del amor por la literatura –difícil de encontrar a veces en muchos análisis profundos–, este libro simula carecer de pretensiones teórico-literarias a favor de una amplia divulgación, y aunque sentará algunas premisas sobre el papel de (este) narrador en la ficción novelesca, parece que lo consiga a su pesar. El ensayo es, por su parte, un género de la literatura, no un modelo de acercamiento crítico. No precisa de la también obsesiva y oceánica presencia de una bibliografía inabarcable y a veces contradictoria. Tampoco de un método de análisis demasiado condicionado de antemano. Pese a lo cual hay aquí un plan expositivo ordenado y coherente en literaria y, por tanto, libérrima disposición, junto al apoyo significativo de algunos autores en momentos específicos como sustento de afirmaciones que podrían ser susceptibles de algún refuerzo sobre la vida de Hugo (Guillemin), la estructura de la novela (Guyard), la densidad de los personajes (Albouy) o asuntos laterales como el debate histórico acerca de la sonora “Merde!” del oficial de la Guardia Cambronne al final de la batalla de Waterloo, “la palabra quizá más sublime que ha dicho un francés” (Hugo, 2011: 327). El autor

peruano avanza en su exposición con sugerencias que mezclan profundos detenimientos con ágiles comparaciones y hallazgos expresivos para lo que le basta apoyarse con inteligencia en citas de una decena de títulos escogidos y buenas ediciones del original francés, como la de La Pléiade de 1951 sobre la que traduce, para no ahogar su texto⁷. La riqueza, agilidad y templanza de su maestría como escritor, volcadas en cada página, justifican la aparente facilidad con que la crítica y la impregnación de bastantes trabajos anteriores al suyo fluyen en estas páginas. No obstante, en algunas ocasiones, por ejemplo la justificación de la interpretación político-social de *Los Miserables* de los capítulos VI y VII, el sugestivo estilo desdice en algo su sugerencia interpretativa, muy arrinconada hacia un filosofismo religioso desactivador de la carga ideológica que gran parte de la sociedad de su época atribuyó a la novela para atacarla o defenderla en sonoros debates.

La estrategia de Vargas Llosa como crítico impulsa una idea previa del conjunto de la vida y la obra de Victor Hugo, de su papel en la vida cultural y política de Francia y de los propósitos que le inducen mientras escribe su grandísimo relato. Y así como el hombre Hugo, inmenso en sus capacidades también puede resultar a la vez imposible de sostener como figura ejemplar, tampoco todas sus obras en conjunto podrían sostenerse en pie en nuestros días. Su codiciosa intimidad sexual, a ratos muestra de desinhibición cuanto de tradicional machismo de clase social, convive con

la del valiente instigador contra la pena de muerte; la personalidad de intachable moral cívica y republicana —a la francesa—, volcada a la proyección pública, con el organizador de sesiones espiritistas (muy *à la mode*, como Conan Doyle) y con el diarista que oculta sus intimidades con una simplicísima criptografía: en español, “para disimular a los ojos ajenos las notas impúdicas que registraba en sus cuadernos secretos” (2007: 18). En definitiva, una necesidad de incidir en las contradicciones del escritor francés, que pleno de egolatría, quemó todas las etapas coherentes posibles de una vida fecundísima: de las amantes ricas a las domésticas, del monarquismo liberal al republicanismo socializante.

Ese hombre de carne y hueso se convierte en el narrador desmesurado⁸ de una novela desmesurada, que habla sin parar, que cierra todos los huecos que debería de rellenar el lector según las poéticas de la lectura. Lo que fascina a Vargas Llosa, también pensando en su oficio de novelista, es la extraordinaria capacidad de *Los Miserables* para borrar esa distancia que los lectores de hoy “necesitamos” respecto del narrador para sentirnos cómodos y no encogidos ante el aliento de una presencia molesta. Ninguna de las expresiones que utiliza para definir los caracteres del Hugo-narrador consigue producir esa distancia, más bien lo contrario: “Presencia constante, abrumadora”, “omnisciente y exuberante”, “un narciso, un exhibicionista nato”, “Monarca absoluto del conocimiento”, “alguien que oye y repite, un «estenógrafo»”...⁹ Criterios entonces demasiado invasivos para un tipo de lector que se ha creído a la misma altura del autor y para ello solicita



Busto de Victor Hugo.
Auguste Rodin.

