

rario. Aunque posteriormente el gaucho siga apareciendo en la literatura, nunca podrá ya desligarse del mito constituido por *Martín*.

Dos apéndices —de mucha utilidad, en especial el segundo— completan el estudio: una biografía de Hernández y una bibliografía completa y clasificada sobre el hombre y sobre el *Canto*.

Nos hallamos ante una obra difícil y valiente. Difícil por los numerosos problemas que implica adentrarse por un campo en el que tantos investigadores —autorizados o incapaces— han espijado ya. Valiente, porque esos problemas se atacan con objetividad, serenamente, aceptando o rechazando la labor antes realizada, sin apasionamientos, y aportando nuevos datos y nuevos puntos de vista. La seriedad y madurez de Emilio Carilla avala suficientemente el estudio y —se discrepe o no con algunas de sus consideraciones— abre nuevos caminos en la investigación de una obra tan importante.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Facultad de Filosofía y Letras.

JOSÉ LUIS MARTÍN, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Gredos, 1974; 281 pp. (*Biblioteca Románica Hispánica*).

Es ya de todos conocida la amplia bibliografía crítica que existe sobre la obra narrativa de Mario Vargas Llosa. En forma de ensayo, artículo, reseña periodística o libro son ya numerosísimas las publicaciones que sobre este controvertido y polémico novelista peruano hemos visto aparecer tanto en América como en Europa, y sin embargo no podemos decir que tantas investigaciones, en uno y otro continentes, hayan agotado la amplia gama de problemas —tanto temáticos como formales— que plantea su obra. Cada nueva lectura o el acercamiento crítico desde metodologías diversas, arroja constantemente nueva luz no sólo sobre la obra misma, sino también sobre los análisis precedentes, completándolos o enriqueciéndolos. Es precisamente aquí, en esta perspectiva crítica enriquecedora, donde debemos situar el presente estudio de José Luis Martín: *La narrativa de Vargas Llosa*.

Si bien el libro se plantea básicamente como un "acercamiento estilístico" a las novelas y cuentos del escritor peruano, no se limita exclusivamente a ello. El libro está dividido en tres par-

tes principales: la primera, constituye un análisis somero de "la novelística hispanoamericana de hoy", partiendo de la década de los 40 y concluyendo con nuestros novelistas más jóvenes; este análisis histórico se hace imprescindible en la medida en que sólo a través de él resulta posible situar con justeza el lugar exacto que ocupó Vargas Llosa en el contexto cultural hispanoamericano. En este mismo apartado hay un capítulo dedicado a las opiniones que, sobre la literatura, ha vertido Vargas Llosa a través de innumerables entrevistas, artículos, conferencias, etcétera. La segunda parte del libro está dedicada al análisis de la temática de su obra, desde *Los jefes* —su primer libro de cuentos— hasta *Conversación en la Catedral*. Y sólo la tercera parte se consagra por entero al estudio de las técnicas narrativas —tanto sintácticas como estructurales— que constituyen el andamiaje estilístico de la obra de uno de los principales novelistas contemporáneos de nuestro continente. De esta forma, el libro de José Luis Martín se plantea más como un estudio totalizador de la narrativa de Vargas Llosa (por lo menos la existente hasta el momento de publicarse el libro) que como un análisis específico de algunos aspectos estilísticos de ella, y en este sentido podemos situarla junto a aquella otra de José Miguel Oviedo, ya clásica dentro de la crítica vargasllosiana.¹

No es casual que José Luis Martín inicie su análisis histórico de la literatura hispanoamericana a partir de la década de los 40, pues —como él mismo señala— es justamente en los 40 cuando se produce una profunda renovación estilística, no sólo en América Latina, sino también en Europa. Si bien este mismo fenómeno se está produciendo de manera paralela en las literaturas de los dos continentes, en cada uno de ellos sigue rumbos distintos: Mientras que en Europa el *nouveau roman* tiende a vaciar de contenido la obra literaria, o por lo menos a desviar la significación de ésta hacia sus estructuras formales, en Hispanoamérica ocurre lo contrario: las preocupaciones temáticas de la literatura anterior siguen existiendo, sólo que ahora aparecen desarrolladas bajo enfoque técnicos y estilísticos nuevos. "Los promotores de este cambio revolucionario de la narrativa hispanoamericana en esa década —señala Martín—, fueron, entre otros, Borges, Marechal, Carpentier, Yáñez y sobre todo Miguel Angel Asturias." (p. 19).

