

Vargas Llosa, M. (2024). *Cartas a un joven novelista* (1.^a reimpr.). Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 138 páginas. ISBN 978-612-4262-41-8.

Un libro imprescindible para los novelistas se ha reimpresso en febrero de 2024 en Perú: me estoy refiriendo a *Cartas a un joven novelista* (1997/2015), de Mario Vargas Llosa, a través del grupo editorial Penguin Random House. Este libro se inspira en el clásico *Cartas a un joven poeta* (1929/2005), de Rainer María Rilke, en el cual, a manera de correspondencia a las cartas de un aprendiz para poeta, el autor aconseja qué es lo que se debe hacer para convertirse en uno. De la misma forma, el premio nobel de literatura de 2010 explica, de una manera dinámica y amena, cómo se fragua una novela.

En la primera y segunda carta, Vargas Llosa se centra en explicar qué necesita un escritor de novelas y qué debe sacrificar para serlo, así como de dónde proviene toda la inventiva de un novelista. Para ello, recurre a la solitaria (parásito que vive dentro del estómago y reclama ser alimentado constantemente) y al catoblepas (ser mítico que se alimenta devorándose a sí mismo) como metáforas de la dedicación y la experiencia que todo inventor de historias debe presentar si desea convertirse en un gran novelista. La solitaria exige ser alimentada por quien la alberga al punto de dominarlo y lo mismo sucede con la literatura: si uno ha decidido dedicarse al arte de crear ficciones, debe adoptar la literatura como un estilo de vida. El catoblepas, por otro lado, es la metáfora de la génesis o germen de una novela. Así como este ser mítico se devora a sí mismo, el escritor de novelas se alimenta de sus experiencias personales —o de las que ha escuchado— para escribir sus historias:

Un escritor de ficciones no es responsable de sus temas (pues la vida se los impone) pero lo es de lo que hace con ellos al convertirlos en literatura y por lo tanto se puede decir que él es en última instancia el único responsable de sus aciertos o fracasos —de su mediocridad o de su genio—, sí, eso es exactamente lo que pienso. (Vargas, 2015/2024, p. 27)

Al respecto, cabe mencionar las reflexiones de Henry Rivas Sucari sobre este libro. Según el autor de *Los machos don't cry* (2023), Vargas Llosa propone una teoría de la novela en *Cartas a un joven novelista*, tal como lo ha hecho en diferentes ensayos. Esta teoría consiste en valorar la estética de la novela sobre lo ideológico (político-social) y, asimismo, en enfatizar que la savia de toda novela (o cualquier otro género de ficción) es la experiencia vital del escritor. Para Rivas Sucari *et al.* (2022, p. 9), siguiendo la metáfora del catoblepas, buena parte de la teoría de la novela de Mario Vargas Llosa reside, precisamente, en que las ficciones son creaciones de la experiencia vital.

En la carta tres, Vargas Llosa nos explica la importancia del poder de persuasión en las novelas. Todo escritor de ficciones debe pensar de principio a fin en cómo persuadir al lector y, basándose en esa persuasión anhelada, trabajar el estilo y la forma: el primero mediante el lenguaje que se emplea; el segundo, mediante la estructura interna de una novela. El literato peruano señala que «cuando una novela nos da esa impresión de autosuficiencia, de haberse emancipado de la realidad real, de contener en sí misma todo lo que requiere para existir, ha alcanzado la máxima capacidad persuasiva» (Vargas Llosa, 2015/2024, p. 35).

En la carta cuatro, se nos informa sobre la importancia del estilo, es decir, del uso del lenguaje. Muchos escritores cometen el error de imitar los estilos de grandes exponentes y sus escritos pierden poder de persuasión por mostrar un lenguaje artificioso e imitativo. El estilo es el empleo coherente del lenguaje y el uso necesario de este (la palabra justa

e indicada) de acuerdo con el contexto ficcional que se está creando. En términos del propio Vargas Llosa, «es imposible tener un lenguaje rico, desenvuelto, sin leer abundante y buena literatura, y trate [...] de no imitar los estilos de los novelistas que más admira y que le han enseñado amar la literatura» (2015/2024, p. 46).

