

# Miríada doxológica

## La autofiguración de Mario Vargas Llosa en sus ensayos y su autobiografía

Autor:

Del Castillo, Luis Ángel Saldaña

Tutor:

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

**Luis Ángel del Castillo Saldaña**

**Miríada doxológica: la autfiguración de Mario Vargas Llosa en sus  
ensayos y su autobiografía**

**Tesis de maestría en Literaturas Española y Latinoamericana de la  
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires**

## 1. Introducción

Resulta doloroso percatarse de que encontramos errores parecidos en dos escuelas opuestas: la escuela burguesa y la escuela socialista. ¡Moralicemos! ¡Moralicemos!, exclaman ambas con fervor de misionero.

Charles Baudelaire

Pierre Bourdieu inicia la primera parte de *Las reglas del arte* (1992) con este epígrafe de Charles Baudelaire, que tomamos prestado por ser esclarecedor del trabajo que aquí abordaremos. Este epígrafe viene a abstraer la trayectoria intelectual de uno de los escritores más reconocidos de Latinoamérica, no solo por sus ficciones (novelas, cuentos y obras de teatro), sino también por sus ensayos y tomas de posición polémicos. Un escritor que desde su posición socialista, en su juventud, y liberal, en su madurez, se ha autfigurado como un moralista: Mario Vargas Llosa.

El escritor peruano es el intelectual que se presenta “como el defensor de unos principios universales que no son más que el producto de la universalización de los principios específicos de su propio universo.” (Bourdieu, 1997: 198). Desde su apoyo al socialismo hasta su definición liberal Vargas Llosa ha universalizado su propio universo (estético, social, cultural, ideológico y político) con la misma pasión y entrega de un misionero. Ha construido su autfiguración intelectual, sobre todo, interviniendo en el debate político: primero apoyando causas revolucionarias, siguiendo la *illusio*<sup>1</sup> de los

---

<sup>1</sup> Bourdieu la define como “Las luchas por el monopolio de la definición del modo de producción legítimo contribuyen a reproducir continuamente la creencia en el juego, el interés por el juego y los envites, la *illusio*, de la que también son fruto. Cada campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es *importante* (“lo que me importa”, *interest*, por oposición a “lo que me da igual”, *in-diferente*). Pero también es igual de cierto que una determinada forma de adhesión al juego, de creencia en el juego y en el valor de los envites, que hace que valga la pena el juego, está en el origen del funcionamiento del juego, y que la *colusión* de agentes en la *illusio* está en la base de la competencia que los enfrenta y que hace que

años sesenta-setenta; después, marcando su independencia, específicamente, a partir de su distanciamiento del discurso socialista y la izquierda latinoamericana y, luego, apoyando el discurso liberal. En ambos casos, su participación política contribuye a su autofiguración intelectual, porque el intelectual “se constituye como tal al intervenir en el campo político en el nombre de la autonomía y de los valores específicos de su campo de producción cultural que ha alcanzado un elevado nivel de independencia con respecto a los poderes” (*ibid.*: 197). Aunque Vargas Llosa considera, ya en su etapa liberal, que recién fue libre e independiente para expresarse cuando dejó de adherir al discurso socialista.

La trayectoria intelectual de Vargas Llosa se puede explorar a través de sus ensayos, que definiremos con los términos de “crítica periodística” (como *Contra viento y Marea*) y “ensayo crítico” (por ejemplo, *La orgía perpetua*), porque “Lo común a todas las formas del discurso “doxológico” es que la palabra se enuncia desde una posición de verdad<sup>2</sup>, no importa cuánta ficción alojen las líneas de los textos” (Altamirano, 2005: 20), pero también a través de su autobiografía *El pez en el agua*, porque manifiesta la verdad, su verdad. Ahora, ¿cómo contribuyen estas dos modalidades ensayísticas a su autofiguración intelectual? ¿Qué tipo de intelectual se erige en sus ensayos y su autobiografía? ¿Cómo contribuyen sus ficciones a su autofiguración como intelectual? ¿Por qué se ha trabajado su crítica ensayística y, poco o nada, su crítica periodística? ¿Cuál es la relación que tienen ambas? ¿Sus ficciones permiten explicar su autofiguración? Y las ficciones ¿cómo explican sus dos modalidades ensayísticas? Estas interrogantes trataremos de resolver enfocándonos en sus ensayos y su autobiografía, porque manifiestan su lectura personal del quehacer

---

el juego sea el juego. Resumiendo, la *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto” (1997: 337).