José Luis Martín hace resaltar, como una de las característi-

¹ J. M. OVIEDO, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970, 272 pp.

cas más importantes de nuestra nueva literatura, la rotunda negativa de estos escritores a continuar en los modelos tradicionales que se caracterizaban por separar maniqueamente la obra literaria en "forma" y "contenido", ubicándose, según el caso, ya como "formalistas", ya como "contenidistas", sin comprender que una novela, un cuento o un poema son algo más que uno cualquiera de sus componentes. En nuestra literatura contemporánea —dice Martín— "se ha cumplido uno de los postulados más fundamentales de la moderna crítica estilística, que es el rechazo de la bifurcación *fondo-forma* en una obra literaria, y la afirmación de la unidad y la unicidad intrínseca en la misma. Estilísticamente planteado el asunto, no hay fondo ni forma como factores separados o disociados: *hay obra*. En el género que aquí examinamos, que es la novela, diremos —y esto lo podemos aplicar a los demás géneros por igual— que es un todo inseparable, irrompible, cuyo llamado contenido, fondo o esencia, está de hecho implícito en la llamada forma, y viceversa" (p. 25).

Esta asunción de la obra literaria como un todo y el haber dejado atrás la prosa decimonónica de corte naturalista que había imperado hasta los 40, fue posible, en gran medida, debido al cada vez más frecuente profesionalismo de nuestros escritores. A propósito de esto Vargas Llosa ha declarado: "Lo que yo quiero es ser escritor y todo lo demás que esté subordinado a eso." Por otra parte, esto hizo posible además que la literatura hispanoamericana alcanzara por primera vez (aunque ya algo similar había ocurrido con el Modernismo) un rango universal de primera importancia.

Esta constante búsqueda y experimentación técnica es lo que caracteriza, sin lugar a dudas, a la narrativa hispanoamericana desde Borges y Asturias hasta los jóvenes narradores de nuestros días, y cuyos puntos más sobresalientes serían, tal vez, un Julio Cortázar o el propio Vargas Llosa. Martín llama a esta nueva tendencia "realismo estructuralista" y ubica dentro de ella a aquellos escritores que han sabido convertir su obra en un campo de búsqueda y experimentación formal constante, sin perder por ello su dimensión temática. "No se trata —nos dice— de experimentar literariamente en el vacío, en las periferias o en los escamoteos lingüísticos. Estamos frente a una novelística que, sin dejar de estar comprometida con la misión del escritor ante su época y su mundo, está comprometida con la creación de técnicas estilísticas propias y nuevas" (pp. 39-40).

Después de haber ubicado a Vargas Llosa dentro de lo que él llama "realismo estructuralista" (y que, en líneas generales,

ha quedado definido anteriormente), pasa a analizar someramente la posición estética del novelista peruano. Una de las ideas centrales, y que además constituye el cuerpo teórico de las reflexiones de Vargas Llosa sobre la literatura, es el considerar a ésta como un arma crítica contra la sociedad que la produce; el escritor muestra su descontento e insatisfacción social a través de ella. El intelectual —según Vargas Llosa— es el insatisfecho permanente, el rebelde por excelencia y no sólo frente a *un* tipo específico de sociedad, sino frente a *todo* tipo de sociedad; su arma principal para mostrar su descontento, para ejercer su crítica, es la literatura. A pesar de las innumerables polémicas que esta posición ha despertado en el ámbito intelectual latinoamericano, José Luis Martín no la afronta en su carácter polémico; se limita a señalar la profunda independencia de criterio que Vargas Llosa ha hecho (y sigue haciendo) evidente a través de constantes entrevistas, conferencias, artículos, etc.

