

*fuerzas productivas* se refiere a las condiciones técnicas y de organización bajo las cuales avanza la producción... Sus efectos (de estas fuerzas: el uso incrementado de la ciencia, el desarrollo, un alto nivel de vida) en la clase obrera no son la miseria, sino más bien una provisión de grandes facilidades para su organización y una mayor capacidad para sustituir (?) el régimen productivo capitalista por medio de la apropiación social y el control de la clase obrera desde abajo.»

Así, pues, inamovible en sus postulados, no es suficiente, a pesar de toda clase de determinaciones y definiciones, sólo «descubrir los horrores del capitalismo», como hizo la Escuela, sino que hay que «comprenderlo científicamente (como no hizo la Escuela) y unirse a las masas con el fin de derrocarlo. Si esto no se consigue, la Escuela de Frankfurt o cualquier nueva rama de ella, ya sea anglosajona, italiana, francesa o escandinava, puede tener otros cuarenta años de virtuosismo paralizado por delante». Así concluye Göran Therborn su artículo, simpático y sugerente por el esfuerzo que, desde la primera página, manifiesta en inducirnos a la revisión de una tesis que no merece ya, hoy, tras la extraña muerte de los acontecimientos políticos en determinados países, proveerse de la renovada acusación política a la Escuela de Frankfurt.—RAMÓN PEDRÓS (*Santa Hortensia*, 11. MADRID).

MARIO VARGAS LLOSA: *García Márquez: historia de un deicidio*. Barral Editores. Barcelona, 1971, 667 pp.

La bibliografía sobre García Márquez, copiosa en cuanto a artículos y otros estudios breves, carecía hasta hoy de una obra crítica de conjunto como la que ha publicado recientemente Mario Vargas Llosa. *García Márquez: historia de un deicidio* es un trabajo de absoluto rigor universitario. Se trata, en efecto, de la tesis doctoral defendida por el narrador peruano dentro del curso 1970-71 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, donde obtuvo la máxima calificación, y es el resultado de unos seminarios por él impartidos en la Universidad de Puerto Rico y en el King's College de Londres.

El autor de *La ciudad y los perros*, el novelista de las técnicas complicadas, del *flash back*, de los planos entrecruzados, se expresa aquí en un estilo diáfano, científico, sin alarde *literario* alguno. Este amplio trabajo es ante todo una lección de cómo la calidad, la profundidad en la crítica literaria no son incompatibles con la claridad expositiva. Es estimulante comprobarlo cuando para muchos su ejercicio está necesariamente vinculado al lenguaje criptográfico.

No es arriesgado afirmar que, en términos generales, resultará muy difícil en adelante escribir sobre el García Márquez que llega hasta hoy, excepto en lo que se refiere a una valoración propiamente lingüística de su obra, apenas abordada todavía. Vargas Llosa tampoco la encara de frente, pero en todo caso su capacidad de adentramiento en el mundo del novelista colombiano es asombrosa. Ha estudiado cuantas narraciones ha producido éste, ha utilizado una bibliografía sin brechas, que al final reseña; ha tenido acceso al conocimiento de múltiples circunstancias relacionadas con García Márquez merced a su particular amistad con él. Por encima de todo está su sensibilidad de creador magistral y crítico depurado.

Vargas Llosa manifiesta expresamente su propósito de hacer «una descripción del proceso de la creación narrativa a partir de un autor concreto: cómo nace la voluntad de creación, de qué experiencias se alimenta, mediante qué procedimientos transforma los materiales del mundo real en elementos del mundo ficticio y las similitudes y contrastes que estos dos mundos mantienen» (contraportada). El libro, efectivamente, es rico en ensayismo, en teoría general de la literatura, fondo de una apreciación crítica sobre una obra singular que realiza no ateniéndose únicamente al texto que se quiere analizar, como parece estar de moda, sino estando pendiente al mismo tiempo de la realidad humana de su autor.

