

# REALIDAD FRENTE A FICCIÓN O EL PROCESO DE LA CREACIÓN LITERARIA

Un estudio en torno a la “autobiografía” en  
*La tía Julia y el escritor*, de M. Vargas Llosa

por José Carlos GONZÁLEZ BOIXO

Uno de los problemas que plantea esta, por ahora, última novela de Vargas Llosa es el de las relaciones en literatura entre realidad y ficción. Sin duda, se trata de uno de los aspectos que más ha estudiado su autor en su quehacer como novelista, y conocido es, también, su constante acercamiento a este tema a través de estudios teóricos, principalmente en sus libros *García Márquez: historia de un deicidio* (Barral ed., Barcelona, 1971) y *La orgía perpetua* (*Flaubert y Madame Bovary*) (ed. Taurus, Madrid, 1975). Su postura crítica se basa en tres conceptos: en la obra literaria el autor crea una *realidad ficticia* cuyo origen está en una *realidad real*. Los *elementos añadidos* a la realidad real son los que la transforman y originan la nueva realidad ficticia, es decir, la obra literaria. De ahí que Vargas Llosa en su actividad como crítico literario dedique especial atención a identificar esa “realidad real” de la que nace la obra literaria, aunque, como él mismo dice: “no tiene interés remontar hasta sus orígenes la genealogía real de la ficción, pues lo importante no es lo que el escritor usa, sino la forma en que lo usa y en qué lo convierte: sólo las dos últimas etapas conciernen a la literatura. Para percibir esta alquimia basta con los principales modelos”(1).

Su postura crítica se enfrenta a toda una corriente de teorías formalistas, que reducen sus estudios al análisis de la obra en sí misma, como un mundo autónomo. Si nadie puede negar las valiosas aportaciones a la crítica literaria de los formalistas, a partir de los propios formalistas rusos, señalando la autonomía de la obra literaria y corrigiendo los defectuosos senderos por los que discurría frecuentemente la crítica tradicional, resulta necesario, sin embargo, tal como hace Vargas Llosa, tener en cuenta que la obra literaria no se puede entender sin considerarla como reflejo de unas inquietudes de su autor y del mundo en que éste se encuentra; de ahí, su hincapié en esa dualidad realidad-ficción. Por otro lado, su entendimiento del autor como alguien que se rebela contra la realidad, destruyéndola para crear otra (por eso el autor es

---

(1) *La orgía perpetua*, op. cit., p. 107.

un *deicida*), hace que el escritor asuma una posición de "demiurgo", de creador "inspirado", al que los *demonios*, los temas, le obsesionan y le obligan a escribir(2).

La inspiración —a la que habría que oponer, lógicamente, la racionalidad— parece convertirse, según Vargas Llosa, en el aspecto básico del proceso de la creación literaria. Sin embargo, a poco que se conozcan sus novelas, nadie podrá dudar cuanta meditación y detenimiento puramente "racionalizado" esconden. No se oponen ambos conceptos, sino que forman parte de un mismo proceso: la "inspiración" es el germen de la creación, el motivo que impulsa a escribir; todo lo demás, la creación de la obra, responde a un intenso esfuerzo de la razón (de ello dan buena prueba las constantes innovaciones técnicas de las novelas de Vargas Llosa). Pues bien, y de nuevo nos encontramos con la dualidad realidad-ficción, esa "inspiración" se nutre de la realidad real a la que la "razón" mediante técnicas propias de la literatura convierte en realidad ficticia.