Martín analiza otros aspectos importantes que definen y corporizan las concepciones de Vargas Llosa sobre la novela; sintetizando, podríamos destacar: 1) El elemento autobiográfico, como el elemento central en torno al que habrá de girar la problemática de la obra. 2) La novela como expresión de la necesidad totalizadora del escritor; esta concepción no sólo evidencia la propia experiencia narrativa del novelista peruano, sino también la enorme influencia que han ejercido sobre él las novelas de caballería, no tanto en cuanto a su temática como en lo que respecta a sus técnicas narrativas. 3) La novela como catalizadora de los demás géneros literarios, en la medida en que permite un conocimiento racional e intuitivo de la realidad. 4) La novela como catarsis, pero entendiendo que esta catarsis se produce básicamente a través del estilo, de las estructuras de la obra. 5) El ver al novelista como un dios en pequeño, ya que, al re-crear literariamente su propia experiencia, está de hecho creando un pequeño mundo significativo, con sus leyes propias y una indiscutible necesidad de existir. Estas son, en líneas generales, las ideas fundamentales que dan cuerpo a lo que podríamos llamar la "teoría literaria" de Vargas Llosa, y que, por otra parte, hemos visto desarrollar ampliamente en su obra ensayística.²

El análisis temático de la narrativa vargasllosiana que José Luis Martín desarrolla a lo largo de la segunda parte de su ensayo, es bastante desigual. Si en él encontramos aciertos irrefu-

² MARIO VARGAS LLOSA, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, 667 pp.; M. VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975, 227 pp.

tables, también es cierto que abundan extrapolaciones injustificables.

Los aciertos son evidentes: Martín descubre el eje central en torno al cual gira toda la problemática vargasllosiana: el enfrentamiento trágico del personaje principal con la sociedad que lo rodea, es la constante que rige el desarrollo de cada una de sus novelas y cuentos. En un primer momento de la narración este personaje se nos presenta como un ser esencialmente inocente, ingenuo; sin embargo, a medida que la historia avanza y nuestro personaje entra en contacto con la sociedad que lo rodea, la corrupción social comienza a actuar sobre él, sin que, por otra parte, sus intentos de rebelión puedan conducirlo a otro sitio que a la frustración. Al final de la novela o del cuento, el hombre vargasllosiano no será sino un hombre traicionado por su propia sociedad. "La inocencia del personaje —escribe Martín— le es innata... la traición que le corrompe es impartida por la sociedad enferma, representada siempre por un personaje colectivo o simbólico. Este choque que produce la destrucción de la inocente víctima es el *leitmotiv* para lograr la conmoción psíquica del lector y conseguir su catarsis: el lector, por empatía, queda marcado como la víctima misma y ve a la ulcerada sociedad como su enemigo mortal" (p. 83). Esta relación personaje inocente-sociedad corruptora-personaje traicionado constituye la principal obsesión en la obra del novelista peruano: el hombre ha perdido el reino, la inocencia, la ingenuidad, al ingresar a la sociedad corruptora. A partir de entonces, no será más que un hombre engañado, traicionado, envilecido por esa sociedad que lo orilla a la frustración, y su única posibilidad para escapar de ella es la muerte física (Cuéllar en *Los cachorros*, el Esclavo en *La ciudad y los perros*) o moral (Alberto o Gamboa en *La ciudad y los perros*, Zavalita en *Conversación en la Catedral*).

Sin embargo, la problemática víctima-victimario, en la obra de Vargas Llosa, no existe sino inmersa en otra problemática mayor: la sociedad y sus instituciones como una jungla canibalesca donde habrá de moverse el personaje y donde inevitablemente habrá de ser pervertido. Esta idea de la sociedad como una jungla se resume de manera brillante en uno de los parlamentos de *La ciudad y los perros* en el que Alberto le advierte al Esclavo: "O comes o te comen, no hay más remedio."

