

Citación bibliográfica: VALENZUELA GARCÉS, Jorge Antonio. «Las ficciones del liberalismo: historia e individuo en la narrativa de Mario Vargas Llosa (1974-1981)». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 166-193, <https://doi.org/10.14198/AMESN.18092>

Las ficciones del liberalismo: historia e individuo en la narrativa de Mario Vargas Llosa (1974-1981)

The fictions of liberalism: history and individualism in Mario Vargas Llosa's narrative (1974-1981)

JORGE ANTONIO VALENZUELA GARCÉS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

jvalenzuelag@unmsm.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0001-8886-699X>

Fecha de recepción: 29-10-2020

Fecha de aceptación: 10-03-2021

Resumen

El propósito inicial de este artículo es identificar las motivaciones políticas e ideológicas que reorientaron a Mario Vargas Llosa, a mediados de los años setenta del siglo xx, hacia el liberalismo. Nuestro objetivo final es acercarnos al pensamiento liberal que el autor de *La ciudad y los perros* proyecta sobre sus textos literarios en el contexto de los años que van entre 1974 y 1981. Estudiamos el modo en que un saber político liberal supuso, en Vargas Llosa, ciertas elecciones a nivel formal y temático. Nos referimos al empleo de la reescritura con fines políticos en *La guerra del fin del mundo* y a los recursos de lo metaficcional y autorreferencial en novelas como *La tía Julia y el escribidor*. Empleamos como marco teórico las propuestas de filósofos del liberalismo vinculadas con el principio del atomismo individualista en el análisis de la realidad.

Palabras claves: Mario Vargas Llosa; novela; liberalismo; metaficcional; *La guerra del fin del mundo*; *La tía Julia y el escribidor*.



Abstract

The purpose of this article is to identify the political and ideological motivations that reoriented Mario Vargas Llosa, in the mid-1970s, toward liberalism. Our final objective is to get closer to the liberal thought that the author of *La ciudad y los perros* projects on his novels in the context of the years between 1974 and 1981. We study the way in which a liberal political knowledge assumed, in Vargas Llosa, certain elections at the formal and thematic level. We refer to the use of rewriting for political purposes in *La guerra del fin del mundo* and the resources of the metafictional and self-referential in novels such as *La tía Julia y el escribidor*. We use as a theoretical framework the sources of classical liberalism that develops individualistic atomism and relativism as a principle in the analysis of reality.

Keywords: Mario Vargas Llosa, Novel, Liberalism, Metafictional, *La guerra del fin del mundo*, *La tía Julia y el escribidor*.

Introducción

Los trabajos sobre Vargas Llosa y su filiación política liberal son muy numerosos, pero son muy pocos los que profundizan en el modo en que se plasman las relaciones entre sus concepciones políticas y sus novelas. Tenemos artículos de índole general sobre el tema como el de Inger Enkvist titulado «Siempre fiel a sí mismo: la evolución intelectual de Mario Vargas Llosa» (2006). Este sigue su trayecto ideológico desde los años de su militancia en el socialismo hasta fines de los años 90. También el de Fabiola Escárzaga (2002) titulado «La utopía liberal de Vargas Llosa» que atiende a la naturaleza del liberalismo vargasllosiano y a las inconsistencias de su programa de gobierno en el contexto de su postulación a la presidencia del Perú en 1990. El artículo es interesante porque permite observar cómo Vargas Llosa fue articulando su proyecto político liberal con categorías como «sector informal», o «mercantilismo» y alimentándolo con su fe en el mercado y el capital. Tenemos, así mismo, el de Balmiro Omaña titulado «Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas» (1987). Este artículo presenta una aproximación general a las relaciones entre la ideología socialista y la producción literaria en Vargas Llosa. Mencionemos, también, el interesante libro *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa* del 2008, una recopilación de textos que atiende a las relaciones que sus artículos, ensayos y textos de ficción mantienen con el poder. Los enfoques son diversos. Van desde las Ciencias Sociales hasta los análisis propiamente literarios. Mencionemos la importante tesis de maestría de Carlos Arturo Caballero «Teoría de la novela y pensamiento político en la obra de Mario Vargas Llosa», que atiende a los principios que animan el liberalismo vargasllosiano y a la relación entre su teoría de la novela y el liberalismo, haciendo especial énfasis en dos novelas: *Historia de Mayta* y *El hablador*. Sumemos el libro de Roland Forgues, *Mario Vargas Llosa: ética y creación* en el que se hace una revisión de los principales libros del autor atendiendo al núcleo conflictivo que mueve a

los personajes y, también, a los recursos técnico-formales ajustados al propósito de comunicar, casi siempre, un mundo violento. Es interesante el capítulo inicial que trabaja un texto central vargasllosiano: «La verdad de las mentiras» que concentra sus principales ideas sobre la elaboración y recepción de ficciones. Estos trabajos demuestran que, como escritor y político, la presencia de Vargas Llosa es gravitante en el campo literario como en el campo político.

Consideramos que el liberalismo, en su caso, ha sido responsable de su aproximación política al hecho literario y al modo en que concibe a la ficción como un acto de la imaginación. El peruano es un escritor y referente literario que puede llegar a ser beligerante frente a las propuestas colectivistas. Consideramos, así mismo, que, en un país como el Perú, en donde la lucha política y la pugna por el poder cobran relieves muchas veces violentos, entender el modo en que se filtra la ideología a través de la literatura, no es tarea menor. Nuestra investigación recoge una demanda generada por la renovación de los estudios sobre las relaciones entre política y literatura, centrales en las propuestas vargasllosianas. En este punto creemos que la crítica literaria puede ser un elemento esencial en los procesos de construcción de una sociedad justa, y de reconocimiento de las diversas manifestaciones del ser humano.

Por nuestra parte, consideramos importante realizar una aproximación al modo en que el pensamiento liberal ha ejercido una notable influencia en su novelística teniendo como objeto de análisis a las novelas *La tía Julia y el escribidor* y *La guerra del fin del mundo*. Dos novelas ciertamente diferentes, pero que, a su modo, evidencian las señales del cambio ideológico del autor hacia el liberalismo.

El atomismo individualista

Para Taylor, el atomismo¹ «en sentido amplio se utiliza para caracterizar las doctrinas (...) que heredaron una visión de la sociedad como un agregado de individuos al servicio de objetivos individuales (...) El término también se aplica a las doctrinas contemporáneas que retoman la doctrina del contrato social, o que intentan defender, en algún sentido, la prioridad del individuo y sus derechos sobre lo social, o que presentan una visión instrumental de la sociedad» (109) El atomismo político liberal, sostiene Donoso Pacheco, «afirma la autosuficiencia del hombre aislado, del individuo. Y es justamente en esta afirmación de autosuficiencia donde el atomismo fundamenta-reconózcanlo o no sus defensores-la primacía de los derechos, en particular el propio plan de vida» (2003). De allí que, al individuo como agente que autosuficiente, le sea «imposible explicar suficientemente el ser social y las acciones

1. El concepto de atomismo es imprescindible para comprender la dimensión que tiene el individuo en el pensamiento liberal. Las ideas sobre el atomismo filosófico empleadas por nosotros en este artículo provienen de Charles Taylor y la Enciclopedia Cubana (2020). También nos apoyamos en la crítica a la concepción atomista de la sociedad desarrollada por Charles Taylor, presentada por Gracián Calandín (2011).

comunes» (Gracián 197). Es más, todo lo que sea postular una realidad más allá de los individuos es percibido como opresivo» (Gracián 197). Frente a las posturas atomistas, Taylor plantea un individualismo holístico al destacar la dimensión dialógica del individuo: «Es decir, el individuo se constituye en sí mismo en su relación con sus semejantes» a través del lenguaje (Gracián 197). «De modo que no es el individuo ni la comunidad de modo exclusivo los que persisten, sino siempre el quicio relacional que conecta a las personas a través de la «urdimbre de interlocución» y el trasfondo de significado compartido» (Gracián 197).

Al abrazar el liberalismo político, Vargas Llosa asume, en términos generales, una concepción atomista de la sociedad. Como sostiene Taylor, esta concepción subraya los derechos de los individuos sobre los del conjunto, la parte integrante sobre el todo y defiende, como principio comprensivo de la realidad, aquel que se funda en el respeto de la singularidad de cada una de las partes que integran esa sociedad (1990). Por ello, el atomismo supone conocer la sociedad desde las demandas de los individuos que la conforman y no desde la sociedad. El horizonte de la totalidad social pasa a un segundo plano. La sociedad, de este modo, se convierte en la suma de individuos, de sus voluntades y de sus deseos. Por ello, para comprender la sociedad, es esencial comprender al individuo. La sociedad, vista así, se generaría a partir de esa suma de individualidades en conflicto.

El atomismo desconoce que la sociedad sea un todo articulado, con poder e influencia sobre los individuos y que, por lo tanto, los intereses de la sociedad sean superiores. y posea una identidad diferenciada de la suma de sus individuos. Se entiende que situar en el centro del interés al individuo y no a la sociedad o comunidad, previene a Vargas Llosa del fantasma del socialismo o del colectivismo en los que el individuo desaparecería sumido en la idea de la totalidad social.