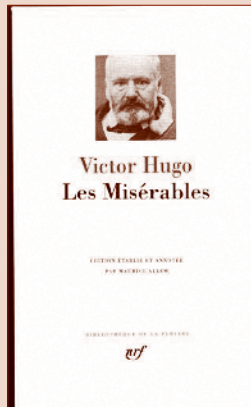
al narrador que se difumine, que se haga transparente, o que se coloque de perfil. Nada más lejos de Victor Hugo y de *Los Miserables* que sin embargo se resiente de cierta infantilización receptora¹⁰ cuando, en la cumbre de la omnisciencia, el novelista francés ofrece con la misma crudeza que Homero, Dante o Calderón, la verdad desnuda. Se trata, pues, del juego eterno de la ficción, y no de la poética pero nebulosa ilusión de aquello que se impone al autor contra su voluntad, lo que nos hará creer que los personajes son dueños de sus decisiones: “Esta libertad del personaje se contagia al lector de una novela moderna, que se siente, también, libre, a la hora de enfrentarse a una historia, libre de entender lo que ocurre y de interpretar lo que hacen o dejan de hacer los personajes, de imaginar lo que harán y de llenar los datos escondidos. Cuando este lector, educado por estas convenciones narrativas, lee una novela clásica, de narrador que le recuerda brutalmente que aquella libertad no existe, [...] debe reacomodar su actitud de lector de novelas, reeducarse, aclimatarse a unos hábitos narrativos que, en un primer momento, lo desconciertan y turban tanto como a sus tatarabuelos los de las primeras novelas modernas.” (2007: 46)

No cabe duda de que Vargas Llosa ha aprendido muy bien las lecciones de la narratología y sabe que precisamente la escuela francesa ha puesto extremado cuidado en medir con escuadra y cartabón el papel del narrador como organizador, conocedor y transmisor de la información que transmite. La voz, la focalización, el punto de vista, su presencia en el texto, todo ello compite en indisimuladas orfebrerías de distinciones críticas, cuya complejidad en los usos novelescos modernos viene potenciada por el relativismo como modelo general o paradigma. Y resume: “El narrador de una novela no es nunca el autor, aunque tome su nombre y use su biografía. [...] La invención primera que lleva a cabo el autor de una novela es siempre el narrador, sea este un narrador impersonal que narra desde una tercera persona o un narrador-personaje, implicado en la acción

que relata desde un yo. Este personaje es siempre el más delicado de crear. [...] Esta operación –inventar a alguien que narre lo que uno quiere narrar– es la más importante que realiza el novelista, y, sin embargo, hasta relativamente poco tiempo los novelistas ni siquiera lo sabían y, como el Victor Hugo que escribió *Los Miserables*, la llevaban a cabo de manera intuitiva o mecánica.” (2007: 43-44)

La ficción, por tanto, y sus espejismos, limitan al narrador según las reglas que va fijando el escritor. A partir de esta premisa adquieren sentido muchas de las características de *Los Miserables*: la magnitud de la novela y los acontecimientos, la caracterología de los personajes, y el propósito y finalidad que la anima. Voy a ceñirme restrictivamente a estos tres únicos aspectos claves, obligándome a prescindir de otros igualmente determinantes.

Un narrador asfixiante, pues, es también libre para no querer ofrecer al lector aquello que le disguste, por tanto, posee, en principio, una omnisciencia diferente a la divina: mezcla realidad y ficción, explica hechos históricos entre los inventados y los juzga, calla aquello que considera indecoroso, simula rebajarse al nivel de conocimiento del lector, cambia de persona narrativa sin disimulo... Todas las posibilidades técnicas aparecen consignadas y pueden ejemplificarse en las casi 1400 páginas de la edición española que manejo. Tal vez la perplejidad más manifiesta de un escritor que busca elementos para su trabajo sea ésta de conseguir seducir y, por tanto, excitar a una lectura placentera a través de desbordantes sucesos y magnitudes. Los novelones de Dickens, Balzac o Tolstoi justifican sus abrumadoras páginas en la consciente simulación de un mundo imaginario que se confunde, entreverado, con el real. Pocos lectores somos capaces de pasar 1000 páginas o los 18 años de la acción de *Los Miserables* en el reino de *Nunca Jamás*. Para ello Victor Hugo debe recurrir a un uso más humilde que la