A continuación José Luis Martín pasa a analizar los distintos niveles de poder existentes en la sociedad que critica Vargas Llosa en sus novelas, y es aquí donde, a nuestro juicio, el libro pierde el rigor crítico que lo venía caracterizando. En su análisis se

destacan tres niveles de poder: el poder civil, el poder militar y el poder clerical, y se nos muestra la manera específica en que cada uno de ellos ejerce la opresión sobre los personajes vargasllosianos. El poder civil está representado básicamente por la alta burguesía peruana a través de la figura de don Fermín, padre del personaje central de *Conversación en la Catedral*. La caracterización moral que lleva a cabo Vargas Llosa de este personaje, al describirlo, en su vida privada, como un pederasta, está simbolizando, de hecho, toda la bajeza moral de aquella clase social que dirige la vida económica y política de esa sociedad particular donde habrán de moverse sus personajes. En esta novela, la caracterización moral del poder civil alcanza aun una generalización mayor al abarcar también, en la figura de Cayo Bermúdez, las altas esferas del poder político. Podríamos decir, a este respecto, que la crítica implacable del novelista peruano hacia la sociedad corruptora que nos describe en sus novelas, no deja sin tocar un solo rincón de ese conglomerado social que pesa sobre el individuo hasta sofocar cada una de sus ilusiones o ideales.

El poder militar, como la fuerza represiva por excelencia de la sociedad, se critica amplia y profundamente en lo que, según creemos, constituye la novela mejor lograda de Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*. Allí aparece reflejada la institución militar en todo su carácter opresivo y castrante, que en lugar de formar al individuo termina deformándolo.

En general, en la narrativa de Vargas Llosa no existe, por lo menos explícitamente, una fuerte crítica anticlerical; por lo regular, ésta aparece englobada en su crítica social. Y tal vez es sólo en *La casa verde* donde la sátira al poder clerical se lleva a cabo de una manera explícita.³ José Luis Martín, pretendiendo llevar su análisis, en este sentido, hasta niveles de un detallismo risible, cae lamentablemente en absurdas e injustificables extrapolaciones: pretende hacernos ver una ridiculización, una "ironía solapada" hacia el clero en el hecho de que en *La casa verde*, Vargas Llosa usa el vocablo *rabia* al dirigirse a la Madre Superiora de la institución religiosa, pues si suponemos —nos dice— que "en la lengua española, la rabia es enfermedad de los perros" (p. 113), y el vocablo *perros* en el contexto vargasllosiano tiene un sentido peyorativo, entonces, al decir que la

³ A este respecto, ya ha señalado Luis Harss ("Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes" en *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971, pp. 451-452) cómo en esta novela se plantea la trata de blancas, la prostitución de niñas inocentes, a través de una institución religiosa.

Madre Superiora siente rabia, la ironía solapada se vuelve evidente. Creemos que en estas "sutilezas de estilo" no reparó realmente Vargas Llosa. La ironía hacia el clero, como institución de poder en América Latina, existe indudablemente en una novela como *La casa verde*, pero no —como señala Martín— a través de estos elementos insignificantes.

A veces resulta muy fácil hacer de la novela que leemos, la novela que quisiéramos leer, y a nuestro juicio esto le ha sucedido a José Luis Martín al analizar el tema de la frustración en Vargas Llosa. Para Martín, la relación que se manifiesta en la evolución de los personajes vargallosianos, se resuelve en la fórmula "rebeldía-frustración-rebeldía"; o sea, esa frustración, en última instancia, no llega a ser determinante, el personaje logra superarla a través de la recuperación de su rebeldía inicial. Para ejemplificar esta tesis, Martín cita el caso de Zavalita en *Conversación en la Catedral*, cuando como periodista intenta aclarar la muerte de la "Musa" y desentrañar la verdadera responsabilidad que se oculta atrás de ese hecho. Wolfgang Luchting, a propósito de esto, escribe: para Vargas Llosa "inclusive el intento de cambiar los valores mediante esfuerzos políticos se frustra totalmente, fracasa como caído en un pozo de pesimismo negrísimo". Y en general, ninguno de los críticos del novelista peruano pretenden redimir la aplastante e inevitable frustración en que concluye la historia de sus personajes. Reconocer que, en toda la narrativa vargallosiana, la rebeldía conduce inevitablemente a la frustración, no implica, según nuestro criterio, restarle méritos en ningún sentido al novelista peruano. La concepción del mundo de un escritor parte necesariamente de la manera particular en que él, como individuo, ha sufrido la vida y la historia; sería un error de adolescente exigirle que, en su obra, nos pintara otra realidad que no fuera la suya propia.