De otro lado, en su programa liberal, según refiere Escárzaga, «Vargas Llosa se proponía acabar con los privilegios, el rentismo, el proteccionismo y el estatismo» (2002: 234). Es claro que su intención es reducir el Estado privatizando las empresas públicas; fomentar la creación fuentes de trabajo y abrirse a una economía social de mercado² en la que la libre competencia fue la reguladora de los precios. Así, el ámbito económico, el liberalismo vargasllosiano parte de la idea de que el progreso social solo es posible si se alienta la iniciativa individual a partir del ejercicio de las libertades que le son connaturales a la persona. En este sentido, defiende el derecho

2. Por ejemplo, su defensa irrestricta del mercado, como generador indiscutible de la riqueza, parte de las ideas que Vargas Llosa adopta de Von Hayek: «La obra entera de Hayek es un prodigioso esfuerzo científico e intelectual para demostrar que la libertad de producir y comerciar no sirve de nada (...) sin un orden legal estricto y eficiente que garantice la propiedad privada, el respeto de los contratos y un poder judicial honesto, capaz e independiente del poder político. Sin estos requisitos básicos, la economía de mercado es una retórica tras la cual continúan las exacciones y corruptelas de una minoría privilegiada a expensas de la mayoría de la sociedad, lo que los liberales llamamos mercantilismo» (73).

a la propiedad privada que se convierte en el aliciente o estímulo mediante el cual la persona tiende a desarrollarse y a propiciar su propio bienestar. Desde el gobierno liberal, Vargas Llosa defiende la posición que asume que las políticas económicas deben reducir o limitar el papel del Estado en la actividad productiva o comercial, propiciando, más bien, la actividad económica privada como motor del desarrollo. Fomenta, por ello, la privatización de los medios productivos de carácter no estratégico para la seguridad de la nación. La libre competencia se convierte, en este contexto, en el mecanismo regulador del mercado y asegura que el consumidor pueda ejercer un estricto control de lo que le es ofertado. Agreguemos que, económicamente, un gobierno liberal debería prohibir los beneficios a ciertos sectores productivos, en desmedro de otros, y cancelar todo clientelismo mercantilista que atenta contra el principio de igualdad de oportunidades del que debe disfrutar todo ciudadano.

El pensamiento liberal es en esencia laico, como lo es Vargas Llosa, además de escéptico, como lo reconoce él mismo en su condición de liberal³ en *La llamada de la tribu*. Esto quiere decir que quienes piensan liberalmente como él, lo hacen al margen de los principios o creencias de cualquier organización o confesión religiosa. Por lo tanto, es laicista en la medida en que defiende la independencia del hombre o de la sociedad y, más particularmente, del Estado, respecto de los principios o dogmas de cualquier organización religiosa. Esto es importante porque quienes piensan de este modo, han llegado al convencimiento de que la creencia en Dios y su influencia, debe reservarse para el ámbito estrictamente personal y no para los temas relacionados con la actividad de los hombres, es decir, con los asuntos públicos que le conciernen. En este sentido, cabe destacar que el pensamiento liberal considera que las creencias de cualquier tipo, como las religiosas, deben ser respetadas y cultivadas en el ámbito estrictamente privado.

El sustrato ideológico liberal que anima a *La tía Julia y el escribidor* y *La guerra del fin del mundo*, se podrá apreciar en los análisis que presentamos a continuación. Se tratará de mostrar el modo en que aparece el individuo en el centro de la atención de sus novelas desde los años setenta. Anotemos que, en el contexto de las novelas del «boom», la dimensión interior o pasional de los personajes cedía paso a su dimensión público social y a lo que estos personajes representaban en un contexto de cambio social⁴, hecho que cambia en la novelística de Vargas Llosa en los años setenta.

3. «Los conservadores suelen estar identificados con una religión en tanto que muchos liberales son agnósticos. Pero esto no significa que los liberales sean enemigos de la religión (...). Los liberales tienden a no favorecer una religión sobre otras en términos sociales y económicos y, sobre todo, rechazan que una religión se arrogue el derecho de imponerse a nadie por la fuerza» (91).

4. Es Ángel Rama quien, en 1964, advierte el nuevo carácter que va asumiendo la novela en Hispanoamérica en el contexto de la Revolución Cubana, que él asocia como una nueva independencia continental. Rama sostiene, en relación con las condiciones óptimas para la creación,

La utopía individual vargasllosiana

Apuntemos, brevemente, que uno de los aspectos centrales de la ideología política del autor de *La ciudad y los perros* es aquel que se sostiene en la crítica a los colectivismos atávicos presentes en todos los proyectos vinculados al socialismo, como el indigenismo latinoamericano de la primera mitad del siglo xx. En su libro *La utopía arcaica* describe a la sociedad india prehispánica como aquella controlada por el «Estado benévolo que tomaba a su cargo la satisfacción de las necesidades de todos los súbditos, quienes, dóciles y diligentes, se plegaban a los designios planificadores del poder centralizador y filantrópico, paternalista y tolerante, que actuaba guiado solo por el bienestar de la colectividad» (170). Y describe, también, el hecho de que en esa sociedad no existiera el individuo sino el grupo, que no existiera la propiedad privada y por lo tanto no existiera la explotación del hombre por el hombre, solo que esta narrativa sobre el pasado incaico, producida por un indigenista connotado como Luis Valcárcel, resultaba siendo nada menos que una construcción «impregnada de las fantasías que tejó el materialismo histórico a partir de Engels sobre el supuesto comunismo primitivo de las sociedades arcaicas» (171).

Por ello Vargas Llosa sostiene que aquel paraíso no es el producto de una comprobación histórica, sino que responde a una ideología y al propósito de mitificar el pasado con miras a influir en el presente. Así mismo, es claro en criticar el espíritu de la tribu, ese espíritu mágico-religioso que lleva a las sociedades a desarrollar «una visión del mundo que es un acto de fe, no el producto del conocimiento racional, el que se funda en la experiencia y subordina sus hipótesis al cotejo de la realidad objetiva» (186).

Es pertinente, asimismo, referirnos a la dimensión individual de la utopía que Vargas Llosa representa, desde nuestro punto de vista, de modo peculiar y alucinado, ya en una novela como *La tía Julia y el escribidor* de 1977. En esta dirección, Francisca Noguerol sostiene que este impulso utópico individualista es visible en personajes como Antonio *el conselheiro*, Mayta, Saúl Zuratas (176), protagonistas de sus novelas de comienzos de los ochenta. En esta dirección, y a propósito de *El sueño del celta*, Noguerol sostiene, además, una idea importante: frente a las utopías que al convertirse en realidad devienen infernales, en esta novela es posible apreciar, siguiendo a Michel Maffesoli, el despliegue de una utopía intersticial, es

«que nuestro tiempo es obviamente de revolución inminente o ya en proceso y que por lo tanto este es el elemento «dado»-bueno o malo ya importa poco-en el cual debe funcionar el escritor» (1964: 3). También reconoce que la novela es un género que enfrenta *problemas* y que es «quizá, la novela, por las características más propias de ella, donde concurren más conflictos» (1964:4). Son, pues, aquellos problemas y conflictos los que asumirán los escritores del «boom» en relación a las nuevas coordenadas del cambio social. Novelas como *La ciudad y los perros* analizar, desde la condición heterogénea de los personajes, una problemática más amplia, la de los falsos valores que busca imponer la educación militar.

decir, «aquellas centradas en el individuo y signadas por la libertad, que logran mejorar el mundo gracias, precisamente, a la defensa de los espacios de «acción del yo» frente a la colectividad: *el hedonismo y el arte*, donde ocupa un lugar decisivo el ejercicio de la literatura» (176). Anotemos que para Noguero es relevante el hecho de que «tras su fracasada incursión en el terreno de la política Vargas Llosa (...) acentuará su interés por los individuos «desmesurados», en su deseo de lograr un mundo mejor» (177). Este apunte es interesante porque también nos permite comprender el hecho de que después de su ruptura política con Cuba (lo que en algún sentido puede leerse como un fracaso político) se volcase narrativamente a la exploración en la singular individualidad de personajes como Pantaleón Pantoja y Pedro Camacho.

De este modo, su utopía liberal se funda en el respeto irrestricto de la existencia del individuo autónomo frente a las imposiciones del Estado, y en el racionalismo cientificista, pilares que se constituyen en las bases de la modernidad.

Contrario a los colectivismos e irracionalismos que han caracterizado a las sociedades premodernas, Vargas Llosa es claro en reivindicar la libertad individual, desde la cual defenderá la libertad de creación.

En otro nivel, es interesante recuperar el apunte de Daniel Mesa en su (2011) sobre el carácter utópico que reviste el proyecto de la novela total vargasllosiano, ese proyecto que compromete ética y estéticamente al individuo creador, al escritor de ficciones. Mesa encuentra en la búsqueda de la representación de la totalidad «una utopía: eso que Vargas Llosa, siguiendo seguramente a Bataille, llama la *soberanía* (la rebeldía que otorga al hombre su totalidad. Y, la novela total es, en sí misma, una utopía» (258). La idea es productiva porque se vincula con los límites a los que puede llegar el escritor/individuo en su búsqueda de libertad. Por ello, Mesa sostiene que la novela total implica un «desafío total» a la libertad del novelista, libertad que «solo» puede realizarse en el ámbito de la novela (258). Desde allí, establece los peligros que supone llevar a la realidad los deseos e ideales de quienes luchan por ellos, sin medir las consecuencias.

Los inicios del cambio: Vargas Llosa y el liberalismo político desde la defensa de los derechos del escritor

Aunque a mediados de los años sesenta se declara simpatizante del socialismo, este hecho no será un impedimento para que Vargas Llosa pueda valorar el lugar del individuo (léase escritor) frente a lo que en ese momento representaba el Estado soviético y sus prácticas represivas contra los intelectuales que osaban criticarlo. ¿Es el momento en que empieza su giro ideológico hacia el liberalismo político?

Al parecer sí⁵. Él mismo dice con claridad que ya no se sentía solidario con lo que pasaba en Cuba. ¿Desde cuándo? Al parecer desde unos años atrás. Un punto de vista más radical sostendrá, como el de Mirko Lauer, que Vargas Llosa nunca habría sido socialista⁶.