En la quinta carta, el autor de *La casa verde* aborda el tema del narrador y el empleo de las mudas espaciales con el objetivo de lograr el poder de persuasión tan buscado por el novelista: «Llamamos punto de vista espacial a esa relación que existe en toda novela entre el espacio que ocupa el narrador en relación con el espacio narrado [...] que se determina por la persona gramatical desde la que se narra» (Vargas Llosa, 2015/2014, p. 52). De ahí su clasificación de narrador externo omnisciente, narrador personaje protagonista y narrador ambiguo, los cuales son los más usados en la narrativa moderna. Pero cualquier tipo de narrador debe intentar ser invisible o por lo menos discreto a los ojos del lector. Solo así la persuasión tendrá éxito.

La sexta carta explica el empleo del tiempo y sus mudas. Así como se puede realizar mudas de un narrador externo a la historia para involucrarlo en los hechos, el tiempo también puede sufrir cambios, pero siempre con la intención de persuadir, convencer al lector de la mentira que se está narrando:

... toda novela es una mentira que se hace pasar por verdad, una creación cuyo *poder de persuasión* depende exclusivamente del empleo eficaz del novelista, de unas técnicas de ilusionismo y prestidigitación semejantes a las de los magos de los circos o teatros. (Vargas Llosa, 2015/2024, pp. 29-30)

El libro menciona dos tipos de tiempo: el cronológico y el psicológico. El primero se produce de una forma monótona; en cambio, el segundo es el que utilizan las novelas que quieren vivir por cuenta

propia. Asimismo, se debe emplear con criterio y coherencia interna el punto de vista y las mudas temporales enfatizando en los tiempos vivos, de máxima concentración de vivencias —que Vargas Llosa llama *cráteres*—, y solo se debe mencionar los tiempos muertos o transitivos a los otros.

En la siguiente carta, la séptima, el premio nobel explica a su aprendiz que hay niveles de realidad que uno puede emplear en la elaboración de novelas. Menciona dos formas a manera de ejemplo: una que consiste en el paso de un plano meramente objetivo a uno subjetivo —es decir, a uno psicológico— y otra en la cual el novelista puede pasar de un plano «real» a uno fantástico. El escritor tiene la capacidad de emplear ambos niveles de realidad según la persuasión que se quiera lograr con estos cambios.

La octava carta profundiza en las mudas y el salto cualitativo. Se nos explica cómo se deben realizar las mudas espaciales, temporales o de nivel de realidad, ya que estas cambian el sentido de la historia. No obstante, si bien le dan un giro de 180 grados a la coherencia interna de la novela, estos cambios deben ser verosímiles y sutiles. Por ejemplo, en la novela *Pedro Páramo*, Juan Preciado de un momento a otro se ve inmerso en una tierra llena de fantasmas: la muda de nivel de realidad es tan contundente, coherente y sutil que el lector no percibe en qué momento ingresó a una tierra de fantasmas y empieza a creerlo todo a pie juntillas.

Las cartas nueve, diez y once se centran en el empleo de técnicas narrativas, como la caja china, el dato escondido y los vasos comunicantes. La primera técnica consiste en contar una historia menor dentro de otra más grande (la historia madre); de esta manera no solo se incrementa el número de las páginas, sino también la intriga, el suspenso en el lector. Vargas Llosa menciona, a modo de ejemplo, *Las*

mil y una noches, en la que Scheherazade narraba al sultán una historia dentro de otra para mantenerlo en suspenso y, de esa forma, alargar sus días de vida.