No es extraño, pues, que el estudio se inicie con una contemplación de los aspectos más significativos de la vida del colombiano: aquellos que sirven para explicar mejor su obra. Vamos así viendo cuán numerosas son las vivencias de García Márquez —lo experimentado o lo *sentido*— que han sido trasladadas a su narrativa: guerra civil, fiebre bananera, matanza de huelguistas, la sugestiva casa de sus abuelos, la realidad de Aracataca, su pueblo natal; el viejo catalán Ramón Vinyes, y tantas otras. Quedan descritos en esta primera parte —«La realidad real»—, sabrosa incluso cuando se refiere a los acontecimientos más divulgados, los avatares de la existencia del novelista hasta su radicación en Barcelona. En el segundo capítulo de la misma —«El novelista y sus demonios»— el autor se explaya en una serie de consideraciones sobre la creación novelística con la maestría que le proporciona su personal experiencia del tema. «Escribir novelas —dice, y aquí se justifica el título del libro— es un acto de rebelión contra la realidad, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea... Cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad» (p. 85). No es que Vargas Llosa se estrene precisamente aquí —hora es ya de recordarlo— como teorizante de la

literatura. No hace mucho que José Miguel Oviedo sistematizó las ideas del peruano a este respecto (1). Pero acaso éstas no hayan sido desarrolladas en ninguna parte con tanto poder sugestivo como en el estudio que comentamos.

De los despegues hacia lo abstracto regresa inmediatamente al terreno concreto. El plagiario puede convertirse en creador según el uso que haga de sus hurtos. García Márquez edifica un mundo fabuloso partiendo de hechos reales. Queda palpablemente demostrado que hay muy poco en su obra donde no se dé este fundamental condicionamiento.

A continuación se precisan *los demonios culturales* del colombiano: Faulkner, Hemingway, Sófocles, Virginia Woolf, Jorge Zalamea, Rabelais, las novelas de caballerías—por vía quizá no directa—, *Las mil y una noches*, Borges y Camus. El tono ensayístico—factores determinantes y comportamiento del novelista como *suplantador de Dios*—reaparece brillantemente al finalizar el capítulo. Acaso la referencia a Borges resulte, para nuestro gusto, corta. Tenemos la impresión de que no se insiste bastante en la huella que el argentino ha dejado en la «nueva novela hispanoamericana» y sería justo ir precisándola con la exactitud posible. En cuanto a las novelas de caballerías, Vargas Llosa cita unas declaraciones de García Márquez donde afirmaba que «en ellas se encontraban cosas tan extraordinarias como las que encontramos ahora en la América latina todos los días» (p. 180). El peruano es un apasionado del tema, en verdad fascinante (2). Lo imaginativo, lo real maravilloso que tanto papel juegan en la narrativa hispanoamericana de hoy, ¿no serán, al menos en parte, un misterioso resurgir de aquel otro fabuloso mundo de Esplandianes y Amadíses que pasó a las Indias en los equipajes o en las mentes de los conquistadores, que avivó muchas páginas de la historiografía indiana y quedó soterrado bajo el peso de la *literatura virreinal*?

Con esto iniciamos la segunda parte del libro: «La realidad ficticia», dividida en ocho extensos capítulos a través de los cuales va siendo examinada toda la producción de García Márquez a partir de aquellos primeros relatos donde, como todo joven principiante, quería «no copiar la realidad», y que nunca recogería en libro. Desfilan a continuación los restantes, desde *Isabel viendo llover en Macondo* hasta *Cien años de soledad* y más aún, hasta «Un señor viejo con unas alas enormes» y otras narraciones de 1968. No estamos seguros de que, por evitar la prolijidad, sea acertado no transcribir aquí los títulos de estos capítulos que tanto ilustrarían, sin más comentarios, acerca de la agudeza de los enfoques

---

(1) JOSÉ MIGUEL OVIEDO: *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barral Editores. Barcelona, 1970.