Lo cierto⁷ es que su postura libertaria (es decir liberal) se consolida en los años setenta sobre la base de la defensa de la libertad individual y la posibilidad de criticar al poder desde su condición de escritor⁸. Dos derechos que reivindica como derechos inalienables y que en su caso serán no negociables. Para él, no es posible y, desde luego, no es lógico, defender un sistema político en el que el escritor no pueda disfrutar de una total libertad de expresión y de creación. Es por ello contradictorio que un escritor (si no es un lacayo del poder) defienda un sistema en el que su propia libertad pudiese estar coactada.

Su desacuerdo con las prácticas represivas de la U.R.S.S. y, en general, con el socialismo, es la consecuencia de una discusión que se inicia en 1965, a partir de los juicios políticos a escritores rusos como Andréi Siniavsky y Yuli Daniel por publicar, supuestamente, propaganda antisoviética fuera de la URSS. En el centro de aquella discusión, se encontraba la censura que las autoridades soviéticas imponían a sus intelectuales⁹. Como apoyo a la causa de la libertad de expresión, la famosa *Carta*

5. Recordemos que cuando Vargas Llosa rompe con Cuba en 1971 ya venía sintiéndose incómodo en la esfera del socialismo. Resulta revelador que en su libro *La llamada de la tribu* se refiriera a esa circunstancia del siguiente modo: «Pese a la campaña de ignominias de que fui objeto a raíz de ese manifiesto (se refiere a la carta en defensa de Heberto Padilla), aquello me quitó un gran peso de encima: ya no tendría que estar simulando una adhesión que no sentía con lo que pasaba en Cuba» (13).

6. Revisar su libro *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú en el siglo XX* y dentro de él, el capítulo «El liberal imaginario. Mario Vargas Llosa político de los años 80».

7. Lo que sabemos con certeza es que cinco años después, su ruptura con el socialismo cubano (a partir del caso Padilla —un caso que comprometió, igualmente, la libertad de criticar al socialismo—y de sus desencuentros con Castro) lo llevó a una reconsideración de sus principios ideológicos y a abrazar los del liberalismo a través de la obra de Berlin y Popper.

8. Años más tarde, al oponer literatura y política en su «Literatura y política: dos visiones del mundo» (2001), Vargas Llosa relativiza el efecto práctico de la literatura frente al efecto inmediato de la política en la vida cotidiana de los seres humanos. Sostiene que no hay manera de demostrar las consecuencias concretas que pudiera tener la literatura en nosotros (43). Luego, refuerza esta tesis con la idea de que la literatura «es una actividad que nace en soledad, a través de un individuo que para producirla se aparta de los demás» (43). Es, pues, la creación literaria un asunto que concierne al individuo y que es posible debido a su independencia y autonomía. De modo que solo a partir de estas características es que puede surgir «esa voz secreta, íntima, distinta que aparece en el texto literario» (44).

9. Cf. «Una insurrección permanente» publicado en marzo de 1966, en París. En este artículo, desde su condición de socialista y de amigo de la U.R.S.S, Vargas Llosa se refiere a las «sociedades roídas por las contradicciones del Occidente» y le hace una advertencia a los censores que condenaron a Siniavsky y Daniel «o el socialismo decide suprimir para siempre esa facultad

de los 62, firmada por intelectuales soviéticos, demandó también el derecho de los escritores a la sátira y a la libertad de expresión, y se constituyó en uno de los primeros instrumentos para luchar, desde dentro, contra el autoritarismo heredado de los treinta años de dictadura stalinista.

Antes, la polémica entre Sartre y Camus sobre los campos de concentración en la Unión Soviética, en las páginas del *Les temps modernes*, a comienzos de los años cincuenta, a propósito de la publicación de *El hombre rebelde* de Camus, había generado en él una toma de posición a favor de este último, a quien acompañó en su defensa de la libertad y de la literatura, cuyo fundamento y razón de ser, superaban largamente el compromiso político en el que se hallaba anclado Sartre. Ya a comienzos de los setenta, se lo podía advertir en la senda de Camus, criticando tanto a la izquierda como a la derecha, y a cualquier radicalismo. Memorable es el artículo «La moral de los límites» de 1976 en el que deja claro que la política, en ningún caso, debía situarse por encima de la moral, y menos sobre el ejercicio libre de la creación artística. Debemos recordar que, en 1962, en su artículo titulado «Revisión de Albert Camus», ponderaba en el autor de *El extranjero* «su visión de los detalles, de una situación, de un individuo» (12). En 1964, disentía de las opiniones de Sartre (las califica de sombrías) sobre el papel del escritor en los países subdesarrollados. Ante la respuesta de este sobre el tema¹⁰ a Vargas Llosa no le quedó más que lamentar aquellas declaraciones que lo afectaban directamente como escritor. Citemos: «Resulta difícil leer sin alarma estas declaraciones de Sartre, un escritor que merece mi admiración sin reservas, por lo que hay en ellas de desilusión y amargura» (45).

Siempre, desde el ámbito de la literatura, estuvo cerca de la ideología del liberalismo, después de tener una confrontación con aquellas ideas que desplazaban al sujeto a un segundo plano frente a las conveniencias que les imponían las circunstancias políticas, pero, sobre todo, frente a los controles y limitaciones generados desde un Estado totalitario.

En un segundo plano, pero no menos importante, en esta «reorientación» ideológica, podemos situar a los sucesos de amplia repercusión política que tuvieron

humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese espécimen social que se llama escritor, o admite la literatura en su seno y, en ese caso, no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de ironías, sátiras y crítica que irán de lo adjetivo a lo subjetivo, de lo pasajero a lo permanente, de las superestructuras a la estructura, der vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: no hay creación artística sin inconformismo y rebelión. La razón de ser de la literatura es la protesta, la contradicción y la crítica. Es escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento» (249).

10. Citemos las palabras de Sartre: «¿Cómo, en un país que carece de cuadros técnicos, por ejemplo, en África, un indígena educado en Europa podría rechazar ser profesor, aun cuando esto exija el sacrificio de su vocación de escritor? Si prefiere escribir novelas en Europa tendría algo de traición».

lugar durante aquellos años finales de la década de los sesenta. Nos referimos a eventos como la invasión soviética de Checoslovaquia que, si bien fue un hecho violento que atentó contra la independencia de un país, es observado por Vargas Llosa como una limitación de las libertades individuales. El artículo que escribe en contra de la invasión y que relaciona al socialismo con la violencia: «El socialismo y los tanques» (1968), destaca al hecho como «una estupidez política de dimensiones vertiginosas» y lo califica como «un daño irreparable para la causa del socialismo en el mundo» (464). Lo que critica, en suma, es que este tipo de hechos prolonguen el colonialismo en el mundo e impidan que seamos «verdaderamente independientes y libres». Su reclamo, de este modo, se da por el lado de la defensa de las libertades. Citemos: «Lo que estaba amenazado en Checoslovaquia era un socialismo de robots teledirigidos desde Moscú, la censura de prensa, el abuso policial, la falta de crítica interna y una burocracia cancerosa que había sofocado toda iniciativa individual y a cuya sombra proliferaba la inmoralidad» (465). Como se ve, el reclamo a favor de la iniciativa individual es claro en un contexto de control estatal.

Otro es el caso de la Revolución Cubana que, a sus ojos, no es sensible y respetuosa de la libertad de creación, sobre todo cuando la literatura se muestra como cuestionadora del régimen. Ya en 1967, en un encuentro¹¹ que varios escritores tienen con Fidel Castro, y en el que participa, al ser interrogado sobre la libertad de criticar a la Revolución, el líder cubano contesta lo siguiente: «En este momento tenemos una falta enorme de papel y sería injusto que ese papel (...) lo empleásemos en publicar novelas o poemas de los enemigos de la Revolución cubana» (350). Es posible suponer lo que para Vargas Llosa supuso esa respuesta. De hecho, al final de su artículo se muestra escéptico con respecto al destino de la Revolución y a lo inconveniente del partido único.

Cuando en abril de 1971 rompe con Casa de las Américas y con la Revolución, el argumento central es el oprobioso espectáculo de autocrítica al que se tuvieron que someter algunos escritores cubanos frente al poder, y que compara con los juicios estalinistas de los años treinta. Para él es claro lo que sucede en Cuba: se ha obligado a individuos libres (entiéndase escritores) a traicionar sus principios.

Una nueva conciencia sobre la ficción literaria y el individuo. El camino hacia lo metaficcional y autorreferencial

Sus concepciones sobre la literatura se mantuvieron, en los años sesenta, a cierta distancia de sus concepciones políticas. Es evidente que su militancia socialista no se hilvanaba del todo con su mirada sobre el individuo, en el que depositaba todo el poder de cara a la llamada transformación social. En 1964 sostenía, sin olvidar las raíces sociales de la creación literaria, lo siguiente: «La literatura cambia la vida,

11. Este encuentro es referido en «Crónica de Cuba» escrita en Londres en 1967. Véase bibliografía.

pero de una manera gradual, no inmediata, y nunca directamente, sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar» (46).

La literatura, pues, para Vargas Llosa, no hace la revolución, no podría hacerla dado que, si tiene influencia alguna, esta se daría sobre el individuo, afectando la esfera de lo íntimo. No se escribe, por lo tanto, para sostener los intereses de una clase social, ni para precipitar el cambio social a través de una revolución. A lo sumo, el escritor puede tentar a construir un mundo de ficción sin esperar un cambio inmediato y efectivo de la sociedad, un cambio que se daría, básicamente, a nivel individual¹².