<sup>2</sup> Está posición de verdad se refleja en la definición que Vargas Llosa da sobre sus artículos periodísticos. En el prólogo de *El lenguaje de la pasión* (2000) afirma que su columna de opinión, “Piedra de toque”, “refleja lo que soy, lo que no soy, lo que creo, temo y detesto, mis ilusiones y mis desánimos, tanto como mis libros, aunque de manera más explícita y racional” (2009d: 9).

literario, de su praxis novelística, su ideología y posición política y la cultura; pero no solo eso, que ha visto la crítica en sus ensayos. Sino que sus ensayos críticos y crítica periodística y su autobiografía vienen a consolidar su posición como intelectual, su posición en el campo literario, siguiendo la “*illusio*” del campo literario en el que participa en su momento. Por tal motivo, defender su tesis o postura de la índole que se presenta es defender su posición dentro del campo intelectual de la época. Su metodología crítica tendrá falencias e incongruencias, pero no será tildada de individualista y peligrosa porque no contribuye a la transformación social que requiere la época que es la *illusio* de su etapa socialista o no atentará a la libertad e individualidad, a la libertad de expresión y crítica que es la *illusio* de su etapa liberal. Además, la producción simbólica<sup>3</sup> de Vargas Llosa es un instrumento de dominación de la cultura dominante, que sirvió primero al socialismo y después al liberalismo, en ambos casos ubicado entre los dominantes-dominados.<sup>4</sup>

Vargas Llosa cree en el juego, participa y enviste en la *illusio* de la que es parte, está inmerso en él y sus productos (ficciones, ensayos, discursos, autobiografía, etc.) también son parte del juego. En este sentido, ¿cómo contribuyen sus productos a su autfiguración intelectual, particularmente sus ensayos y su autobiografía?

Mario Vargas Llosa en su juventud se identifica con los movimientos de izquierda en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, movimientos que lo lleva a militar en Cahuide, “nombre con el que trataba de reconstruirse en la clandestinidad el

---

<sup>3</sup> Bourdieu define el poder simbólico de la siguiente manera: “el poder simbólico es, en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o incluso que lo ejercen” y más adelante afirma que “El poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden *gnoseológico*: el sentido inmediato del mundo (y, en particular, del mundo social) supone lo que Durkheim llama *conformismo* lógico, es decir “una concepción homogénea del tiempo, del espacio, del número, de la causa, que hace posible el acuerdo entre las inteligencias” (2007: 66-67).

<sup>4</sup> Bourdieu dice al respecto: “(...) los escritores y los artistas constituyen, al menos desde la época romántica, una *fracción dominada de la clase dominante*, necesariamente inclinada, en razón de la ambigüedad estructural de su posición en la estructura de la clase dominante, a mantener una relación ambivalente, tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (“los burgueses”) como con las clases dominadas (“el pueblo”), y a formar una imagen ambigua de su posición en la sociedad y de su función social” (2007: 32).

Partido Comunista” (1993: 339). A mediados de 1950 lee *¿Qué es la literatura?* (1948) de Jean-Paul Sartre<sup>5</sup>, y se identifica con el compromiso sartreano. En 1959 elogia la Revolución Cubana, visita la isla, como periodista, y publica artículos sobre Cuba. Estos artículos están llenos de esperanza en la revolución, de armonía en los bellos ideales y entrega de los cubanos a la lucha.

Pero la ilusión socialista duraría poco en Vargas Llosa. En 1971, con el caso Padilla, rompe formalmente con el gobierno revolucionario de Cuba. El poeta Heberto Padilla es detenido el 20 de marzo de 1971 por las autoridades cubanas por contrarrevolucionario. Jorge Edwards, quien se encuentra en Isla, interviene por la libertad de Padilla, pero al día siguiente, el 22 de marzo, es expulsado de Cuba. Camino a Europa, Edwards visita a Mario Vargas Llosa en Barcelona, donde le cuento sobre el caso Padilla.