La auténtica comprensión de la obra literaria pasa por estos dos polos de la realidad real y de la realidad ficticia. Según Vargas Llosa, es necesario conocer los hechos más importantes de esa realidad real. El mismo ha expuesto cuáles han sido esos motivos reales que luego han pasado a sus novelas. Pero, aun en el caso de que esa realidad real nos sea totalmente desconocida, ¿podremos apreciar el paso creador que va de lo real a lo ficticio? En esa situación, la ausencia de un modelo que se pueda transformar impediría observar el proceso creador, pero creemos que a partir de la propia obra siempre se puede relacionar su ficción con una realidad exterior a la misma. Es fácil comprobar cómo, hasta en aquellas obras de características más fantásticas, siempre aparece la realidad como referente, aunque el mundo creado surja en plena oposición con la realidad (la creación, por ejemplo, de planetas imaginarios en las novelas de ciencia-ficción se ve motivada por nuestra propia realidad, aun cuando sólo sea para oponer otra imagen diferente); de este modo, teniendo en cuenta que todo autor intenta reflejar su visión del mundo, al analizar su obra no podemos encerrarnos en una torre de marfil bajo el pretexto de que se trata de una creación artística: esa obra nace en términos dialécticos entre lo que un autor quiere expresar y lo que el lector capta, y en el fondo de todo ello, no lo olvidemos, ese mundo creado nace relacionado con el mundo real.

Desde esta perspectiva, Vargas Llosa ha tomado como base de sus novelas una realidad cercana, cuando no íntima, puesto que para él la literatura es "una justificación de mi vida y una compensación de todo lo que en ella me

---

(2) La posición crítica de A. Rama, enfrentada a la de Vargas Llosa, originó una polémica entre ambos, interesante a efectos de conocer el pensamiento crítico de Vargas Llosa, publicada en el semanario "Marcha" de Montevideo (1972) y posteriormente por ediciones Marcha-Corregidor, bajo el título *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, 1973.

entristecía y disgustaba" (3). Así, Vargas Llosa va a escribir siempre a partir de una experiencia real, aunque hay que tener en cuenta su siguiente afirmación: "El realismo en la literatura yo no creo que pueda ser nunca una enunciación directa de la realidad. La literatura es siempre una trasposición de la realidad" (4), lo cual quiere decir que la obra literaria será tanto más perfecta cuanto logre crear un mundo propio, que dé sensación de realidad, en definitiva, que suplante a la propia realidad de la que emerge. Esa lucha entre la "realidad real" y la "realidad ficticia", momento en que se desarrolla el proceso creativo, ha constituido para Vargas Llosa casi una obsesión. Por ello, como en pocos casos, el lector tiene datos suficientes de esa "realidad real" aportados por el propio autor. Se puede observar que la experiencia personal está en la base de todas sus obras: *La ciudad y los perros* reflejará el ambiente que él vivió en el Leoncio Prado, *La Casa Verde*, *Conversación en la Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras*, en mayor o menor medida recrearán un ambiente vivido por el autor o unos datos severamente seleccionados, como puede mostrar esta cita de *La tía Julia y el escribidor* (ed. Seix Barral, Barcelona, 1977):

"Así, un año, había emprendido un viaje a la zona del Alto Marañón, para ver, oír y sentir de cerca un mundo que era escenario de la novela que escribía, y otro año, escoltado por amigos diligentes, había realizado una exploración sistemática de los antros nocturnos —cabarets, bares, lenocinios—, en los que transcurría la mala vida del protagonista de otra historia... Ese año, en cambio, me dediqué a una investigación más bien libresco. Estaba escribiendo una novela situada en la época del general Manuel Apolinario Odría (1948-1956), y en mi mes de vacaciones limeñas, iba, un par de mañanas cada semana, a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, a hojear las revistas y periódicos de esos años, e, incluso..."

(pp. 431-432)

Las referencias a las respectivas novelas son claras para el lector de Vargas Llosa. Pues bien, en su última novela, rompiendo aparentemente la barrera entre realidad y ficción, nos encontramos con una autobiografía del autor como uno de los elementos básicos de la misma. Al introducir este elemento "real" en la novela parece como si Vargas Llosa invitase al lector a una reflexión sobre qué es lo literario, problema debatido continuamente y con unos límites tan imprecisos. Si no, nada más tenemos que recordar una obra recientemente publicada, *Autobiografía de Federico Sánchez*, de J. Semprún, ganadora de un premio de "novela", a la que su autor no ha tenido inconveniente en descalificarla como tal: su carácter real la acercaría tal vez más a la historia. Por otro lado, libros de memorias, escritos en forma de relatos, no se

(3) LUIS HARSS, *Los nuestros*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1973, p. 435.