A partir de su estudio sobre García Márquez, publicado en 1971, pero que empieza a trabajar a mediados de los sesenta, podemos observar su profunda orientación romántica e individualista en la constitución de una poética de la novela y de la creación literaria. Su poética, como hemos visto¹³, privilegia la dimensión individual¹⁴ de la «realidad real» (tanto la particular percepción del escritor como su biografía) para la explicación del proceso creativo y del propio texto. Su teoría de «los demonios del escritor», además, parte «de la necesidad de explicar los temas y los aspectos formales que atraviesan la obra de un escritor» (Valenzuela 96). Vargas Llosa considera que estos demonios se encuentran en el origen de la vocación del escritor y que son los que lo convierten en un inconforme ciego y radical. Sin estos elementos de carácter perturbador, es imposible que pueda realizar su tarea fundamental: convertir un demonio en tema, una obsesión en un argumento.

12. Para el estudio de la dimensión política de la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa ver Valenzuela (2017).

13. Cfr. mi artículo «La génesis de las ficciones. Una aproximación a la categoría de «realidad real» en la poética de la ficción vargasllosiana». Véase bibliografía.

14. Esta dimensión individual de su poética puede confirmarse, así mismo, a partir de sus concepciones sobre la ficción en el campo de la novela y el teatro. Para tal efecto utilizo aquí mi artículo «La vida de la ficción. El teatro y la poética de la ficción vargasllosiana». Ver bibliografía. Para comenzar, en mi texto cito su testimonio «Cómo nace una novela». En él, Vargas Llosa describía este proceso como un movimiento doble, controlado, de un lado, por la razón y, de otro, irrigado por la sinrazón. Este proceso, le permitía «descubrir en sí mismo cosas que ignoraba que existían» (1). Así mismo, describe a la creación novelesca como un proceso oscuro en el que el individuo asumía un papel central e inconsciente que se daba de manera progresiva, por acumulación de información, y que iba filtrándose a través de su espíritu hasta llegar a la conciencia. Con respecto a su obra dramática, es en ella, y en las reflexiones que le generan la creación de piezas teatrales, en donde se advierten sus motivaciones individuales y estéticas al momento de ficcionar. Para Vargas Llosa la experiencia de la ficción la vive más intensamente a través del teatro. En su «El viaje de Odiseo», sostiene que el teatro es la forma suprema de la ficción y que, a través de él, puede contar historias de una manera más personal. Es, pues, la dimensión íntima y la perspectiva personal la que le interesa aprovechar en sus ficciones, por lo menos después de ese giro que supuso el empleo de lo metaficcional que sus obras de teatro exhiben.

Como se puede apreciar, la perspectiva privilegia la dimensión individual del escritor y a las experiencias vividas por él de manera traumática. No es posible concebir la literatura sin la presencia de un conflicto que motive al individuo en el propósito de construir un mundo alternativo hecho de palabras. El escritor es parte de la sociedad, pero lo que motiva su vocación es el desajuste que, como individuo, y no como integrante de una clase social, experimenta ante el mundo y los otros. Como acto, la escritura literaria de ficción supone una recreación del mundo, un deicidio individual que se comete contra el orden de dios y que empodera al escritor, dándole la posibilidad de competir con él en la creación de un mundo tan persuasivo como el de la realidad. Es, de alguna manera, un acto de reintegración o reconciliación del propio escritor con un mundo en el que, por ser el creador, puede controlar en todas sus instancias.

De este modo, la creación literaria convierte al escritor, como individuo, en el ser más libre, dada su capacidad para recrear el mundo. Pero estamos hablando de una libertad que supone un compromiso consigo mismo, un contrato de honestidad sin el cual es imposible crear responsablemente a través de una profunda exploración en su propia interioridad.

Cuando, a mediados de los años setenta, asume con firmeza los principios filosóficos del atomismo individualista y abraza el liberalismo, su obra literaria deja ver con claridad la presentación de problemáticas que sitúan en primer plano a personajes en conflicto consigo mismos, y hacen su aparición argumentos que los sitúan en contextos como la marginalidad, la insania, el disparate o el fanatismo. Postula, curiosamente, un sujeto descentrado por las condiciones de la explotación económica capitalista, pero, sobre todo, por los extremos a los que puede conducir una fe, una vocación o una serie de creencias cuando estas son llevadas al límite.

La tía Julia y el escribidor: *el primer paso hacia el liberalismo literario*

Como una propuesta para el análisis del cambio de creencias y supuestos literarios que se dieron en Vargas Llosa en los años setenta, nos es útil el artículo de Marina Gálvez, quien en su texto «Mme Bovary, la tía Julia y la posmodernidad» reflexiona sobre el nuevo tipo de escritor que asoma en *La tía Julia y el escribidor*. Gálvez sostiene lo siguiente: «El creador posmoderno ya no intenta la subversión de un orden que hoy ha devenido realidad, intenta, por el contrario, convertir la subversión del orden real, en un posible orden estético» (114). Con esto Gálvez apunta que, en el caso de Vargas Llosa, se da un abandono respecto del tratamiento directo o excluyente de problemáticas vinculadas al cuestionamiento de la verdad institucionalizada o aquella impuesta por un orden vertical. De hecho, ese orden estético al que se refiere Gálvez, resalta *La tía Julia y el escribidor* a través de la explotación del humor, el absurdo y la hipérbole, recursos que alimentan la visión deformada de las cosas y fuertemente impregnada de irrealidad. Es por ello que en la novela ese orden social injusto, ese horizonte sociopolítico viciado por la corrupción y el racismo, solo

pueda ser percibido de manera indirecta¹⁵ en los radioteatros de Pedro Camacho, sobre quien, como individuo fanatizado, recae toda la atención.

En esa dirección, un primer aspecto a tratar en la novela es que personajes extremos como Pedro Camacho tienen la característica central de llevar su individualismo al límite, ser objetos de su propia pasión, ser esclavos de sí mismos, ser sujetos cuyo proceder maximalista los conduce por el camino de la autodestrucción. Situados como protagonistas, personajes como Pedro Camacho ya no son comprensibles a partir del horizonte social en el que están inscritos. La «realidad» ha pasado a ser un simulacro por los efectos de la ficción melodramática. Varguitas, la contraparte de Pedro Camacho, es un concentrado de individualismo y nos importa en la novela por los avatares de su vida matrimonial y familiar. En esta novela ya está presente la temática «del fanático de convicciones inflexibles» (Kristal 223) aunque aún no se plantee «el tema que será central en sus novelas a partir de *La guerra del fin del mundo*; esto es, las consecuencias del fanatismo en la vida social y en la historia» (Kristal 223).

De otro lado, las exigencias y desafíos que una novela como *La tía Julia y el escribidor* le impusieron al momento de su concepción, le revelaron la necesidad de reformular las relaciones que, como escritor, venía estableciendo con el concepto de ficción y de individuo. Esa novela es clave en la trayectoria novelística vargasllosiana porque implicó un giro importante en su obra. Este giro supuso la aparición de lo metaficcional y, por lo tanto, la aparición de un cambio con respecto al tipo de realismo que venía practicando.

La incorporación de lo metaficcional en su narrativa (como una reflexión sobre la propia naturaleza de la ficción y su relación con la realidad), parte de una conciencia que ha abandonado el realismo ingenuo para dar paso a una obra en la que conceptos o valores como lo objetivo y lo documental¹⁶ son reemplazados por lo subjetivo y por una concepción irónica y relativista de la realidad. Da paso, así mismo, a una serie de recursos (como el de la presencia del narrador autobiográfico, cronista, investigador o entrevistador) que serán visibles en *La guerra del fin del mundo*, pero, sobre todo, en *Historia de Mayta* cuya estrategia metaficcional cumplirá con la función de mostrar al lector la manera cómo están hechas las ficciones,

15. Es interesante anotar que el horizonte sociopolítico se presenta de manera distorsionada y caótica en *La tía Julia y el escribidor*, si pensamos en los radioteatros y en las historias que cuentan. En efecto, las historias que difunden los radioteatros, vinculadas con el racismo, la discriminación, la desintegración social o el fanatismo, se van cruzando y generando una gran confusión en la mente de Pedro Camacho y sus oyentes. Así, las contradicciones que se operan en su mente, podrían leerse como la fragmentación que se opera en la sociedad.

16. Si bien en *La tía Julia y el escribidor* se manifiesta un impulso hacia lo documental en la secuencia que proyecta la autobiografía de Vargas Llosa, esta se construye bajo el supuesto de que la novela está imposibilitada de ser fiel a la verdad. Por lo tanto, la consideramos como una recreación ficcionalizada de un momento de su vida.

esto es, su naturaleza artificial y su carácter relativo, ajeno a la búsqueda de la verdad objetiva¹⁷. Cabe destacar que en *Historia de Mayta* se realiza una toma de posición política¹⁸ condenatoria con respecto a la violencia como método a emplear en el proceso de cambio social. Esta posición ira de la mano con la «desacralización» del pretendido efecto de realidad tan presente en su narrativa anterior y que ya tiene lugar en *La tía Julia y el escribidor*.

En efecto, a partir de una novela como esta, la creación de ficciones, como eje temático, terminará siendo central en sus novelas. Efraín Kristal lo dice de este modo: «Con *La tía Julia y el escribidor* Vargas Llosa abandona el fatalismo de sus primeras novelas para explorar, con humor en ironía, en las vicisitudes de la creación literaria» (209-210). Es decir, estamos frente a una novela que evidencia su naturaleza metaficcional narrando el modo en que se construyen las ficciones y cómo influyen y se manifiestan dramáticamente en la vida cotidiana de los seres humanos. Postulamos que, con esta novela, empieza a problematizar, textualmente, las relaciones entre la ficción y la realidad para poner en entredicho las fronteras entre estos dos espacios, además de incorporar al lector al texto mediante una convocatoria desde las prerrogativas del narrador autodiégetico. En la presentación que incluye en la novela sostiene lo siguiente: «Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un *collage* autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que estas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras (es decir, unas verdades dudosas e inverificables)» (9). Es decir, solo a condición de explorar en la propia autobiografía y de utilizarla como materia para la creación de ficciones, es que Vargas Llosa renuncia a sus concepciones previas que sostenían que la novela revelaba verdades encubiertas, ajenas a la propia dinámica de la ficción. En este punto ya habla de verdades inverificables.