presencia de elementos maravillosos, pero más firme y complejo de sostener: “La [realidad] del narrador se halla delimitada por las dos únicas herramientas de que dispone para dar una apariencia de realidad a la ficción: las palabras y el orden de lo narrado.” (2007: 43). Consciente de la dificultad, cuanto no el error frecuente, de detenerse en un análisis pormenorizado de la elocución expresiva en otra lengua por más que sea tan cercana como el francés, Vargas Llosa prefiere fijarse en las contradicciones expresivas del narrador además de en la potencia verbal que este controla (2007: 35) y a la vez deposita en sus personajes; potencia no solamente inducida por las capacidades oratorias que demuestran sino por la incontinencia verbal de todos los que, forzados o no, se ven invitados a hablar en cualquier circunstancia de la novela. Tanta palabrería inunda los acontecimientos, demora la acción, la ralentiza hasta niveles de exasperación; modelo narrativo máximo de lo que la crítica actual llama monologista o quizás falogocentrista, y más burdamente aburrido o viejo, porque juzgan que les han cerrado las puertas y los pasadizos de la interpretación múltiple, del relativismo valorativo, del escurririzaje mensaje encubierto: “Con *Los Miserables* el narrador llega a la cumbre de la inconsciencia, como si adivinara que el magnífico espectáculo que nos brinda es su canto de cisne, que sus días están contados. Ahí está, legislando, tronando, autoritario, impúdico, seguro de que ejerce sobre el lector el mismo dominio absoluto que tiene sobre sus personajes, convencido de que quien lo oye –lo lee– le cree religiosamente lo que cuenta por lo inspirado que es, lo bellas que son sus palabras y lo fogoso de sus argumentos.” (2007: 45)

Era lógico pensar que historia y trama no escaparan al férreo control de este narrador intruso bajo una supuesta ley imposible, la del azar o la casualidad en forma de “Encuentros fortuitos, coincidencias extraordinarias, intuiciones y adivinaciones sobrenaturales” (2007: 50). Tal azar, argumenta el autor de *La tentación de lo imposible*, deviene una falsa apariencia; detrás de este desorden persiste impenitente un “orden secreto”, un “orden de

la casualidad” que, en su opinión, oscila entre “el determinismo simplista del folletín romántico”, del que conocemos tantos y tan cómicos ejemplos, y una especie de maniqueo albedrío ante la fuerza renovadora del Progreso. Y ejemplifica con la novela: “El libro que el lector tiene a la vista es, de un extremo a otro, en su conjunto y en sus pormenores, cualesquiera que sean las intermitencias, las excepciones o las debilidades, la marcha del mal al bien, de lo injusto a lo justo, de lo falso a lo verdadero, de la noche al día, del apetito a la conciencia, de la podredumbre a la vida, de la bestialidad al deber, del infierno al cielo, de la nada a Dios. Punto de llegada: el alma. Al principio, la hidra; al fin, el ángel.” (Hugo, 2011: 1152)

La impresión de inconsistencia argumental que el lector de hoy, al que se dirige este ensayo, percibe en estas coincidencias imposibles desde el acabamiento de Aristóteles atribuido a esta novela y a otras semejantes. La lógica aristotélica de la fábula, exigida y medida por el filósofo al milímetro (lances patéticos, reconocimientos, secuenciación lógica) parece campar por su ausencia en *Los Miserables*, y estar más cerca del censurado exceso de la intervención divina o mágica, la antigua *machina*. Aquello que ayer rompía la verosimilitud nos parece hoy que atenta contra la lógica racional. Sin embargo, nada es tan fácil como aparenta ser en *Los Miserables*, ni siquiera el puro *fatum*, opina Vargas Llosa. Recurrirá entonces a una figura metafórica que ya había remarcado en su comentario al *Tirant*, la de los “cráteres” o episodios de concentración de la acción narrativa cuyo desarrollo dotará a la novela de movilidad y lógica, catalizará los sucesos y abrirá nuevos espacios a la ficción (1988: 39-40). Nombres distintos para problemas conocidos¹¹ según se miren desde la perspectiva de la acción o del tiempo, de la evolución de los personajes o del narrador. El cambio de denominación sugiere además un correlativo giro en los argumentos del crítico, pasando de la admiración, la lógica analítica o la naturalidad explicativa a una especie de suavizada mitocrítica enfocada al encuentro con los personajes. Esa catálisis narrativa se llamará “ratonera-imán” (2007: 56-59),