La frustración en la obra de Vargas Llosa es otro de sus temas recurrentes. Frustración hay en Gamboa y en Albertó (*La ciudad y los perros*), en Fushía (*La casa verde*), en Cuéllar (*Los cachorros*), en Zavalita (*Conversación en la Catedral*) y aun en su última novela, *Pantaleón y las visitadoras*, cuyo personaje central, Pantaleón Pantoja, sufre nuevamente esta frustración inevitable en la medida en que está impuesta —como ocurre en los casos anteriores— por condiciones que sobrepasan sus posibilidades reales. Frustración absoluta y definitiva y que no llegará ser superada por ningún otro intento de rebeldía, pues además en ninguna de las novelas de Vargas Llosa llega a producirse esta segunda instancia rebelde; incluso en *Conversación*

en la *Catedral* este último gesto de "rebelión" de Zavalita al intentar aclarar la muerte de la "Musa" no conduce a otro sitio que al fracaso: la versión oficial de esa muerte acalla completamente todo posible "acto heroico" del personaje por develar el transunto político que permanecerá inevitablemente oculto atrás del crimen. No se trata de hacer entrar a la novela, como en *Lecho de Procusto*, en la idea que nos hemos hecho de ella. Es necesario un poco de mayor rigor en el análisis, pues de lo contrario no haremos más que literatura —y mala— de la literatura misma.

Es ésta sin duda la sección menos dichosa del libro, la más débil y desigual, y aunque el trabajo de Martín no se propone como un estudio de la temática vargallosiana, sino como un acercamiento estilístico, el hecho de haber incluido ese análisis temático nos permite hacerle esas observaciones que consideramos pertinentes y necesarias.

La tercera parte del libro de José Luis Martín, dedicada al análisis estilístico de la narrativa de Vargas Llosa, constituye el mayor acierto del autor. Las innovaciones formales del novelista peruano no se limitan solamente a perfeccionar o transformar las técnicas narrativas ya experimentadas antes, sino a crear técnicas nuevas que permitan una mejor y más completa aprehensión de la realidad que quiere narrarse. "Vargas Llosa —señala Martín— ha ido experimentando con técnicas diferentes y cada vez más revolucionarias hasta lograr un arte que no admite otro adjetivo más que el de *vargasllosiano*" (p. 156).

El carácter innovador en las novelas de Vargas Llosa comienza a partir de la sintaxis misma. "En la sintaxis revolucionaria vargasllosiana —escribe Martín—, se da la espalda a la tradicional y se acuña un sintagma que sigue más bien el psicograma interior del pensamiento, la emoción, la imaginación, o la pura acción volitiva" (p. 156).

Por lo general, las relaciones sintagmáticas en la obra de Vargas Llosa expresan una constante yuxtaposición de espacios y tiempos narrativos distintos, cuyo eje principal es el binomio diálogo-narración; sin embargo, la posibilidad de combinaciones binarias, en sus narraciones, abarca también otros aspectos: puntos de vista narrativos diferentes sobre la misma realidad, diálogos paralelos distintos, yuxtaposiciones tempo-espaciales disímiles, etc. Con el objeto de ejemplificar gráficamente el "binomio eslabonado", en el que se resuelve la sintaxis vargasllosiana, José Luis Martín ha elaborado el diagrama siguiente:

A-B-A¹-B¹-A²-B²-A³-B³ ... Aⁿ-Bⁿ

en el que A, A¹, A², A³ ... representa una secuencia sintagmática completa, que se ve constantemente violentada y, a su vez, enriquecida por otra secuencia sintagmática distinta: B, B¹, B², B³ ... Martín califica acertadamente de "barroquismo estructural" a esta revolución sintáctica sin precedentes en nuestra literatura. En algunos casos las estructuras sintácticas vargasllosianas se complican aún más con el uso frecuente de construcciones no previsibles, como el enalage, el asíndeton, ciertas transposiciones morfosintácticas, etc., logrando con ello un asombroso dinamismo y agilidad en la narración.