(4) *Ibid.*, pp. 437-438.

consideran pertenecientes al ámbito literario, pero, sin embargo, las historias de literatura recogen toda una serie de libros de historia, amparándose en criterios poco definidos (desde Alfonso X hasta las crónicas de Indias) y, en otras ocasiones, escritos teóricos como pueden ser determinadas obras de Jovellanos o Feijoo.

Sin duda, es necesario delimitar el campo de lo que desde el punto de vista literario debe ser estudiado (poco tiene que ver, seguramente, el *Informe sobre la ley agraria* o la *Memoria sobre los espectáculos* de Jovellanos y el *Teatro crítico universal* de Feijoo con *Los heraldos negros* de Vallejo) y, en este sentido, el historiador literario tendrá que cuestionarse si los criterios de selección son acertados, pues las dificultades son enormes: por poner un ejemplo, las crónicas del descubrimiento de América son obras que se escriben desde un punto de vista histórico (eluden la ficción y se limitan a lo real; aun cuando muchas veces sean puramente fantásticas, su intención es narrar hechos reales), por lo tanto se situarían al margen de la literatura, pero poseen tal encanto en las descripciones, tal forma de hacer participe al lector en la narración que, en virtud de determinados elementos usados en la literatura como arte, un uso "literario" del lenguaje, una utilización de determinadas técnicas, etc., difícilmente nos atreveríamos a expulsarlas del ámbito literario.

Las historias de la literatura son, pues, fiel reflejo de la dificultad que existe para establecer los límites de lo literario. La crítica literaria, desde principios de siglo, a través de diferentes tendencias, busca una solución, y desde esta misma perspectiva podemos considerar la labor crítica y novelística de Vargas Llosa. La continuada evolución experimentalista de sus novelas, acudiendo a nuevas técnicas, que él mismo ha descrito teóricamente ("el salto cualitativo", "los vasos comunicantes", "las cajas chinas", etc.), no hace más que evidenciar su preocupación por descifrar el misterio literario. Esta experimentación culmina en *La Casa Verde* y en *Conversación en la Catedral*, puesto que en sus dos últimas novelas abandona estas técnicas y regresa a una narración de tipo más tradicional. La menor complejidad y, consecuentemente, una lectura más fácil ha hecho que *Pantaleón y las visitadoras* sea calificada de obra menor y, por motivos similares, si bien aún no muy directamente, esta consideración recae también sobre *La tía Julia y el escribidor*. Sin embargo, el experimentalismo, si bien de otro tipo, continúa. Hay un punto en común que une ambas novelas: la introducción de elementos aliterarios como factores básicos en su estructura. En el caso de *Pantaleón y las visitadoras* los partes militares, en *La tía Julia y el escribidor* los radioteatros y el autobiografismo. Al incorporar a las respectivas novelas los partes militares y los radioteatros, con todas las características aliterarias que les son propias, Vargas Llosa sitúa al lector frente a la dicotomía de cómo se han convertido en elementos literarios; es decir, las dos novelas, pero particularmente la última, aparecen como experimentos de dónde debe situarse la frontera de lo lite-

rario (5). Esta misma problemática es la que se plantea con la autobiografía, cuyo campo de asignación, en principio, sería la realidad y no la ficción. Veamos este aspecto un poco más detenidamente.

Un lector de *La tía Julia y el escribidor*, hipotéticamente, puede realizar dos tipos de lectura de la novela: 1) Si no conoce el factor autobiográfico, indudablemente, se dará cuenta de que el personaje narrador coincide con el autor, pero pensará que se trata de una ficción y, por lo tanto, ese elemento autobiográfico no le interesará más que dentro de la obra, sin relacionarlo con la realidad exterior. 2) Si conoce la biografía del autor se dará cuenta de que la narración de la novela responde a la realidad: evidentemente, al margen de los hechos verificables se expresan sentimientos, proyectos, en los que resulta imposible comprobar su coincidencia con la realidad; pero, en cuanto a la fiabilidad de los datos concretos, el lector la puede comprobar comparándolos con las noticias recogidas por la crítica o manifestadas por el propio autor (6), la realidad de las dos historias principales, su matrimonio con Julia y la influencia que tuvo en él un escritor de radioteatros, multitud de pequeños detalles como pueden ser la relación de los siete trabajos diferentes que llega a realizar simultáneamente, los periódicos en que trabaja, etc.