un espacio-sumidero que atrae a los protagonistas por una conjunción circunstancial, una “vena negra del destino” (Hugo, 2011: 199) que les sitúa en unos espacios físicos caracterizados simbólicamente por la oscuridad, la muerte, la violencia y la presencia envolvente de personajes verdaderamente *miserables* que las habitan, padecen o surcan, ya en la casa de Gorbeau del barrio del Mercado de Caballerías, ya en la barricada de la Chanvrière en el arrabal del Temple, ya en la inmensa alcantarilla de París. Las tres simbolizan tres escapatorias de un destino fatal para Jean Valjean y, a su vez, la apertura hacia tres nuevos espacios y núcleos narrativos en su huida del policía Javert, la última sabremos ya que definitiva. Simbolismo o estrategia fabuladora, estas tres “ratoneras-imanas” y los azares que conllevan sus fugas, con miles de pormenores imposibles de recordar ahora, sugieren en el ensayista la necesaria vuelta de tuerca imperturbable para demostrar la “mano caprichosa” (2007: 71) de Hugo, para confirmar que el orden narrativo funciona como un elemento más de férreo control, cuya aparente libertad en estos sucesos más abiertos e inesperados solo era un truco de prestidigitador en la cima de su saber y de su arte. Ilusionismo provocado por la concentración en un mismo espacio opresivo de infinidad de personajes y sus motivaciones que han de encontrar una salida en la acción novelesca. Por eso son tan ricos en episodios secundarios, como el pequeño Gavroche, hijo del Thénardier cuya presencia-ausencia marca tanto la novela como estos núcleos, el robo por Valjean de la moneda de plata al *saboyanito Gervasillo* (en nuestra sabrosa traducción, 2011: 108-115), remordimiento hondo y trágico que le acompañará siempre. Del mismo modo los candelabros también robados al obispo Myriel. Ah, pero no hacía falta recurrir a los *nudos y catálisis* explicados por Roland Barthes.

Es en el estudio de los personajes, “monstruos quisquillosos” parafraseando el relato, donde se aprecia ese leve giro de Vargas Llosa que antes señalé hacia la mitocrítica, entendida como un proceso explicativo del elemen-

to imaginario, pero aquí del autor y no de la obra. En ninguna otra parte aparece con más claridad que en los caracteres y acciones de los héroes de *Los Miserables* el personal universo ficcional de Victor Hugo, el corte tan abrupto entre su manera de entender la novela y la común opinión de nuestros días. En poco nos podemos identificar con la sublime solidez con que están tallados: malos imposibles y buenos igualmente imposibles, ángeles o demonios. La desmesura del narrador, como se detecta en este libro, se proyecta sobre la humanidad de los personajes situándolos en la esfera de lo arquetípico, por lo extremo y por lo ejemplar. Pero la idealidad religiosa del obispo Myriel frente a la idealidad compleja de Jean Valjean (física, práctica, moral, y también religiosa a su modo), no son un modelo de santidad ajenos al mundo en que se crearon sino que conforman la base misma de la verosimilitud de la novela en su afán, como en todos los relatos, de identificarse con sus receptores: “Cada época tiene su irrealidad: sus mitos, sus fantasmas, sus quimeras, sus sueños y una visión ideal del ser humano que las ficciones expresan con más facilidad que ningún otro género [...]; a los lectores románticos, que ambicionaban lo excesivo y querían ardientemente que el mundo estuviera conformado solo por los ángeles y demonios, *Los Miserables* los colmó con una humanidad de seres en los que la desmesura era la norma y lo ordinario la excepción.” (2007: 76)