El arresto de Padilla provoca la “Primera carta de los intelectuales” dirigida a Fidel Castro en la que desde Europa protestan por el arresto del poeta. El 27 de abril, después de 38 días de encierro, Heberto Padilla hace una autocrítica, en la sede de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), en la que se acusa de contrarrevolucionario y culpa a otros colegas de actuar contra la Revolución. En el mismo mes, el 30, Fidel Castro pronuncia su “Discurso de Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, en la que critica a los intelectuales que habían firmado la carta de protesta (Angvik, 2004: 183-192).

Producto de la crítica de Castro a los intelectuales, Vargas Llosa escribe a Hayde Satamaría (“Carta a Haydée Santamaría”, 5 de abril de 1971) presentando su renuncia al Comité de la revista *Casa de las Américas* y también su decisión de no dictar un curso en Cuba. A la vez menciona que él quiere el socialismo para su país, pero no el que se practica en Cuba. Finalmente, el 20 de mayo se publica en el diario *Le Monde* (*ibid.*:

---

<sup>5</sup> Cf. “El sastrecillo valiente” en *El pez en el agua*.

190) la “Carta a Fidel Castro” firmada por 60 intelectuales. La carta fue seleccionada entre cuatro borradores, saliendo elegida la de Vargas Llosa, reproducida en *Contra Viento y marea* (1983).

Vargas Llosa rompe formalmente con Cuba al producirse el caso Padilla, pero aún mantiene su adhesión al socialismo. Como muchos intelectuales que firmaron la “Carta a Fidel Castro”, sigue defendiendo el socialismo, sin embargo, la relación con Cuba se quiebra, porque “el caso Padilla fue sólo el momento visible y público de una grieta que los intelectuales latinoamericanos venían intentando reparar por su cuenta y sin hacer mucho ruido en torno a su existencia.” (Gilman, 2003: 233).

El escritor peruano en su primer artículo, después de las repercusiones del caso Padilla, al hablar de su concepción literaria hace referencia a su libertad creadora como escritor e intelectual, a la vez que responde indirectamente a las críticas de los escritores que difieren de él. En “*Reivindicación del conde don Julián o el crimen pasional*” (23 de julio de 1971) afirma que la novela es un producto del descontento de la realidad, sea esta realidad capitalista o socialista (1984a: 174). Esta afirmación, que ya lo había dicho antes, responde directamente a Óscar Cozallós y a la izquierda latinoamericana. Sin embargo, debemos recordar que aún está a favor del socialismo, ya que el desencanto de la izquierda vendrá paulatinamente.

En el artículo “Un francotirador tranquilo” (Lima, octubre de 1974) opina sobre el libro de su amigo Jorge Edwards, *Persona no grata*. En este libro Edwards critica a Cuba, y Vargas Llosa dice que Edwards rompe un tabú para el intelectual de izquierda en Latinoamérica: que la Revolución Cubana es intocable (*ibid.*: 202). Pero estas críticas son matizadas por el articulista al decir que el libro de Edwards se inscribe en la mejor tradición socialista que es la libertad de crítica. También hace una concesión con Fidel Castro al afirmar que es aceptable la tutela soviética, porque en el Continente

peligra la revolución, y más aún con la muerte del presidente chileno Salvador Allende (*ibid.*: 211). Vemos los últimos momentos de apego al socialismo de Vargas Llosa, y a pesar de aceptarlo frente al capitalismo, lo acepta a regañadientes. Pero 1975 manifiesta casi explícitamente su nueva postura política. En el artículo “Alberto Camus y la moral de los límites” (Lima, 18 de mayo) hace un alegato de la moral y la política defendida por Albert Camus. Toma a éste como su tutor ideológico, así como en su juventud adoptó a Sartre. En este artículo defiende los medios de una causa y no los fines, como lo ve en los marxistas, y esta actitud lo encuentra en Camus.