En esta nueva conciencia ficcional, la subjetividad juega un papel relevante dado el carácter autorreflexivo con el que se construye la ficción. Es gracias a este

17. Quizá esta renuncia esté en el centro de uno de los más importantes giros literarios que Vargas Llosa haya dado a lo largo su carrera de escritor de ficción. La constatación de que el texto ficcional no descubre ninguna «verdad» previa vinculada con una supuesta objetividad transcribible, es ya clara en *La tía Julia y el escribidor*. Por lo demás, la intervención de la avasallante subjetividad de sus narradores desde la instancia de la enunciación, empiezan a manifestarse con más claridad desde *La tía Julia y el escribidor* para encontrar su cúspide en *Historia de Mayta* (1984).

18. Para una mejor comprensión del lugar que ocupan dos novelas como *Historia de Mayta* y *El hablador*, en donde se trabaja el pensamiento político vargasllosiano y su formalización novelesca, remito a la tesis de César Caballero Medina (ver bibliografía) quien en los capítulos III y IV analiza la figura del fanático revolucionario, y el fanatismo etnocéntrico, además de la condición marginal de los protagonistas de ambas novelas.

carácter que su novelística alcanza nuevas posibilidades de expresión desde una condición previa: la de advertir al lector que está frente a un texto ficcional y que lo que leerá incluirá un comentario sobre los procedimientos narrativos empleados al momento de construirla.

Es claro que el papel que juega el sujeto creador es distinto. Este ha pasado por una serie de renunciaciones, la primera de las cuales es dejar de sostener que la ficción es un instrumento capaz de representar la totalidad de la realidad social e individual y, por ello, de revelar una verdad encubierta.

A este primer elemento metaficcional debemos sumar otro: el hecho de que se sitúe, en primer plano de la historia, a un «escritor» degradado como Pedro Camacho, cuya vida corre paralela a la «autobiografía» ficcionalizada del narrador/escritor, aquejada de melodramatismo como la de aquel. En ambos casos, observamos un giro que no coloca a la colectividad, ni al sujeto en relación con la sociedad, sino al individuo en el centro de la atención del lector, a diferencia de sus novelas anteriores cuya preocupación giraba en torno al interés colectivo, a una instancia que disolvía al individuo en las inaplazables demandas de una agenda moral y social que obligaba al texto no solo a cumplir con esas demandas, sino a hacerlo desde una conciencia creativa que afectaba al texto, postulándolo como un medio para revelar una verdad trascendental y como un instrumento al servicio del desarrollo de una conciencia crítica.

A diferencia de Pantaleón Pantoja¹⁹, inscrito en el mandato y dinámica castrenses, Pedro Camacho es una mente libre, la del artista que, sin embargo, naufraga en un mar de confusiones. Es un personaje que ejerce su libertad al margen de cualquier condicionamiento (solo se debe al trabajo) y que, por ello, en un sistema que demanda de él una entrega y autoexplotación totales, termina en los márgenes de la locura. Pedro Camacho, el escribidor, construye la metáfora del artista en una sociedad de consumo masivo que termina enajenado de su propia obra. Es la crónica de la destrucción del individuo en el sistema capitalista. La preocupación por el individuo, sin embargo, en *La tía Julia y el escribidor* viene acompañada de burla, como en *Pantaleón y las visitadoras*.

Como se ha dicho, este giro hacia el individuo trae de la mano la renuncia al descubrimiento de una supuesta verdad a través de la literatura. Este quiebre es interesante porque incorpora una nueva dimensión política en su obra: la liberal. Posición que, como hemos mencionado líneas arriba, se consolida, a partir de la

19. Es cierto que la novela *Pantaleón y las visitadoras* ya sitúa el individuo, a Pantaleón Pantoja, en el centro de la trama novelística, pero su dependencia del orden militar y su performance, lo convierten en una extensión de los intereses del sistema castrense. Pantaleón no ejerce su libertad en sentido pleno y, cuando la ejerce, se torna irrisoria y ridícula. En ese sentido no podemos hablar de un individuo libre, sino de un sujeto articulado a un discurso político estatal que es mostrado, a través de él, en toda su absurdidad y paterismo.

importancia que la problemática individual empieza a tener en sus libros. Esta reorientación literaria tiene lugar a partir de mediados de los años setenta, cuando empieza a leer a los clásicos del liberalismo político y ya ha renunciado a todo proyecto revolucionario desde el socialismo.

Es importante resaltar el hecho de que a partir de esta novela «desaparece en la narrativa de Vargas Llosa el tema de la sociedad insalvable» (Kristal 210). Es decir, su proyecto narrativo se centra en el individuo y no en la complejidad de una sociedad que se observa como defectiva, condenada a su propia ruina moral.

Hacia una poética del individuo (léase fanático) en *La guerra del fin del mundo*

El conflicto individual del personaje como motor de la historia

Si hay un aspecto que destaca en *La guerra del fin del mundo*, es el de la configuración de los personajes y el modo en que se explica el fanatismo de cada uno de ellos. Entendido como una clase de conducta que somete al individuo al influjo de la irracionalidad, el fanatismo los conduce a una situación extrema en que la violencia se constituye en el arma o instrumento para conseguir sus objetivos. No hay fanático que no sea violento y persistente, más aún si, como en la novela de Vargas Llosa, se encuentran de por medio intereses que entremezclan lo religioso y lo político.

Como en *La tía Julia y el escribidor*, estamos frente a personajes que bordean la anormalidad o se encuentran en el límite que separa lo legal de lo ilegal; lo racional de lo irracional. Extremados en sus propósitos, en algún momento de sus vidas, pierden las riendas de ella, llevados por una fe ciega que los sobrepasa y los impulsa a actuar de una forma descontrolada, al margen de la ley. Instalados en una dimensión, como la religiosa o mítica, en la que pierden el sentido de la realidad, estos personajes llevan adelante sus propósitos, importándoles solo la consecución de los mismos.

¿Qué sentido tiene que Vargas Llosa construya este tipo de personajes abismados en una causa, en un afán, al momento de postular una explicación de la realidad social e histórica de América Latina? ¿Por qué los sume en la irracionalidad, en el absurdo o en la pérdida de contacto con el mundo? ¿Por qué su visión del individuo pasa por situarlos en los extremos o en los límites de lo permisible en donde ya no es posible medir las consecuencias de sus actos? ¿Por qué, ahora, hace su aparición una América Latina desquiciada en manos de exaltados fanáticos, tanto de uno como de otro bando, que buscan su redención, por un lado, desde el discurso conservador de la religión y el dogma y, por otro, desde la modernidad radical de la República?

La primera respuesta puede ser literaria. A nuestro autor han empezado a interesarle personajes que llevan al extremo sus deseos al margen de las convenciones sociales y del orden establecido. Ya lo había hecho en *La tía Julia y el escribidor*. Es una forma de comprender el mundo a partir de la cual podemos medir la resistencia social a estos réprobos, cuya marginalidad pone a prueba el sistema republicano, es decir, moderno, en el que se encuentran. De este modo, es posible visibilizar las

contradicciones sociales y optar por una vía que, en su caso, a pesar de todo, apunta a la defensa de la democracia liberal en la que el individuo y no la clase social, es fundamental, y en la que toda posibilidad de revolución social violenta es vista como una muestra de barbarie.

La segunda respuesta se ajusta a una visión que niega tajantemente la posibilidad de adelantarse o prever el sentido de la historia como movilización colectiva, es decir, al hecho de que se pueda tener alguna certidumbre con respecto al futuro que seguirá el desarrollo social apelando a supuestas leyes capaces de prever su comportamiento. Es posible postular que Vargas Llosa se basa en las tesis de Karl Popper²⁰ defendidas en su libro *Miseria del historicismo* (1944). En este libro Popper ataca, básicamente, al marxismo, cuya interpretación de la historia prevé o predice el triunfo de una clase social, el proletariado, sobre otra, la burguesía, en un futuro no muy lejano. Ya en los setenta, para él, como para Popper, lo individual, y no la clase social, se encontraba en la base de cualquier interpretación de la historia.

Para reforzar este punto de vista, reseñemos aquí, el importante y esclarecedor comentario de Antonio Cornejo Polar sobre *La guerra del fin del mundo* y el modo en que se lleva a cabo la representación del individuo. Cornejo interpreta la presencia en la novela de «numerosísimos episodios relativos a la existencia íntima de personajes que están directa o indirectamente ligados» (4), como un intento totalizante, es decir, como un medio para incluir en la novela la dimensión pública y personal de Canudos. Sin embargo, constata que estos episodios, que cumplen con la función de oponer mentalidades como las del Consejero y Galileo Gall, es decir, dos racionalidades opuestas, «se contemplan no más que como alteridades inquietantes, en último término excluyentes, sin que sea posible detectar, con los elementos que proporciona el texto, una instancia que los explique globalmente» (5), con lo cual, se disuelve el afán totalizante de la novela. Esta apreciación es importante porque nos permite comprobar el carácter atomista que va adoptando la narrativa de Vargas Llosa, incluso en su novela más ambiciosa. Esta presencia del individuo trae consigo lo que Cornejo denomina oposición mecánica, antes que dialéctica, hecho que convierte a la novela en una sucesión de hechos previsible. Esta, que sería una consecuencia de la perspectiva atomista, construye una visión fragmentaria de la realidad, solo basada en la oposición, e ineficaz cuando se trata de explicar un fenómeno como el de una guerra civil.