(2) V. MARIO VARGAS LLOSA: «Cien años de soledad: el *Amadís* en América», en *Amaru*, núm. 3, julio-septiembre de 1967. Lima.

críticos del peruano. Haremos, de todos modos, una excepción. Este es el capítulo VII dedicado a la más relevante de las obras de García Márquez: «Realidad total, novela total (*Cien años de soledad*). I. Una material total: a) Lo real objetivo; b) lo real imaginario.—II. Una forma total: a) El punto de vista espacial: las mudas del narrador; b) el punto de vista temporal: el tiempo circular, episodios que se muerden la cola; c) el punto de vista de nivel de realidad: contrapunto de lo real objetivo y de lo real imaginario.—III. La estrategia narrativa.»

A lo largo de todos ellos asistimos al análisis inteligente de cómo el novelista va desplegando sus poderosos recursos, ampliando personajes y ambientes, matizando o desarrollando detalles, creando, en suma, fragmentos de un mundo que reflejará en forma absoluta en *Cien años de soledad*. Sería, ahora con certeza, excesivo enumerar los logros interpretativos que en toda esta parte se dan. Hay algunos personalísimos como el estudio de determinadas técnicas usadas por el colombiano. Véase por ejemplo lo referente a las «cajas chinas» (p. 308)—elementos intermedios que el narrador introduce para revelar datos indirectamente—, o a los «vasos comunicantes» (p. 322)—fusión de circunstancias que se enriquecen mutuamente y dan una realidad nueva—.

Vargas Llosa no pierde oportunidad de señalar, según va presentándonos los relatos, ninguno de los factores que se incorporarán con plenitud a *Cien años de soledad*: Macondo, sus gentes y su atmósfera; la realidad social, los conflictos dramáticos que se acumulan; el humorismo—utilizado casi siempre para «debilitar» lo tremendo—, las técnicas—como las ya señaladas y otros recursos muy especiales: exageración, deformación—.

Llegamos así a *Cien años de soledad*. El crítico ya ha mostrado sus dotes para la disección suficientemente. Apenas tendrá ahora que atar cabos para poner en evidencia lo que, después de haberle seguido, es algo indicustible para quien conozca la novela: en *Cien años de soledad* García Márquez ha compendiado toda su creación anterior. Todas las narraciones hasta aquí analizadas no eran sino esbozos de este gran cuadro *totalizador*.

En este aspecto de «novela total» insiste Vargas Llosa (no ignoramos el relativismo que para él tiene esta denominación). Todo en ella es reminiscente de lo anterior, potenciado y explotado al máximo. Al hablar de la forma en que se produce la mezcla de elementos que ya han aparecido de alguna manera en otras narraciones, ¿cómo no pensar en el gran redescubierto de nuestros días, Valle-Inclán, precursor de casi todo y más que diestro en estas combinaciones? Ciertamente nos cuesta trabajo admitir que García Márquez no se haya interesado por Valle-Inclán. Que los «rizos charolados» del doctor Octavio Giraldo en

*El coronel no tiene quien le escriba* pasen al Pietro Crespi de *Cien años de soledad*, es menos sorprendente si tenemos en mente la obra de don Ramón.

Expuesto lo apuntado, Vargas Llosa va a referirse a una serie de aspectos fundamentales que, con independencia del tema de los antecedentes, dan la tónica de *Cien años de soledad*: el comportamiento sexual de los personajes como síntoma de una sociedad primitiva, las clases sociales, las costumbres—religión, educación, diversiones—como piedras de toque de esa sociedad; la historia individual—variedad de tipos humanos, su subagrupación, las paradojas de su conducta—, lo real imaginario—lo mágico, lo milagroso—, lo mítico legendario y lo fantástico.

En la segunda parte del capítulo se estudia ante todo el paso del narrador-omnisciente al narrador-personaje—en proceso contrario al de *Madame Bovary*—. Al referirse al planteamiento circular del tiempo, impecablemente definido por uno de los más sagaces críticos de García Márquez, Cesare Segre, dice Vargas Llosa: «Puede hablarse de la estructura temporal de la novela como de un gran círculo compuesto de numerosos círculos, contenidos unos dentro de otros, que se suceden, superponen y encabalgan, y que son de diámetros diferentes» (p. 550). Vargas Llosa, inexorable puntualizador siempre, ciñe al máximo el concepto del italiano en que se ha apoyado.