La segunda técnica consiste en silenciar (ocultar) un dato relevante de la historia que se narra. Se trata de una técnica antiquísima que Ernest Hemingway supo trabajar a la perfección. «Llamemos a este procedimiento “el dato escondido”» (Vargas, 2015/2024, p. 113). Como señala Pligia, «un cuento cuenta siempre dos historias» (2000, citado en Gómez Carbonel, 2023, p. 434), y esta segunda historia no siempre es narrada explícitamente, sino sugerida. Al igual que la primera técnica, tiene como objetivo crear suspenso en el lector y fortalecer el poder de persuasión imprescindible en toda novela: «Que esa ausencia [de información clave] se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector» (Vargas, 2015/2024, p. 114). No hay que contar todo porque, de lo contrario, lo narrado se torna aburrido y la ficción se debilita, pierde efecto y poder de persuasión. Se debe dosificar los silencios en una novela y emplear el *dato escondido* con cautela, inteligentemente, como lo hacen los grandes novelistas.

La tercera y última técnica, los vasos comunicantes, consiste en narrar dos o más historias entrecruzadas, las cuales en algún momento se conectarán por el ambiente, los personajes, el tiempo, el lugar de los hechos, los antagonismos, etc., de una manera sutil pero dramática a la vez. Vargas Llosa toma, como uno de sus ejemplos, el cuento «La noche boca arriba», de Julio Cortázar. En este magistral relato, dos realidades, una perteneciente al mundo contemporáneo en Buenos Aires y la otra al prehispánico de México, se unen por la tensión dramática que vive el personaje protagonista. Desde el inicio, el lector cree que el cuento es protagonizado por el joven que se encuentra en el hospital a causa de un accidente en motocicleta; sin embargo, al final del relato, el protagonista resulta no ser el motociclista, sino el

moteca, quien está soñando ser un motociclista convaleciente en un hospital de una ciudad moderna.

El contrapunto se lleva a cabo a través de sutiles mudas temporales en las que, de manera subliminal, ambas realidades —el hospital contemporáneo y la jungla prehispánica— se van acercando y como contaminando. Hasta que, en el *cráter* final [...], ambos tiempos se funden, y el personaje es, en verdad, no el motociclista, sino un primitivo moteca. (Vargas, 2015/2024, p. 131)

Esta conexión de dos (o más) historias brinda al lector una sensación de estar frente a dos realidades que se van presentando de forma paralela en tiempos distintos, y que por alguna extraña razón se vinculan, se alimentan mutuamente, se necesitan. Esa conexión sutil y dramática atrapa al lector, lo cautiva y le crea suspenso; es decir, el poder de persuasión lo envuelve y lo lleva a pensar que lo que lee es real.

En conclusión, *Cartas a un joven novelista*, de Mario Vargas Llosa, no solo enseña a sus lectores a diseccionar una novela para saber cómo crearla, sino también a reflexionar sobre la teoría de la novela y el concepto de literatura que el autor propone. También, nos seduce a la lectura de obras extraordinarias como *Santuario*, de Faulkner; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Madame Bovary*, de Flaubert; *Rayuela*, de Cortázar; *Fiesta*, de Hemingway; *Los miserables*, de Víctor Hugo; *Orlando*, de Woolf; *El reino de este mundo*, de Carpentier, entre otras, que a lo largo del libro el autor de *La ciudad y los perros* toma como ejemplos para explicar la anatomía de una novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gómez Carbonel, P. (2023). Jaime Bayly. Los genios [Reseña del libro *Los genios*, de J. Bayly]. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 74(74), 433-438. <https://doi.org/10.46744/bapl.202302.021>
- Rilke, R. (2005). *Cartas a un joven poeta*. Ediciones Hiperión. (Obra original publicada en 1929)
- Rivas Sucari, H. C. (2023). *Los machos don't cry*. Vicio Perpetuo.
- Rivas Sucari, H. C., Rodríguez Eguizabal, J. L., Flores Núñez, A. M.^a, Medina Gamero, A. R., y Almirón Quispesivana, F. A. (2022). Una aproximación al concepto de literatura en Mario Vargas Llosa. *Apuntes Universitarios*, 12(2), 233-250. <https://doi.org/10.17162/au.v12i2.1048>
- Vargas Llosa, M. (2024). *Cartas a un joven novelista* (1.^a reimpr.). Penguin Random House. (Obra original publicada en 2015)

CARLOS MILTON MANRIQUE RABELO
Pontificia Universidad Católica del Perú
cmmanrique@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1304-1891>