Para explicar los efectos que conlleva la articulación mecánica de los episodios regidos por individualidades, Cornejo se ha referido al papel que desempeña Jurema

20. De hecho, en *La llamada de la tribu*, Vargas Llosa le dedica a Popper todo un capítulo en el que suscribe, siguiendo al filósofo alemán, la tesis de que «no puede predecirse la historia humana mediante un método científico o racional alguno» (113).

en la novela y concluye que constituiría en el eje articulador de una serie de personajes dispares, atenta, al final, contra la verosimilitud del relato, aspecto que, sin embargo, es resuelto por la pericia técnica vargasllosiana, pero que responde a una visión del mundo alimentada por la «absurdistad, el caos, la insensatez que caracterizaría todo lo relativo a la rebelión de Canudos y a su represión» (6).

De otro lado, para Nitschak, esta novela haría evidente «una reorientación estética que se correspondería con la reorientación política de Vargas Llosa: la mudanza de una convicción socialista a una convicción (neo) liberal que implica estéticamente la reevaluación de lo individual y de la subjetividad con respecto a lo social, la que supone, al menos, una independencia relativa del mundo de las ideas con respecto al mundo social y la posibilidad del primero de influenciar al segundo (121).

Hors Nitschack sostiene que en *La guerra del fin del mundo* «el fanatismo, tanto religioso como político, es un fanatismo que encuentra sus razones de ser en las biografías de los sujetos» (118). Esto implica, para Nitschack, que la novela procede a «una individuación de la Historia», lo cual equivale a decir que la novela «privilegia las experiencias subjetivas de los protagonistas para explicar sus disposiciones a la violencia» (118). Este procedimiento, empleado por la ficción histórica, supone la subjetivación ficcional de las figuras procedentes de un hipotexto, basado en hechos reales o vividos por el escritor-historiador o cronista. Supone inventar las biografías y vincularlas a una dinámica ligada a la violencia, en cuyo fondo radique la explicación de su fanatismo y de la guerra que trae consigo, pero, sobre todo, implica renunciar a entender la historia desde la clase social, desde la pluralidad que pudiera articular una visión del mundo. En el caso de *La guerra del fin del mundo*, la elección de este tipo de personajes tiene lógica en la medida en que los que forman el contingente del Consejero son marginales, carentes de una conciencia de pertenencia a una clase social. Son sujetos residuales que encuentran, en la prédica cristiana del Consejero, su «patria». Es interesante remarcar el hecho de que Vargas Llosa, despoje, de este modo, de su sentido de pertenencia de clase, a sus personajes, para unirlos de forma casual en un conglomerado diverso y complejo, llevado por el furor religioso, como si la dimensión social del sujeto no existiese o no fuera relevante. A este hecho podría sumarse la apreciación de Cornejo Polar, quien sostiene que la narración de la novela está gobernada «en función de acontecimientos regidos por el puro azar» (7).

Esta forma de presentar a la sociedad, sin embargo, tiene consecuencias. Proyectar metafóricamente que América Latina es el resultado de una lucha constante entre un contingente de fanáticos marginales o desclasados, y, por lo tanto, antimodernos, y las nacientes repúblicas en proceso de consolidación, portadoras de la modernidad, supone, de alguna forma, anular las posibilidades del cambio social por la vía de la insurrección. Es postular la idea de que a los desposeídos u oprimidos fanatizados (léase, sectores progresistas que están por el cambio, presentados en la novela como retrógrados) solo les queda morir o aceptar las condiciones que

impone el camino hacia la modernidad propuesta por las ideas del liberalismo, a través de su renuncia a sus ideales. De hecho, en un plano más general, atribuir a los pobres la condición de fanáticos violentos o desesperados, ya supone una elección que sesga la visión política del conflicto, pero que resulta funcional a los propósitos ideológicos que persigue al autor. ¿A qué postura política le conviene presentar a la historia de América Latina, como dice Cornejo, como un espacio sin sentido, generado por las fuerzas del azar?

Nitschack sostiene que Vargas Llosa ejerce una libertad interpretativa a través de la escritura de su novela que no se justifica con respecto a la realidad objetiva de los hechos acaecidos (119). Esa libertad interpretativa no es inocente; responde a las demandas del pensamiento y de la práctica política del liberalismo internacional en un momento en el que el pensamiento de izquierda sufre un repliegue por la represión causada por las dictaduras fascistas en América Latina, muchas de ellas simpatizantes del liberalismo económico y político. Eso debió preocupar en algún sentido a Vargas Llosa, aunque evidentemente se situase en contra de las dictaduras de cualquier tipo, como lo predica el antitotalitarismo liberal.

Reescritura, ficción e historia en la obra de Vargas Llosa

La reescritura ficcional de la historia en La guerra del fin del mundo

La experiencia de reescritura del ensayo histórico-político *Os Sertoes* (1902) de Euclides da Cunha, llevada a cabo por Vargas Llosa con el propósito de erigir la novela *La guerra del fin del mundo* (1981), situó a nuestro escritor en un nuevo nivel de experiencia escritural con respecto a la creación de ficciones.

Este nivel comporta la evidente aceptación de que un hipotexto no ficcional (estamos hablando de un ensayo histórico) puede estar en la base o servir a los propósitos de una ficción, en este caso, una novela. Estamos, en este caso, frente a un trabajo de reescritura que, como en el caso de Borges y muchos otros escritores, supone la apropiación de un texto cuya reelaboración implica un manejo respetuoso de las fuentes, en sus términos básicos, pero, también, una recreación de la anécdota a partir de la imaginación y la fantasía. Recreación que, en el caso de la novela de Vargas Llosa, supone la implementación de una lectura política de la realidad latinoamericana desde la óptica del relativismo liberal, pero también la recreación del texto base a partir de la incorporación de elementos necesarios a las demandas de la escritura de una ficción.

La guerra del fin del mundo es la primera novela que escribió sobre la escritura de otro libro. Es decir, la primera ficción que generó a partir de la fascinación producida por un texto cuya naturaleza lo invitaba a establecer un diálogo intertextual; diálogo que partió de la tesis defendida por el propio Vargas Llosa respecto de que *Os sertoes* era un libro (ensayo histórico de corte positivista) cuya lectura debía considerarse imprescindible para entender a América Latina. Es, entonces, en esa dirección, que

debemos leer su novela. Es decir, desde la condición que impone el prestigio de un libro cuyo diagnóstico de nuestras sociedades es aún vigente.

La reescritura de *Os sertoes* como acto de creación lo obligó a renunciar, como sostiene Hosrt Nitschack, a la posibilidad de ser fiel a la realidad extraliteraria (121), es decir, a la realidad del Canudos de fines de siglo XIX, pero también a las pretensiones de abrazar la totalidad representacional visible en sus proyectos novelísticos anteriores, cuya concepción se fundaba en la idea de que existía una realidad no visible, encubierta, que la novela pondría al descubierto gracias a las posibles relaciones que el entramado de personajes y acciones irían tejiendo. O que era posible descubrir las estructuras generales de funcionamiento social a partir de la representación de la totalidad. En este caso es evidente que estamos en otro plano creativo. Estamos frente a un juego de textualidades que confirma la nueva forma de concebir vargasllosiana. Esto significa que para él ya no es importante abarcar la totalidad de la realidad (de hecho, tiene problemas para construir una visión global de los acontecimientos, como vimos líneas arriba), sino escribir a partir de una fuente ensayística (el libro de Da Cunha) para acercarse a un momento de la historia latinoamericana, y explotarlo con objetivos claros, en este caso, político-ideológicos. No olvidemos, por lo demás, que la novela tuvo como primera versión la estructura de un guion cinematográfico²¹, forma que, en el contexto del «postboom», fue adoptada por muchos escritores que habían renunciado ya hacía tiempo al proyecto de la novela total.

La reescritura de *Os sertoes* procederá a implementar esa lectura política despojando al ensayo histórico de la orientación perspectivista, visible en la última parte del libro, a través de la cual Da Cunha revela su fanatismo pro republicano y su intransigencia²² frente a los acontecimientos históricos protagonizados por los yagunzos. La tarea de la reescritura novelesca vargallosiana será otorgarle, como sostiene Hosrt Nitschack (125-126), a la historia, el semblante de una fábula y partirá del establecimiento de un sistema de narradores, luego de la recreación ficcional de los protagonistas atribuyéndoles una biografía, para continuar con la ficcionalización del espacio y terminar con la construcción de una perspectiva política.

En efecto, estas tareas serán imprescindibles para construir *La guerra del fin del mundo*, pues es poco lo que quedó registrado del movimiento sertanero y sus protagonistas, como evento social, como para que Vargas Llosa pudiera recrear, por ejemplo, escenas concretas.

Cuando decide mantenerse dentro de los márgenes del hecho histórico de la Guerra de Canudos, referido en *Os sertoes*, lo hace para trasladar al texto esa

21. Será necesario un estudio que determine las relaciones formales entre la estructura del guion cinematográfico escrito por Vargas Llosa y el resultado final de la novela.

22. Habría que establecer la relación entre el pensamiento liberal de Da Cunha y el de Vargas Llosa mediados los ochenta años que existen entre ambos textos.

verosimilitud de la que es deudor su conocido realismo. Ese es su punto de arranque. De allí para adelante, su objetivo será centrar la imaginación y la atención del lector en la vida de los protagonistas, así como en las acciones propiamente militares que conducirán a la catástrofe de la guerra. Quedarán eliminadas las referencias etnológicas, sociológicas y las descripciones del espacio, tan profusas en el ensayo de Da Cunha (Nitschack 123). De este modo, «el discurso ficticio completa la historia objetiva con acciones entre personajes históricos e inventados, con eventos e historias vividas por ellos, con toda la complejidad de sus sentimientos y expectativas, deseos, temores y frustraciones, lo que finalmente lo hace aparecer más real que el discurso referencial» (Nitschack 123). Esta idea de *completar* la historia se halla en la base de la ficción histórica y se materializa en el establecimiento de una vida para los personajes, en el tejido de vínculos intelectuales o sentimentales entre ellos, en suma, en la construcción de un verdadero cosmos vital con palabras referidas a una circunstancia histórica especialmente grave, en la que aquellos tuvieron una participación relevante. Es revelador el inicio de la novela, que se centra en la descripción poética de Antonio Consejero, dando, de ese modo, la pauta para las secuencias posteriores que seguirán el ejemplo, es decir, destacarán al individuo y su poder de irradiación sobre los demás y sobre la circunstancia histórica.