Sin embargo, las novelas de Vargas Llosa no son sólo innovación sintáctica; hay en ellas toda una concepción arquitectónica que hace estallar los modelos clásicos de elaboración novelística. Si en alguna de sus novelas (*La ciudad y los perros*) está presente aún el proceso estructural tradicional con sus distintas etapas bien delimitadas —introducción, desarrollo, clímax y desenlace—, en las demás este proceso deviene en un aparente caos estructural, al que no podemos acercarnos con los viejos conceptos de clímax y desenlace, en la medida en que en estas novelas existen varios clímax y desenlaces distintos. La constante pulverización de las estructuras tradicionales en Vargas Llosa apunta no solamente a una mejor aprehensión de la realidad, sino también a la necesidad de un nuevo lector cómplice, más activo, atento y cuidadoso, capaz de organizar el caos aparente y desentrañar el sentido (o los sentidos) de la obra.

Vargas Llosa ha asumido también —transformándolas, enriqueciéndolas— técnicas narrativas ya existentes. Tal vez su principal influencia en este sentido ha provenido de las novelas de caballería; de ellas ha tomado básicamente tres tipos de estructura, que, según él mismo los define, son: "los vasos comunicantes", "las cajas chinas" y "el salto cualitativo".

Martín analiza amplia y profundamente cada una de estas técnicas. Define la técnica de "los vasos comunicantes" con las propias palabras de Vargas Llosa: "consiste en asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o lugares distintos ... Al fundirse en una sola realidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias, y de esa fusión surge una nueva vivencia que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida" (p. 181). Esta técnica

existía ya en *Tirante el Blanco* de Joan Martorel, *Madame Bovary* de Flaubert, y las *Palmeras salvajes* de Faulkner. Sin embargo, con Vargas Llosa alcanza su clímax, su momento más álgido: no son sólo dos voces, dos situaciones o dos problemáticas distintas las que confluyen, sino todas aquellas que la narración permite hacer converger en un momento dado, formándose así un verdadero mosaico de voces, un complejo rompecabezas de ecos disímiles, que el lector tendrá que organizar necesariamente como única forma de que la obra se cumpla como tal, de que recobre su sentido totalizador sobre esa realidad que se nos narra. Las acciones pasadas o futuras, las acciones posibles, confluyen todas en el *aquí y ahora* vargasllosiano, convirtiendo de esta manera al presente en ese único instante donde la acronía es posible. Las dos novelas en las que mejor se realiza esta técnica son: *Conversación en la Catedral* y *La casa verde*.

La técnica de "las cajas chinas" está definida por el propio Vargas Llosa de la siguiente manera: "Otra técnica que me parece que se ha repetido a lo largo de la historia de la novela es la que podríamos llamar técnica de las cajas chinas. Como ustedes saben, en las cajas chinas siempre hay dentro una más pequeña; abrimos, sacamos una caja más pequeña y de esa caja sale otra caja más pequeña y luego otra caja más pequeña, y se diría que así podría ser hasta el infinito... (En las novelas) los personajes de sus historias cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias. Es exactamente lo que ocurre con las cajas chinas... Se trata de introducir entre el lector y la materia narrativa intermediarios que vayan produciendo transformaciones en esta materia, aportando nuevas tensiones, nuevas emociones, para que el lector esté siempre dentro del hechizo indispensable para la cabal realización de una novela en el espíritu del lector" (p. 199). Esta técnica de "las cajas chinas" es casi tan antigua como la literatura misma y está presente a lo largo de toda su historia. Rige la construcción de *Las mil y una noches* (relato dentro del relato), reaparece más tarde en Shakespeare (*Hamlet*: teatro dentro del teatro), y en Cervantes (autor dentro del autor), y en este siglo son muchos los escritores que la han usado, entre ellos tal vez los casos más típicos son Raymond Roussel concretamente en *Locus Solus* y Faulkner en *Absalom, Absalom*. Esta técnica con notorios cambios y transformaciones, está presente también en todas las novelas de Vargas Llosa. Si en *La ciudad y los perros* la técnica de "las cajas chinas" se produce en la forma clá-