Lo que nos interesa destacar es que una obra que aparece claramente englobada en el género "novela", aparentemente haya roto ese presupuesto de "ficción" que la caracteriza, al presentarnos una realidad que en un primer momento no parece transformada. La novela —mejor dicho, la mitad de la misma— tiene puntos de conexión con un género que, en principio, habría que incluir fuera de la literatura, en el ámbito de lo histórico, nos referimos a las autobiografías o libros de memorias; pero hablando de límites de la literatura aquí comienzan ya las dificultades, porque frente a la mayoría de estas autobiografías, no consideradas como obras literarias, algunas sí aparecen como tales, sin que por ello sean vistas como novelas. Citaremos algunos ejemplos para una mayor clarificación: frente a obras con un valor presuntamente histórico como son los abundantísimos libros de memorias políticas que se vienen editando recientemente en España (entre otros, Emilio Mola Vidal, *Memorias*), y que nadie ve como libros encuadrables en una historia de la literatura, podríamos señalar algunas obras de Carlos Barral como *Años de penitencia* y *Años sin excusas*, también autobiografías del autor, pero que, sin duda, el lector las incluye en el apartado de lo literario, aun cuando, también, nadie señalaría como novelas. Y, por último, tenemos el caso de esta novela de Vargas Llosa que en cuanto autobiografía no sólo entra en lo literario, sino que además calificamos como novela.

(5) Al tema de los radioteatros he dedicado un artículo, *De la subliteratura a la literatura: el "elemento añadido" en "La tía Julia y el escribidor" de M. Vargas Llosa*, que aparecerá en el "Homenaje a Francisco Sánchez Castañer", Madrid, 1979.

(6) Véase HARSS, *op. cit.*, y JOSÉ M. OVIEDO, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barral, Barcelona, 1977.

En los tres casos se narran hechos reales, pero la diferencia está en la intencionalidad del autor: en el primer caso, el motivo es dar a conocer una serie de noticias sobre su vida y, sobre todo, en relación con ciertos personajes o hechos históricos que cree interesantes para un posible lector. Se trata, pues, de una finalidad que no dudáramos en calificar de científica (la historia como ciencia) por oposición a una motivación artística. En el segundo caso, sin embargo, aparece claro el motivo artístico, recreando en forma de narración determinados episodios de su vida, sin que la finalidad sea la aportación de una serie de datos biográficos sino, simplemente, el motivo para explayarse en torno a ellos (sin embargo, observemos el hecho de que aquí aún más que en la novela de Vargas Llosa los elementos que componen la obra son reales, diríamos que no se han transformado, pero, no obstante, el lector sitúa estas obras dentro de la literatura; comparándolas con el grupo anterior se diferenciarían sólo por la distinta intencionalidad de sus autores). Fijémonos ahora en la novela de Vargas Llosa; también él recrea determinados episodios de su vida y por medio de una narración, ¿cuál es, pues, la diferencia? En principio es difícil establecer los límites, pero cualquier lector siente la distancia que media entre una obra y otra, y no duda demasiado en considerar novela a la obra de Vargas Llosa y autobiografías a las de Carlos Barral. Esto se produce, entre otras razones, porque mientras en las obras de Barral, el lector es consciente de que la intención del autor es relatarle parte de su vida, aun cuando la veracidad pueda resultar dudosa, en la obra de Vargas Llosa el autor no comunica su intención al lector; ni siquiera aparece como tal autor: sólo podemos observar que existe un narrador cuyo nombre coincide con el del autor y que, en un estudio aparte de la novela, resulta que lo que allí se cuenta tiene todos los visos de ser una autobiografía, aunque este dato no se podría comprobar a partir de la lectura de la obra exclusivamente. De aquí se deduce que la obra de Vargas Llosa tiene una autonomía, en cuanto que no se alude a la intención de representar fielmente la realidad exterior, semejante a cualquier novela. En cambio, las obras de Barral se relacionan explícitamente con la realidad del autor.