Una cuestión relevante es que *La guerra del fin del mundo*, deja de ser lo que es *Os sertoes*, esto es, un libro que proyecta una primera imagen del Brasil desde la óptica del positivismo filosófico, un ensayo que le muestra a los brasileños, de fines de siglo XIX, una región abandonada, Bahía, bastante desconocida para ellos y una guerra descomunal que tiene resultados desastrosos para la nación (Nitschack 124).

Una segunda cuestión es que la novela abandona la dimensión etnológica y antropológica de *Os sertoes* sin dejar de servirse de la información que provee el ensayo en aras de fortalecer su verosímil. De hecho, el texto busca ser una novela histórica (Nitschack 124).

De otro lado, la reelaboración libre del hecho histórico tiene como primer resultado, en la novela, la concentración o nuclearización narrativa. En efecto, una de las consecuencias de la reescritura radica en la reducción de las cuatro campañas militares de los republicanos, para arrasar con los yagunzos, a un solo evento bélico: la guerra de Canudos (Nitschack 124).

La ficción política de La guerra del fin del mundo

Es imprescindible dejar claro que el interés y la fascinación vargasllosianos por *Os Sertoes* fueron políticos, sobre todo por la dimensión que comportaba el fanatismo religioso como el republicano, entendidos ambos como formas del ejercicio irracional del poder. El ensayo escrito por Euclides da Cunha (defensor acérrimo de la República y, como intelectual, defensor del modelo norteamericano de democracia) vinculaba a Vargas Llosa con un momento histórico en el que el Brasil se

jugaba, dramáticamente, su futuro como nación después de haberse proclamado la república y dejado atrás la monarquía. Sin duda, la idea de narrar un momento en el que América Latina, a través del Brasil, evidenciaba de forma emblemática sus contradicciones en este largo camino hacia la modernidad, podía ser aprovechada para la construcción de una metáfora en contra de cualquier tipo de colectivismo o maximalismo político.

La tragedia de Canudos volvía actual, a los ojos de Vargas Llosa, el gran debate sobre los caminos de la modernidad política en América Latina y le servía para postular la tesis de que el atraso de nuestro continente se debía al hecho de que no habíamos podido superar las condiciones premodernas que imponía el discurso irracional y fanático de la política y la religión, en este caso, cristiana. Y también para mostrar cómo el ejercicio de la política, en nuestras naciones, seguía siendo víctima de los principios irracionista del fanatismo (léase marxismo).

La lectura política de la guerra de Canudos era clara: la falta de entendimiento entre los defensores de la República y los seguidores de Antonio Consejero, ambos imbuidos en un fanatismo sin concesiones, había llevado a que la incipiente república brasileña peligrara. O peor aún, la falta de diálogo entre las partes en conflicto había llegado a construir un fantasma como enemigo, es decir, una entidad que se imaginaba como una amenaza, pero que no se conocía y que, finalmente, habría de conducir a la masacre de treinta o cuarenta mil vidas. Es interesante, en este punto, citar a Cornejo Polar, quien postula que es posible que esta lectura política vargasllosiana «propia del liberalismo ilustrado», condene «globalmente la violencia, sin ninguna discriminación acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de los valores e instrumentos conceptuales para jerarquizar e interpretar las convulsiones de una sociedad hirviente» (12).

Llevar al extremo el sinsentido de la historia a través de la fábula de Canudos, y postular radicalmente que, en última instancia, el azar cumple con (des)organizar la vida de los seres humanos, es entregarse al relativismo absoluto que entraña el liberalismo, es despojar a la historia de las posibilidades de luchar contra el caos de la espontaneidad y de lo imprevisible. Es interpretar a la historia como una manifestación del absurdo o como un espacio poblado de fantasmas personales capaces de ejercer una influencia decisiva en las decisiones de los agentes políticos. Es renunciar, como sostiene Cornejo, a no explicarse la violencia o dar por sentado que la causa de su origen reposa en el furor homicida de un grupo de desadaptados agrupados por un santón persuasivo.

Es cierto que los seguidores del Consejero era marginales dentro de los marginales, una población constituida por analfabetos cuya condición les impedía, dentro del movimiento milenarista, proyectar una mirada autorreflexiva o crítica sobre su propio desempeño, pero esa condición no los condena a ignorar las razones de su lucha y a comportarse como autómatas asesinos. Como seguidores de Antonio Méndez Maciel, cada uno de ellos se convierte en el soporte de una denuncia que,

desde el ámbito de la religión cristiana, identifica a la naciente república del Brasil como el Anticristo, de modo que, tras la conversión, cada uno de ellos, asume una identidad política, en tanto lucha por el bien común.

Contra los milenarismos y mesianismos, y en estricta defensa de la modernidad que toda República pretende portar, Vargas Llosa apuesta directamente (desde la defensa de los valores del liberalismo) por esta en *La guerra del fin del mundo*, en la que la ideología del Consejero representa la oscuridad y el atraso.

La ficción político-religiosa del Anticristo y la República brasileña en La guerra del fin del mundo

En la lógica cristiana, según las dos primeras epístolas de Juan²³, el anticristo es el antagonista de Jesús, aquel que ya se encuentra entre nosotros, el que anuncia la última hora, la del combate decisivo contra las fuerzas del mal. El anticristo, anuncia Juan, es el que miente porque no reconoce o niega que Jesús sea el hijo de Dios, es decir, el que niega al padre y al hijo y, por lo tanto, el orden divino que gobierna el mundo de los seres humanos. Es, por ello, el portador del caos, de la destrucción, pero también el que busca imponer un orden contrario al del espiritualismo del Buen Jesús.

Las referencias al Anticristo inciden en su presencia, que puede darse en cualquier momento y en cualquier lugar como manifestación del mal, por su carácter seductor, y por su influencia maligna en circunstancias que pueden conjugarse y producir un contexto adverso a los principios espirituales del cristianismo. Es, por ello, una amenaza permanente contra Jesús y sus principios, y, por ende, contra la integridad del hombre. Por lo tanto, está ahí siempre dispuesto a manifestarse de cualquier forma. Así lo entiende el Consejero quien, bajo estos elementos, identifica a la naciente República brasileña con el Anticristo, como sucedió en la Antigüedad con la República romana²⁴ y los judíos, y los pueblos sometidos por el Imperio.

La carga «herética» que porta la República con sus nuevas disposiciones y leyes nos permite comprender que, para el Consejero y sus seguidores, aquella y el Anticristo son indiscernibles. Una lectura del éxito de la prédica del Consejero radica en que convierte al régimen republicano brasileño y sus normas, en la representación del mal sobre la tierra. Desde ese momento, logra que su discurso se politice y sea leído como una defensa de los valores y la espiritualidad de un cristianismo ortodoxo y antimoderno ajeno a desarrollo de la historia, pero, sobre todo, como un discurso

23. Referencias tomadas de la Biblia. Véase bibliografía.

24. En efecto, la República brasileña como Roma en su momento, domina, cobra impuestos, esclaviza y mata, busca destruir la vida espiritual con su carga hedonista y material. La lectura que el Consejero hace de los Evangelios, con la presencia de la República romana como esencia del mal, nos permite entender, desde otro punto de vista, el fanatismo de Antonio Consejero contra aquella.

que reivindica el lugar y la voz de los fuera de la ley, marginales prontuariados que no son reconocidos en su condición de siervos de la fe. Desde este lugar de enunciación, determinado por el cristianismo, un lugar perfectamente legítimo para el Consejero, pero no para el pensamiento occidental y moderno, el santón genera el sentido apocalíptico de su lucha en el que la amenaza de ese «otro», termina configurando al propio movimiento sertanero y conduciéndolo a extremos violentos. Se entiende, pues, que, desde un pensamiento liberal de carácter laicista, cualquier defensa cerrada de la fe, sea visto como una expresión de intolerancia y de atraso, la manifestación de una utopía no solo arcaica, sino peligrosa.

La idea del anticristo como opuesto a Jesús y a lo que emana de él se extiende a todo discurso o entidad que cuestiona o altera las disposiciones de Cristo. San Agustín, en sus comentarios a San Juan, sostiene que «todo aquel que busque grandeza y adoración, la cual únicamente pertenece al rey de reyes, es un anticristo». Por lo tanto, la República puede concebirse como un ente que busca ese reconocimiento y obediencia desde el marco de una legalidad dotada con la fuerza de los cañones. Al abandonar la fe, lo que, para San Agustín, equivale a salir de la Iglesia, los defensores de la República se convierten en anticristos.

De otro lado, la Biblia provee figuras que pueden ser interpretadas como ejecutantes de esa anticristiandad que imagina el Consejero. Es el caso de Mateo (violento recaudador de tributos) representado como un instrumento de la República romana y además odiado por el pueblo judío. Así, para el Consejero, pensar en aquellos que los amenazaba con el pago de los impuestos en el sertón, era confirmar la presencia de los anticristos. Pero no solo eso. Era anticristiano secularizar lo divino, desacralizar, por ejemplo, el matrimonio religioso en el que la presencia de Dios era central, creando el matrimonio civil solo con presencia mundana. Para el Consejero, todas estas muestras conducían al alejamiento de los principios del cristianismo, alentado por la República.