Finalmente, se aleja del socialismo para abrazar el liberalismo. En “La autobiografía de Federico Sánchez” (Cambridge, noviembre de 1977) reflexiona sobre el libro *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún. El articulista menciona que el libro apuesta por el comunismo para la liberación del hombre, sin embargo, él discrepa, y afirma que en algún momento lo creyó, pero que ahora es escéptico o, mejor dicho, ecléctico en política, porque las soluciones a los grandes problemas no serán ideológicas, sino pragmáticas, parciales y progresivas (*ibid.*: 278). Vemos la búsqueda de una nueva postura política, aunque niegue que la solución sea ideológica, él lo busca y lo encontrará en el liberalismo.

Las diferentes intervenciones que hace Vargas Llosa a lo largo de su vida están marcadas por la postura intelectual, es decir, que interviene como intelectual antes que como escritor. Pero ¿qué es un intelectual? y ¿cuál es su función?

## **2. El intelectual**

La palabra intelectual empieza a ser utilizada desde el caso Dreyfus. En 1898, el escritor Émile Zola publica el artículo “Yo acuso”, interviniendo así en un caso político y social. Los intelectuales que participan en este caso lo hacen a través de la autoridad



que tienen como escritores, artistas, científicos y eruditos. Desde entonces, los intelectuales son definidos como “integrantes de un grupo aparte, dotado de cualidades, una “clase ética” asociada con una misión, sea la de guiar a su sociedad, la de cuestionarla o adelantarse a ella” (Altamirano, 2006: 31).

Así surgen diferentes definiciones del intelectual y su función en la sociedad. Entre las definiciones normativas tenemos a Julien Benda, Jean-Paul Sartre, Edward W. Said y Michael Walzer. Para Benda los intelectuales son los defensores de los valores espirituales, por lo tanto puede intervenir en el debate cívico, pero no adueñarse del poder temporal (*ibid.*: 35). Por su parte, Sartre no utiliza la palabra intelectual, sino la de escritor. El escritor está comprometido a su contexto así hable o calle, pero este compromiso es voluntario. Por eso, el escritor tiene un compromiso social al escribir, porque no puede desentenderse de su medio, porque la misión del escritor es “proporcionar a la sociedad una “conciencia inquieta” de sí misma, una conciencia que la arranque de la inmediatez y despierte la reflexión” (*ibid.*: 38). Con esta actitud el escritor se une a lo eterno, porque “al tomar partido en la singularidad de nuestra época nos unimos finalmente a lo eterno y nuestra tarea de escritores consiste en hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en esos debates sociales o políticos” (Sartre, 1990: 12). Aunque Sartre habla del escritor, Edward Said considera que está refiriéndose al papel del intelectual en la sociedad (1996: 83).

Para Said, el intelectual debe cultivar los valores universales y eternos, como lo postula Benda, pero también tiene como misión contradecir el poder planteando públicamente cuestiones incómodas para los gobernantes “ya sea hablando, escribiendo, enseñando o apareciendo en televisión” (Altamirano, 2006: 41). Said coincide con Sartre al plantear que “los intelectuales son *de* su tiempo” (1996: 38), por lo tanto, el intelectual “es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un

mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor de un público” (*ibid.*:29).

Finalmente, Michael Walzer postula que el intelectual debe ser crítico con su sociedad, pero partiendo siempre de lo moral, tanto si cuestiona a individuos como a estructuras sociales y políticas. Es decir, el intelectual puede hacer elecciones políticas, pero esto no significa perder independencia, pues el intelectual lo que hace es articular una queja común (Altamirano, 2006: 46).

Tomando en cuenta estas definiciones del término intelectual, Vargas Llosa, en diversos momentos de su vida, se ubica en todas las funciones del intelectual. En su juventud izquierdista se identifica con las ideas de Sartre del compromiso del escritor (intelectual), pero después estas ideas son relegadas<sup>6</sup> para asumir un compromiso exclusivamente con la literatura, y así lo deja en claro en una “Carta al vocero del Partido Comunista Peruano” replicando que “si es un escritor profundamente comprometido con su vocación, amará la literatura por encima de todas las cosas” (Vargas Llosa, 1984a: 138)<sup>7</sup>. Luego, se ubica en las funciones del intelectual, como lo menciona Said y Michael Walzer, al protestar, en su momento, contra el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y Alan García Pérez (1985-1990) en Perú; al tomar una posición política, fundando el Movimiento Libertad y, finalmente, como candidato por el Frente Democrático (FREDEMO), alianza de tres fuerzas: dos partidos políticos -Acción Popular (AP) y el Partido Popular Cristiano(PPC)-, y un movimiento independiente, el Movimiento Libertad. Con el FREDEMO se presenta a las elecciones presidenciales de Perú en 1990.