sica, sin alteraciones significativas, en sus siguientes novelas aparece entrelazada con la técnica de "los vasos comunicantes" (que explicamos antes), y con la del "salto cualitativo" (que explicaremos a continuación), alcanzando así estas novelas una complejidad estructural de la que no existen antecedentes en toda la literatura hispanoamericana.

La técnica del "salto cualitativo" aparece definida también por Vargas Llosa: "Consiste en una acumulación *in crescendo* de elementos o de tensiones, hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza... hemos pasado así de una realidad muy objetiva y concreta a una especie de irrealidad, o sea a una realidad meramente subjetiva y fantástica. Estamos ya en el dominio de lo fantástico. Ha habido un cambio cualitativo, un cambio cualitativo en el mundo de la narración, una muda... Estamos ya en un mundo más bien onírico, de símbolos, de pesadillas, de sueños. Estamos ya en el dominio de lo fantástico. Ha habido una muda, un cambio de la naturaleza de esa realidad descrita. Estamos en otra realidad" (pp. 211-212). En pocas palabras, la técnica del salto cualitativo consiste en el paso de la realidad objetiva a la realidad subjetiva, creando una tercera realidad que, aunque las contiene, no es definitivamente ninguna de ellas. Este proceso se lleva a cabo a través de lo que J. L. Martín llama "multiplicación", o acumulación *ad infinitum* de nuevos elementos narrativos. Por otra parte, este "salto cualitativo" puede ocurrir hacia el pasado o hacia el futuro, no importa; lo significativo en él es el hecho de hacer arribar al lector a una nueva realidad, a ese lugar donde lo verosímil y lo inverosímil se funden para producir una nueva atmósfera literaria con sus parámetros y coordenadas propios.

Estas antiguas técnicas narrativas, metamorfoseadas por el novelista peruano, se convierten en un instrumento absolutamente revolucionario para nuestra literatura. Su objetivo se básicamente estilístico en la medida en que pretenden dinamizar y agilizar la narración, abarcar un mayor espectro de realidad haciendo coincidir perspectivas visuales diversas e incluso puntos de vista contradictorios sobre una misma realidad, y hacer emerger en el lector nuevas dimensiones tanto espaciales como temporales a través de la confluencia espacio-temporal de problemáticas diversas.

Así, esta tercera parte del libro de José Luis Martín constituye una contribución de suma importancia para una mejor comprensión de los nuevos procedimientos de elaboración formal

que están emergiendo y desarrollándose en la narrativa hispanoamericana de nuestros días.

El criterio por el que se rige su enfoque estilístico, al rechazar en el análisis literario la esquemática separación entre forma y contenido, nos devuelve la obra literaria en su totalidad significativa, sin que ninguno de sus elementos constitutivos se haya visto mermado por el análisis crítico.

De esta forma, el libro de José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa*, cumple enteramente su objetivo: proporcionar una visión tentativa de los procedimientos sintáctico-estructurales que constituyen el magnífico estilo narrativo de Vargas Llosa. Las deficiencias que a nuestro juicio existen en la obra, si bien deben tenerse en cuenta para una valoración justa de este estudio, no merman en mucho la calidad analítica del texto. Para concluir, podemos decir que la presente obra de José Luis Martín se ha convertido ya en una referencia obligada para todos aquellos que quieran profundizar, no sólo en la narrativa de Vargas Llosa, sino en general en las constantes estilísticas que rigen la literatura hispanoamericana contemporánea.

ARMANDO PEREIRA