Los dos autores han sentido la necesidad de expresar literariamente aspectos de su vida, pero mientras que en Barral ésta es su finalidad última, en Vargas Llosa (lo mismo que en la ingente novela *En busca del tiempo perdido* de Proust, con sus elementos autobiográficos) es su "tema", con una finalidad superior. Tema en el que se superponen "ficción" y, paralelamente, aunque al margen de la obra, "realidad". Por otro lado, las ambiciones de ambas obras son muy diferentes: la de Vargas Llosa pretende, como toda novela, crear un mundo propio, aspecto que falta en las obras de Barral. Por ello mismo, la estructura de la obra es mucho más compleja en Vargas Llosa.

Vista la importancia que para establecer los límites de lo literario tiene la intencionalidad del autor, pues, aunque ello no intervenga en un enjuiciamiento

to valorativo de la obra, supone adoptar un punto de vista específico ante la lectura, podemos analizar ahora el problema desde una perspectiva lingüística.

Francisco Ayala plantea algunos aspectos dignos de tener en cuenta: el caso, por ejemplo, de las *Catilinarias* de Cicerón, discurso político, totalmente emanado para solucionar una situación real, pero que hoy se acepta como pieza literaria. También, la correspondencia de los escritores (escritura al margen de una intencionalidad literaria) puede, en ocasiones, ser considerada como literatura (Ayala alude a cartas de Santa Teresa y de Quevedo). Se trata de casos que escapan al criterio de "intencionalidad" expuesto anteriormente, y en los que nos encontramos nuevamente con el planteamiento realidad-ficción, similar al que señalamos en *La tía Julia y el escribidor*. Para Ayala lo que diferencia un texto literario del no literario estriba en "que la proyección imaginativa de su contenido haya dado lugar a una configuración de lenguaje donde el valor estético queda incorporado" (7). La definición, bastante ambigua, apunta a la importancia del elemento "ficción" (por lo menos así interpretamos esa "proyección imaginativa de su contenido") desde la perspectiva del lector, para quien la motivación concreta que haya tenido el autor ha desaparecido. Más adelante volveremos sobre este punto; ahora nos interesa destacar otro aspecto en que parece basarse Francisco Ayala para describir el hecho literario: "una configuración de lenguaje" y "un valor estético".

Se presenta aquí, si bien de forma velada, el problema tan debatido, principalmente por los críticos de orientación lingüística, de las propiedades de un lenguaje literario. En el caso de que se pudiese aislar tal lenguaje, se podría apreciar cuando una obra entra dentro del campo de la literatura y, por lo tanto, el problema de realidad-ficción que presenta la última novela de Vargas Llosa dejaría de tener importancia desde el punto de vista de los límites de lo literario. Podemos analizar esta problemática, de una forma muy breve, a través de un artículo que recoge suficientemente estos planteamientos, *Consideraciones sobre la lengua literaria* de Fernando Lázaro Carreter (8). Ni la clásica concepción de la lengua literaria como "desvío" de la lengua normal (desde los filósofos griegos), ni el concepto de "extrañamiento" de los formalistas rusos, que en el fondo venía a ser lo mismo que el "desvío", se aceptan hoy como criterios suficientes para delimitar el lenguaje literario. Tampoco la tan conocida "función poética" de Jakobson, basándose en el principio de recurrencia es válida (tal función aparece constantemente en el lenguaje normal). Los intentos de la denominada *Text Grammar* para conseguir una gra-

(7) F. AYALA, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid, 1970, p. 17.