No podemos detenernos aquí y ahora deambulando, con Vargas Llosa de feliz *cicerone*, por entre los interrogantes y recovecos que nos provocan personajes como Valjean o Javert, quizás el lado más débil, obligadamente, de su argumentación, o acaso el más dependiente de esas figuraciones geométricas entre identidades, cambios, luces y sombras o rechazos compensatorios de una sexualidad manifiestamente escondida¹². Abarca todo ello revelaciones sobre fanatismos y fantasmagorías —las apariciones de Eponina ante el más humano pero retraído Mario—, sobre elementos bondadosos floreciendo entre maldades legendarias en personajes de líneas gruesas y largas

que se cruzan sobre el corto camino o la menor intensidad de otros: el picaruelo Gavroche, los conspiradores, el anciano diputado de la Convención... No cabe duda de la inclinación de Victor Hugo a trazar arquetipos o imitar a los viejos héroes homéricos de una pieza que, como éstos y los trágicos, son *temeriblemente* susceptibles de mitificación, adornada de psicocrítica para aficionados.

Por ello el capítulo IV de *La tentación de lo imposible*, no en vano titulado “El gran teatro del mundo”, ahonda en la línea originaria de la opresiva presencia del autor-narrador condicionando la novela. Por ello, en su incontinenencia hacia los personajes, Hugo les transmite un modelo propio de la dramática: volcados hacia fuera en pura representación, gestualidad y parlamentos similares a los monólogos teatrales. Un puro espectáculo: “La novela nace cuando Hugo no ha cancelado del todo su etapa de autor dramático, y es plausible, en efecto, que la concepción y las técnicas del género se hubieran trasladado subrepticamente a la ficción que escribía, imprimiéndole desde un primer momento una naturaleza teatral. Porque, cierto, el teatro es central en la novela, en su tema, en el ambiente en que evolucionan los personajes, sobre todo «los miserables» de la historia, como Gavroche, los Thénardier y los rufianes de Patron-Minette [...]” (2007: 113)¹³

Desde esta perspectiva de drama trágico o romántico los acontecimientos de la novela se engarzan a manera de sucesiones espectaculares de cambios efectistas, giros del destino, o escenarios impactantes, alumbrados por lámparas irreales o fantasmales juegos de claroscuro. Esta teatralidad requiere de un diferente y particular pacto de ficción, más libre si cabe en su invención frente a la verosimilitud novelesca, más irreal en su irrealidad fantástica.

Por último, quedaba implicar a estos personajes de panteón de héroes cívicos en un propósito moralizador y no ideológico¹⁴ de *Los Miserables* y es en estas páginas donde aflora el Vargas Llosa más ideológico, más contemporizador, más volcado hacia el valor de lo novelesco por sí mismo como una orteguiana ampliación dimensional o pleonaxia: aquello que

nos hace vivir más honda y profundamente entre la verdad de las mentiras. Efecto necesario del elemento teatral, la soberbia conducción de Hugo hacia la moraleja final no será política ni social, como creyeron aquellos que leyéndola con ansia y devoción concluyeron su vertiente revolucionaria, sino en una especie de espectral ideal de la corrupción de la administración de justicia compensada con una ley inevitable del Progreso, custodiada por un panteísmo deísta que lo controla y domina todo. De ahí que no haya “miserables” de verdad, sino ociosos y marginales junto a crueles explotadores que en ocasiones parecen ejecutores a su pesar de una justicia ciega y atroz; y en esto acabarían las terribles penalidades sufridas por Fantina que parece morir horriblemente para enjugar un pasado de sexualidad promiscua. Demasiado rebuscado hasta para Victor Hugo pero el ensayista ha encontrado el hilo necesario para dar circularidad, por tanto percepción de cierre, a sus reflexiones. Y es nada menos que el sentido intensamente deicida del francés, su necesidad de ocupar el espacio de Dios que en su caso no precisa disimular. Actúa *como Dios*, esto es, comprime y alarga el tiempo, nos habla cuando lo desea y acaba su relato cuando quiere ya que bien podría no haber un fin. En su creación nada es superfluo y todo es importante, y lo importante para Dios –el Dios cristiano de la *Biblia* suponemos– no es la justicia social sino la Justicia Suprema, la Moralidad sin ambigüedades: “El narrador-Dios es consciente de la contradicción [*que el cruel Thénardier realice una buena acción*], pero no saca de ello la inquietante conclusión de que en la vida humana existe un relativismo moral y que hay valores contradictorios; [...] Para Dios, que es espíritu, importa lo espiritual como realidad dominante, y es en la vida íntima, profunda, impalpable, del alma humana, donde sucede lo que de veras cuenta, en tanto que las manifestaciones que ello pueda tener en el mundo exterior, visible, social y objetivo, son algo secundario.” (2007: 201)