El último apartado de este subcapítulo nos muestra la que es, a nuestro entender la más importante de las claves que sostienen la originalidad de la novela. Es la determinada por el contraste entre el plano de realidad objetiva en que se sitúa muchas veces el narrador y la realidad imaginaria en que se sitúa lo narrado o viceversa. La impavidez en la descripción del armenio que se hace invisible en una feria y el halo de prodigio que hay en el relato del descubrimiento del hielo por los primeros Buendía ejemplifican perfectamente la cuestión. Vuelta al curioso tema de la literatura de caballerías: Vargas Llosa ha encontrado este mismo juego en *Tirant lo Blanc* (3).

El tercer subcapítulo es un asedio final a la novela mediante el análisis de elementos no puramente estructurales.

Cierra el libro un capítulo dedicado a las narraciones posteriores a *Cien años de soledad* y se alude a la novela, que, como es sabido, prepara desde hace tiempo el escritor colombiano en el ambiente de retiro que parece haber encontrado en Barcelona, *El otoño del patriarca*. Aquellas narraciones ponen en evidencia cómo García Márquez no se ha despegado del sistema, que tiene su hito máximo en *Cien años de*

---

(3) Véase el prólogo de VARGAS LLOSA a *Tirant lo Blanc*. Alianza Editorial. Madrid, 1969.

*soledad*, aunque su autor revele en ellas cierta voluntad de experimentación. Vargas Llosa no saca consecuencias, pero el lector no puede dejar de preguntarse si el colombiano será capaz de emprender un nuevo rumbo en su anunciada novela. Drama, tensión y confianza llenan esta expectativa. —LUIS SAINZ DE MEDRANO ARCE (Lérida, 70. MADRID).

MANUEL HALCÓN: *Obras completas*: Tomo I, 981 pp., Editorial Prensa Española, Madrid, 1971.

Pródiga siempre o casi siempre en poetas de primera línea, por lo que toca a la narrativa sólo ahora puede adjudicarse a Andalucía cierta representatividad en las letras españolas. Desde hace quince o veinte años, la presencia de otros tantos y considerables narradores andaluces, novelistas y cuentistas, cae fuera de dudas; no entraremos aquí en la cuestión de si puede o no hablarse de un *bum* de la narrativa andaluza actual, tema bastante debatido hoy en diarios y revistas, incluso sin que sus términos —y ni siquiera los de la palabreja— hayan sido aún fijados con la precisión que es del caso. Lo que sí resulta evidente es la existencia de un florecimiento sureño del género narrativo o, al menos, de todo un haz de buenos cultivadores andaluces del mismo.

Pero tampoco entrarán estas notas en apresuradas —es decir, irresponsables— relaciones de nombres. Se trata únicamente de dar cuenta del ingreso, en el terminante y comprometido terreno de las «obras completas», del novelista sevillano Manuel Halcón, y de dejar sugeridas, de paso, algunas señalizaciones conducentes a una pesquisa más detenida de su mayor o menor significación en los albores del informe, variopinto y disperso, pero no imaginario, movimiento de la narrativa andaluza contemporánea.

En esta primera entrega de sus *Obras completas*, integrada por los *Recuerdos de Fernando Villalón*, *Aventuras de Juan Lucas*, *La gran borrachera*, *Los Dueñas* y *Monólogo de una mujer fría*, quedan de manifiesto todas las coordenadas de la labor novelística de Halcón, así como los elementos ambientalés, humanos y literarios de que viene sirviéndose para realizarla.

Nos referimos en primer lugar a dos características bastante orientadoras y que, entre otras muchas, hace notar Paulina Crusat en su prólogo de ochenta y cuatro apretadas páginas: en cuanto al desarrollo y a los procedimientos narrativos de Halcón, su fluidez y su prescin-