(8) Incluido en AA.VV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Fundación Juan March, Madrid, 1974, pp. 33-48. Dicho artículo tiene hoy plena vigencia y se puede completar con los diferentes artículos recogidos en su libro *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976.

mática de los textos “que prediga todas las variedades, artísticas o no, de la comunicación mediante signos lingüísticos”(9), lo más que ha llegado es a crear “puros inventarios de caracteres que lo distinguen del estándar”(10), sin conseguir confeccionar una teoría. La propia postura de Lázaro Carreter tiene unos presupuestos similares, si bien, reduce el campo de estudio a lo particular, siempre “en el marco de la historia; esto es, repartido en una cauística de autores, obras, escuelas o épocas”(11): “Sólo mediante el estudio de poéticas particulares —que pueden referirse incluso a un solo poema— resultará posible alcanzar convicciones científicamente valiosas acerca de las diferencias entre el idioma de los escritores y el estándar. Y tal vez se llegue a describir, por inducción, rasgos universales que permitan materializar de algún modo un sistema semiótico al que sea posible llamar ‘lengua literaria’; hoy por hoy, ésta parece ser un ente de razón”(12). Tales estudios(13) deberían ser abundantes para probar su efectividad y, también, la existencia de ese “registro” que haría del lenguaje literario un lenguaje diferente al normativo.

En el caso de que se llegasen a descubrir las características consustanciales del lenguaje literario, se habría dado un paso importante en la lingüística, pero poco influiría en la comprensión de la obra literaria considerada como un arte, aunque, eso sí, permitiría definir a una obra como literaria. De todas formas, ponemos muy en duda que tal “lenguaje literario” exista. Prueba de ello es que sólo se ha podido conseguir diferenciar determinados recursos retóricos, siempre susceptibles de ser utilizados en la lengua normal, por otra parte; incluso, tales recursos son propios de géneros como la poesía, pero pueden estar totalmente ausentes en la prosa, y buen ejemplo de ello puede ser esta novela de Vargas Llosa que estamos analizando (en los capítulos en que se reproducen radioteatros, se utiliza un lenguaje idéntico al de la subliteratura y, sin embargo, el resultado es una obra literaria). Tales estudios sobre el lenguaje literario sólo tienen en cuenta fragmentos literarios, en ningún caso solucionan la comprensión de una obra entera, y, si bien, determinadas utilidades del lenguaje pueden ser muy valiosas en momentos concretos de la obra, nunca alcanzan a la totalidad de la obra. Pensamos que puede ser un elemento interesante de estudio en una obra literaria (ni siquiera el más importante) pero hay que tener también en cuenta otros elementos que configuran la obra literaria.

Dejando, pues, a un lado la posibilidad de que la existencia de un lenguaje literario pudiera calificar a *La tía Julia y el escribidor* como obra literaria, vamos, siempre desde la perspectiva autobiográfica, a ceñirnos al género litera-

(9) *Ibid.*, p. 47.

(10) *Ibid.*, p. 45.

(11) *Ibid.*, p. 45.

(12) *Ibid.*, p. 48.

(13) Por ejemplo, su artículo *La poética del arte mayor castellano*, en *Estudios de poética*, *op. cit.*



rio al que pertenece, la novela, y analizar si sus características constitutivas se pueden aplicar en este caso.

Si tenemos en cuenta las diferentes definiciones de novela que se han expuesto hasta nuestros días, llegaríamos a la conclusión de R. Caillois, postulada también por R. Bourneuf y R. Ouellet: "La novela es un género poco determinable y su dominio es el de 'la licencia'" (14). Sin ser una definición, es la característica más llamativa de la novela, que parece poder englobar todo (buena prueba de ello son los múltiples experimentos narrativos). Pero ciñéndonos a dar una definición podríamos decir que se trata de una "narración de una historia ficticia", frase que en su simplicidad recoge los principales rasgos que le atribuyen los críticos.