Así pues, Victor Hugo es un supremo deicida, un suplantador. El efecto que produjo la obra en su momento es consecuencia directa de la fuerza de la ficción en la sociedad: en el

mundo libre resulta tan inofensiva como subversiva en las sociedades cerradas en las que tanto el poder como los que lo padecen hacen de la literatura “la plasmación de deseos y la solución a sus frustraciones” (2007: 217). En ese mundo de verdades inventadas lo imposible se presenta como la totalidad de las aspiraciones humanas ante un mundo insatisfecho. Por tanto, los excesos de *Los Miserables* fijados en su narrador-Dios, los azares incongruentes, los personajes extremos que la pueblan y las pretensiones de un mundo mejor y más perfecto al que conduce inexorablemente el Progreso, representan el convencimiento por medio de la ficción de que podemos vivir una vida mejor, más bella y más justa, ahora que, aunque sea literariamente, la conocemos, la hemos visto y tocado en la lectura (2007: 218). Demos la palabra, pues, a las conclusiones del escritor, seguros de que nos ha conducido soberbiamente entre los bastidores de una inmensa representación pero también algo decepcionados por el filtrado eco que gran parte de la crítica, tan persistente y tan atenta a todos los detalles de esta inmensa e hipnótica historia, ha dejado entre las rendidas páginas de *La tentación de lo imposible*, en trueque de la mayor propagación posible de la insatisfacción quijotesca ante la infeliz realidad del mundo: “No hay manera de demostrar que *Los Miserables* haya hecho avanzar a la humanidad ni siquiera unos milímetros hacia ese reino de la justicia,

la libertad y la paz al que, según la visión utópica de Victor Hugo, se encamina. Pero no hay la menor duda, tampoco, de que *Los Miserables* es una de esas obras que en la historia de la literatura han hecho desear a más hombres y mujeres de todas las lenguas y culturas un mundo más justo, más racional y más bello que aquel en que vivían... [si la civilización ha avanzado hasta hoy], algo del ímpetu que hizo aquello posible debió de venir—sigue viniendo todavía—de la nostalgia y el entusiasmo que contagian a los lectores las gestas de Jean Valjean y monseñor Bienvenu, de Fantin y Cosette, de Marius y Javert y de quienes los secundan en su viaje en pos de lo imposible.” (2007: 219). ■

BIBLIOGRAFÍA

Hugo, Victor (1862): *Los miserables*, Barcelona, Planeta, Col. Austral, 2011, edición y notas de J. L. Gómez, introducción de A. Verjat, traducción de N. Fernández Cuesta.

Vargas Llosa, Mario (1969): “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, en Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, 1, Madrid, Alianza, 1988, 19-53, traducción e introducción de J. F. Vidal Llové.

Vargas Llosa, M. (1971): *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral.

Vargas Llosa, M. (1971): *La historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets.

Vargas Llosa, M. (1975): *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Madrid, Taurus.

Vargas Llosa, M. (1990): “La verdad de las mentiras”, en *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix-Barral, 5-20.

Vargas Llosa, M. (2004): *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y Los Miserables*, Madrid, Punto de Lectura, 2007.