De esta manera, el anticristo conduce, para el Consejero, inevitablemente al ateísmo, a un universo material en el que el lugar de los pobres ya no es el reino del buen Jesús, sino un infierno de pesadumbre y explotación sin límites. En el imaginario religioso del cristianismo, la necesidad de librar batallas en contra del anticristo, genera una dinámica de destrucción que llevará al Consejero a inmolarsse con su Iglesia. El hecho de identificar a la República, con las «fuerzas del perro», revela la lectura apocalíptica de la realidad que anima la mente del santón. A esto habría que sumar la dominante de su pensamiento, influido por lo profético, es decir, por aquello que es leído como el anuncio de un hecho que se tiene como inevitable, o como el cumplimiento de un mandato que proviene de la divinidad. Ser el protagonista de una batalla final contra las fuerzas del mal es, para el Consejero, cumplir con el destino que el buen Jesús le ha asignado no solo a él, sino también a su grey.

En la novela, el colectivo de los seguidores del Consejero es visto como una masa compacta, ansiosa de su palabra, sin capacidad para decidir por sí misma,

gobernada por las decisiones de una instancia que le es superior y a la que obedecen sin cuestionar. En el extremo de la entrega sin condiciones, esta masa termina por aceptar la muerte como un momento inevitable de sus vidas y entiende que su existencia solo se justifica en tanto puede servir a la causa del Buen Jesús. En esta dirección, la ficción político-religiosa de la novela tiene la intención de presentar a los yagunzos como integristas cristianos. La persistencia del narrador por atribuir al mundo de Canudos la resistencia a la modernidad y responder con los argumentos de la tradición, es clara. Como también lo es el hecho de mostrar la polaridad con que es percibida la realidad por el Consejero, como una característica de su pensamiento. De esta manera, el eje de oposición bien/mal funciona en la novela como un disparador desde el cual no hay posibilidades de diálogo ni término medio posible. De este modo, el mundo de Canudos ve a la República como al enemigo al que hay exterminar. De hecho, en la novela cuando se trata de explicar el origen del mundo, el Consejero sostiene racionalmente el hecho de que «el pecado tuviera patria» (105)

Otro aspecto de la ficción política-religiosa de la novela es el relacionado con el perfil de los yagunzos y su participación en la guerra de Canudos. Los narradores, ajenos a ese mundo, establecen un mayor o menor compromiso con los seguidores del santón a partir de su nivel de violencia o su condición de pecadores. Les atribuyen, también, ser víctimas de «supersticiones inverosímiles» (116). Vistos así, configurados con los rasgos de la más absoluta irracionalidad, estos personajes, atomizados en su condición de portadores de pasiones extremas, pero a la vez convertidos en masa manipulable, son todo, menos individuos libres, incapaces de tomar decisiones, convertidos ya en máquinas de matar por la fe.

Finalmente, no podemos dejar de anotar que en *La guerra del fin del mundo* la libertad religiosa del Consejero y de sus seguidores no es respetada y, más bien, termina reconfigurándose como una respuesta animal ante la violenta reacción y pretensiones de la República brasileña. En otras palabras, resulta una contradicción que, desde el liberalismo republicano, no se respete la libertad de credo y se persiga a un colectivo religioso por su fe. Este hecho revela, a su modo, las contradicciones de una república intolerante con el diferente, al que se tiene como una amenaza frente el proyecto de modernidad.

Conclusiones

La reorientación política vargasllosiana hacia el liberalismo en el periodo que corre desde 1974 a 1981, tiene consecuencias en el plano literario. Sus ficciones sitúan en el centro de la atención al individuo, y a su problemática, desde la óptica irrealista y deformada de una subjetividad descentrada. La concepción atomista de la sociedad lleva a Vargas Llosa a subrayar el elemento individual sobre el conjunto social. En las novelas del periodo analizado, presenta al personaje al margen de

sus condicionamientos sociales o ajenos al proceso histórico que se percibe como apocalíptico o despojado de sentido. El horizonte social se ve mediatizado y pasa a un segundo plano para precipitar conflictos individuales que se resuelven en la autodestrucción inevitable del propio personaje. La estrategia desarrollada en las novelas analizadas es conocer a la sociedad por sus individualidades, lo cual puede relacionarse con las utopías personales que los conducen, invariablemente, a conductas alienantes o condenadas al fracaso, sin esperanza alguna.

En resumen, en las novelas analizadas, la posibilidad del entendimiento global de la sociedad, cede paso al entendimiento de la misma a través del individuo, al que se le atribuye la responsabilidad de su destino, gobernado por el azar, lo absurdo y la casualidad. La sociedad representada, vista así, se generaría a partir de esa suma de individualidades en conflicto y se constituiría en un espacio sin orden ni concierto, arrastrado por conductas extremas en busca de un sentido que le es negado permanentemente.

Referencias bibliográficas

- CABALLERO MEDINA, Carlos Arturo. *Teoría de la novela y pensamiento político en la obra de Mario Vargas Llosa*. Tesis de maestría Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/4697> Consultado el 19 de febrero de 2021.
- CORNEJO POLAR, Antonio. «La guerra del fin del mundo: Sentido (y sinsentido) de la historia». *Hispanamérica. Revista de literatura*, 31 (1982): 3-14.
- DONOSO PACHECO, Carlos. «Charles Taylor: una crítica comunitaria al liberalismo político». *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 2, 2003. <https://philpapers.org/rec/DONCTU>. Consultado el 18 de marzo de 2021.
- ENKVIST, Inger. «Siempre fiel a sí mismo: la evolución intelectual de Mario Vargas Llosa». *Antípodas. Journal of Hispanic and Galician studies*, 17:1 (2006): 33-50.
- ENCICLOPEDIA CUBANA. «Atomismo». Recuperado de https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana N.p., 2020. Consultado el 20 de enero de 2021.
- ESCÁRZAGA NICTÉ, Fabiola. «La utopía liberal de Vargas Llosa». *Política y cultura*, 17 (2002): 217-240.
- GÁLVEZ ACERO, Marina. «Mme Bovary, la tía Julia y la posmodernidad». Victorino Polo García (coord.). *La novela*, Murcia: Universidad de Murcia, 1987:103-125.
- GRACIÁN CALANDÍN, Javier «Individuo y sociedad en la filosofía de Charles Taylor. Una aproximación desde el enfoque hermenéutico». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 16 (2011): 193-210. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v16i0.1576>
- KRISTAL, Efraín. *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Vargas Llosa*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- LAUER, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul editores, 1989.
- MESA GANCEDO, Daniel. «Vargas Llosa y la novela: algunas enmiendas a la totalidad» *Turia. Revista Cultural*, 97-98 (2011): 233-261.

- NITSCHACK, HORST. «Mario Vargas Llosa: La ficcionalización de la historia en *La guerra del fin del mundo*». *Revista Chilena de Literatura*, 80 (2011): 117-133. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952011000300006>
- NOGUEROL, FRANCISCA. «Convertir en posible lo imposible: Mario Vargas Llosa y las verdades contradictorias». *Turia. Revista Cultural*, 97-98 (2011): 175-185.
- POPPER, KARL. *Miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- RAMA, ÁNGEL. «Diez problemas para el novelista latinoamericano». *Casa de las Américas*, 26 (1964): 3-43. <https://doi.org/10.1213/00000539-196409000-00001>
- SAN JUAN, APÓSTOL. «Epístola primera del Apóstol San Juan». *La Sagrada Biblia*, Barcelona: Visión Libros S.L., 1983: 1376-1380.
- TAYLOR, CHARLES. «El atomismo». Jerónimo Betegón y Juan Ramón Páramo (comps.) *Derecho y moral. Ensayos analíticos*. Barcelona: Ariel, 1990: 107-124.
- VALENZUELA GARCÉS, JORGE. «La vida de la ficción. El teatro y la poética de la ficción vargasllosiana» Jorge Valenzuela. *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Cuerpo de la metáfora editores y Cátedra Vargas Llosa, 2017: 115-142.
- VALENZUELA GARCÉS, JORGE. «La génesis de las ficciones. Una aproximación a la categoría de «realidad real» en la poética de la ficción vargasllosiana». Jorge Valenzuela. *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Cuerpo de la metáfora editores y Cátedra Vargas Llosa, 2017: 87-113.
- VALENZUELA GARCÉS, JORGE. «La ficción y la libertad. Una aproximación a la dimensión política de la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa». En Jorge Valenzuela. *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Cuerpo de la metáfora editores y Cátedra Vargas Llosa, 2017: 21-61. <https://doi.org/10.5209/ALHI.62738>
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La llamada de la tribu*. Lima: Alfaguara, 2018.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «Una insurrección permanente». *Piedra de toque I* (1962-1983). Barcelona: Círculo de Lectores, 2012: 247-251.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «Crónica de Cuba». *Piedra de toque I* (1962-1983). Barcelona: Círculo de Lectores (2012) [1968]: 341-353.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «El socialismo y los tanques» en *Piedra de toque I* (1962-1983). Barcelona: Círculo de Lectores, 2012: 464-467.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La tía Julia y el escribidor*. Lima: Alfaguara, 2010.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «El viaje de Odiseo». *Letras Libres*, 99 (2007): 32-39.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «Literatura y política: dos visiones del mundo». *Literatura y política*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey– Fondo de Cultura Económica, 2001: 39-66.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La guerra del fin del mundo*. Edición definitiva. México: Editorial Alfaguara, 2000.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La utopía arcaica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario. «Cómo nace una novela». C. Rossmann y A.W. Friedman (coords).

Mario Vargas Llosa. Estudios críticos. Madrid: Alhambra, 1978: 1-13.

VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral, 1973.