El mayor hincapié se pone, sin duda, en que la historia sea ficticia, pues a poco que se observe, resulta evidente que el "narrar una historia" no define por sí mismo a la novela, ya que tal hecho aparece en otros géneros literarios (epopeya o poemas narrativos, si bien les diferenciaría, por simple que sea, su forma en verso) y en hechos extraliterarios: reportajes periodísticos, libros científicos que relatan procesos, etc. De nuevo nos encontramos con el que parece es el factor más decisivo a la hora de clasificar una novela: la "ficción". Así, no podríamos hablar de novela en la obra de Ramiro Pinilla, *Antonio B... el Rojo*, recientemente publicada. Dicha obra se basa en la ordenación por parte del autor de una serie de grabaciones magnetofónicas en las que el protagonista narró al autor su vida real. El autor no interfiere en la narración y la presenta como real. Preguntado si esta característica situaba a su obra al margen de la novela, manifestó no haberse planteado este problema. Existe una diferencia importante respecto a la novela de Vargas Llosa: en el caso de *Antonio B... el Rojo* se indica la intención de testimoniar, se quiere que el lector conozca una realidad, se elimina la ficción; en el caso de *La tía Julia y el escribidor* sabemos que se trata de una autobiografía real, pero en ningún momento el autor lo afirma, y llega a resultar evidente que los hechos reales que allí se cuentan están fundidos con una trama ficcional: el enmarque temporal preciso, "me contó que la noche anterior se había quedado desvelada" (p. 103), es un ejemplo de ello. Por generalizadora que sea llega a ser cierta la apreciación sobre este problema de Baquero Goyanes, cuando alude al material tomado de la realidad que "se transforma en ficción novelesca por virtud de la imaginación creadora, que no se contenta con transcribir o reproducir mecánicamente, sino que opera artística, interpretativamente, transfigurando y modificando esos datos reales al someterlos a la especial presión y tono que comporta todo mundo novelesco" (15). Se da por hecho, pues, que toda realidad en la novela queda transformada en ficción, en virtud de una serie de operaciones que crean ese "tono" novelesco. De esta forma la conside-

(14) R. BOURNEUF y R. OUELLET, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975, p.33.

(15) M. BAQUERO GOYANES, *Qué es la novela*, Columba, Buenos Aires, 1966, p. 15.

ración del elemento "autobiográfico" como parte de la "realidad real" enfrentada a la "realidad ficticia" debe variar, de manera que lo analizable en la autobiografía sea observar si consigue ese "tono" novelesco, cuya base está en la manipulación de la realidad, en *el elemento añadido*, tal como lo señala Vargas Llosa, porque siempre hay que tener en cuenta que "la suma de experiencias que constituyen la base de una ficción no son la ficción, ésta siempre difiere de sus materiales porque es, sobre todo, una escritura y un orden, y en la mención verbal y en la distribución técnica esos ingredientes tornan inevitablemente a ser otros" (16).

El análisis de esos cambios en la realidad que el novelista toma como base de su obra, el crítico lo puede realizar a través de una serie de técnicas literarias: cada obra es cierto que exige un tratamiento crítico distinto, pero se puede observar que cada género es susceptible de análisis similares. Los numerosos estudios sobre crítica literaria de la novela coinciden en una serie de puntos que conviene analizar (el punto de vista del narrador, el espacio, el tiempo, los personajes, la estructuración y funcionalidad de todos estos elementos, etc.), y que nos darán a conocer el "salto" producido de la realidad real a la realidad ficticia o, lo que es lo mismo, los motivos por los cuales consideramos que una obra es artística, literaria. Claro está que cualquier presupuesto en el que nos basemos para establecer las cualidades literarias de una obra, siempre estará condicionado por un criterio de "calidad" o, dicho en otras palabras, en una cultura adquirida por la cual consideramos "estéticos" a una serie de objetos que cumplen determinados requisitos y cuya valoración varía en el tiempo y en el espacio. Dado que la literatura no es reducible como las ciencias a determinados postulados invariables, y puesto que nos movemos con criterios tan subjetivos como el de calidad, es preferible realizar cualquier estudio literario desde una postura pragmática, como es el análisis de una determinada obra a través de la técnica con que el autor la ha creado, que seguir ensayando abstractas teorías en torno a lo literario, olvidando las propias obras literarias que deberían ser el objetivo de su estudio.

---

(16) *La orgía perpetua*, op. cit., p. 107.