¹ Citaré, como suelo, por una edición muy divulgada: Madrid, Punto de Lectura, 2007. En el caso de *La verdad de las mentiras*, al estar agotada la edición de bolsillo, recurro a la primera: Barcelona, Seix-Barral, 1990. El otro texto eje de este artículo, *Los Miserables* de Victor Hugo, también se citará por una edición muy asequible (Barcelona, Planeta, 2011), ahora en la nueva colección Austral, con la particularidad de que la traducción de Nemesio Fernández Cuesta es coetánea (1862-3) de la edición príncipe de la novela, aunque anotada por José Luis Gómez. A pesar de los años y las objeciones de la traductología moderna, no deja de tener cierta ambientación poética

leer acerca de las andanzas de Juan Valjean o de su trasunto señor Magdalena, en vez de Jean Valjean (con su alteración marcada) y de Monsieur Madeleine —no digamos Gueulemer por Tragamar—, naturalizando los nombres como se hacía tradicionalmente.

² Las ediciones, catalana y castellana, de Martín de Riquer, ambas de 1947, dieron un nuevo impulso al reconocimiento de *Tirant lo Blanc* y decidieron a favor de superar la traducción castellana de 1511 utilizada en esa edición y en varias posteriores, incluso en el mismo 1969 (Barcelona, Barral, incitada por Vargas Llosa). Acerca de los elementos ficcionales cercanos

a la modernidad contenidos en este relato, en aquellos años previos al ensayo de Vargas Llosa, destacaba entre nosotros la crítica de Dámaso Alonso (“*Tirant lo Blanc*, novela moderna”, en *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, Guadarrama, 1961, 201-253), que a pesar de su título y quizás por la añeja, pero muy cercana la traducción renacentista con la que a veces se pelea, no acabó por decidirse entre ámbitos temporales tan alejados: “*Son esos mediados del siglo, en que se escribe Tirant, instantes como de un intento de constitución de la novela moderna: [...] En ese bullir de fuerzas manantes nada nos da la sacudida de la modernidad y ligereza que nos producen muchas páginas del Tirant.*” (Prólogo, 1961, 15). Sorprenden muchas coincidencias entre ambos críticos cuanto causan cierta ¿temura? las reticencias del español ante pasajes intensamente sexuales que prefiere presentar en catalán, o directamente no citar, tanto como el silencio del peruano sobre este trabajo de Alonso, recurriendo como apoyo expreso solo a Riquer y a Frank Pierce.

³ Coincidente con algunas conclusiones de Alain Verjat (Hugo, 2011: XXXIV). Pueden revisarse estas ideas aristotélicas en J. M. Pozuelo Yvancos (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 51-59.

⁴ Sobre el rechazo a las novelas de caballerías escribe: “Las había condenado la Iglesia y perseguido la Inquisición, muchos escritores las vituperaron y por fin la sociedad las olvidó: ¿qué temor inspiró esta conjura? He leído unos pocos libros de caballería [...] y pienso que fue el miedo del mundo oficial a la imaginación, que es la enemiga natural del dogma y el origen de toda rebelión.” (1988: 20)

⁵ La Real Cédula de 1531 que prohibía “pasar a las Indias libros de romances, de historias vanas o de profanidad” y la reiteración de la prohibición en 1543, dirigida a la Audiencia del Perú, pretextando que las novelas podían apartar a los indios de la religión. Lo cita Vargas Llosa a pie de página (2007: 211), cfr. Martín de Riquer (2003): *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acanalado, 106.

⁶ Al respecto de esta compleja situación ideológica cabe siquiera recordar la proyección pública de las ideas políticas de Vargas Llosa, muy presente en los medios de comunicación, tenido en algunas partes por derechista impenitente y en otras por agresivo *neocon*, a veces por un criptoizquierdista y en ocasiones por disolvente descreído a tenor de sus desacomplejadas opiniones acerca de la religión o la sexualidad. En todo caso, a favor de la democracia como sistema de organización política. Desde sus polémicas con García Márquez acerca del comunismo y la libertad, llevadas incluso a lo personal, pasando por su lucha electoral por la presidencia del Perú, hasta el intento de boicot por algunos *kirchnerianos* de su presencia en la reciente Feria de Buenos Aires, las opiniones políticas de Vargas Llosa parecen ahogar sus opiniones literarias.

⁷ No se compadece con el reconocimiento de la vastedad imposible de un estudio basado principalmente en la bibliografía existente, aunque declara haber pasado dos años dedicado al esfuerzo de conocer a fondo los libros y la época de Hugo: “Jean-Marc Hovasse, el más meticuloso de sus biógrafos hasta la fecha –su biografía está aún inconclusa–, ha calculado que un apasionado bibliógrafo del bardo romántico, leyendo catorce horas diarias, tardaría unos veinte años en agotar solo los libros dedicados al autor de *Los Miserables* que se hallan en la Biblioteca Nacional de París. Porque Victor Hugo es, des-

pues de Shakespeare, el autor occidental que ha generado más estudios literarios, análisis filológicos, ediciones críticas, biografías, traducciones y adaptaciones de sus obras en los cinco continentes.” (2007: 11-12).

⁸ “¿Cómo es este narrador? Sus características más saltantes son la omnisciencia, la omnipotencia, la exuberancia, la visibilidad, la egolatría” (Vargas Llosa, 2007: 24)

⁹ Son afirmaciones diseminadas a lo largo del capítulo I (2007: 23-47)

¹⁰ La presencia y fortuna de esta novela hoy tiene que ver también con las versiones cinematográficas y teatrales para las que se ha buscado premeditadamente una estética de espectáculo-rock o de musical de Disney, no dudo de que con el noble propósito de acercar a los jóvenes a un clásico de la literatura, aunque en opinión de Vargas Llosa eso será la causa de muchas de las “débiles” interpretaciones de la novela. Si bien, en cuanto a la especificidad del narrador, argumenta: “Acaso sea ésta una de las razones por las que muchos tienen la impresión, totalmente errada, de que *Los Miserables* es una novela para niños. No lo fue para su autor ni para las masas de lectores del siglo XIX que se volcaron a leerla con un fervor que han despertado muy pocos libros en la historia.” (2007: 46)

¹¹ Así leemos con cierto desdén por los críticos: “En los episodios neurálgicos de una novela –sus *cráteres*– se intensifica al máximo la vida que hay en ella, proyectándose a partir de allí esa energía a los sucesos futuros y anteriores. No hace falta acudir a los críticos para reconocer los cráteres de las novelas que amamos. Basta con cerrar los ojos. La memoria nos devuelve, intactas, preservadas con fuego y nostalgia, imágenes que nos exaltaron, excitaron, indignaron o entristecieron: el capitán Ahab desapareciendo con su obsesión, la presa mítica, la ballena blanca, el océano inmenso [...]” (2007: 57)

¹² No deja de impresionar esta fabulación de Jean Valjean transmutado en un Cristo que arrastra su cruz-Javert a través de la Vía Dolorosa de las cloacas parisinas para pasar la última prueba de ambos.

¹³ Para esto se apoya un el artículo de Anne Ubersfeld sobre la coincidencia en la redacción primera de esta novela casi 20 años antes –*Jean Tréjean*, luego *Les Misères*– con el abandono de *Les Jumeaux*, supuesta reacción contra el fracaso de crítica y público de *Les Burgraves* (ibid.). Sorprende la elección de sugerencias de la crítica por Vargas Llosa, por ejemplo, al acudir la teoría sobre la subversión carnavalesca en Bajtin para explicar la delectación de Victor Hugo en explicar la historia de las alcantarillas y la posible utilidad de los desperdicios (2007: 126-128) rehusando al modelo del monologismo para explicar el retoricismo de los personajes y del narrador frente a la modernidad dialógica.

¹⁴ No deja de ser curiosa la interpretación de un texto tan polémico como el prólogo de *Los Miserables*, última (in)decisión de su autor tras dejar sin terminar el tratado-prefacio sobre el Alma y Dios que se encargó de diseminar en lugares específicos de la novela, sobre todo el libro VII de la segunda parte (2011: 483-495). No obstante, esta especie de teosofía parece poca argumentación para resolver “los tres problemas del siglo: la degradación del hombre por el proletariado, la decadencia de la mujer por el hambre, la atrofia del niño por las tinieblas” (2011: 3)