Vargas Llosa desde sus inicios literarios, con su apoyo al socialismo, y pasando por una etapa de transición estética y política, hasta su actual defensa del liberalismo se

---

<sup>6</sup> Véase “Sartre, veinte años después” en *Contra viento y marea*.

<sup>7</sup> El interés exclusivo de Vargas Llosa en la literatura coincide con su etapa de transición política y estética, que va entre los años 1971-74.

ha definido en varios de los conceptos del intelectual y su función, que se han explicitado a través de sus intervenciones políticas, culturales, estéticas y sociales. Éste es un proceso lento que podemos rastrearlo en sus dos modalidades ensayísticas y en su autobiografía *El pez en el agua* (1993).

El intelectual Vargas Llosa asume posiciones políticas claras e interviene en los debates sociales a través de su óptica de adhesión política. A partir de su posicionamiento ideológico construye un discurso a fin a su prédica, que le sirve para interpretar diversos aspectos de la vida humana: social, cultural, económica, artística, literaria, crítica, etc.; es decir, sus reflexiones son tan amplias y variadas que da la impresión que aspira a la interpretación total de la realidad. Osmar Gonzales define esta actitud como la del escritor-ideólogo, puesto que:

Sus artículos periodísticos, sus apariciones en televisión, las entrevistas que concede, los discursos que pronuncia son los medios por los cuales pretende ocupar el papel de guía moral de nuestras desconcertadas naciones. Pero, al mismo tiempo, parte de los escritores-ideólogos se diferencian del gran escritor [el escritor europeo del siglo XIX] porque su proclividad en inmiscuirse en las pasiones políticas es más compulsiva y, quizás, hasta más necesaria (Gonzales, 2002: 78).

Osmar considera que Vargas Llosa está dentro de la definición de escritor-ideólogo, ya que reflexiona sobre aspectos generales que atañen al ser humano y le agrega su opción ideológica que considera legítimo predicar (*ibid.*: 79-80). Aunque Osmar sólo lo relaciona con su adhesión al liberalismo, afirmamos que este procedimiento también lo

hizo cuando adhirió al socialismo, aunque para este período –los años 60-70- Osmar plantea que prevalece el intelectual orgánico<sup>8</sup>.

El escritor-ideólogo es un intelectual general, que lo llamaremos “intelectual totalizante”. Es decir, aquel intelectual que reflexiona sobre diferentes aspectos de la vida del ser humano desde determinada postura ideológica. Ya que Vargas Llosa es un intelectual que lo abarca todo con pretensiones totalizantes, desde jurado de Miss Universo hasta candidato a la presidencia del Perú (Mosquera, 2012: 9), a la cual también podemos agregar su participación en el teatro como actor; presidiendo la Comisión investigadora de la matanza en Uchuraccay<sup>9</sup> y El lugar de la memoria del Perú<sup>10</sup> y su apoyo a determinadas candidaturas presidenciales en Latinoamérica y Europa.

La pretensión totalizante de Vargas Llosa va desde su participación en asuntos concretos de la sociedad –si se quiere universal- pasando por la escritura de sus ficciones y ensayos. Este último le sirve al escritor para reflexionar sobre la sociedad en general, presente en sus artículos periodísticos; y sus ensayos sobre autores y obras específicas, también manifiestan la impronta de la totalidad. Es decir, que los analiza con la intención de abarcar todo sobre el escritor y su obra, por una parte; y por otra, reflexión que le permite hablar de sí mismo.

Las pretensiones totalizantes de Vargas Llosa, previamente posicionado en una determinada ideología, se manifiesta en cada acción de su quehacer como individuo, pero siempre asumiendo alguna de las funciones del intelectual.

---

<sup>8</sup> Los intelectuales orgánicos son aquellos que “le suministran a su clase homogeneidad y conciencia no sólo de su función en el terreno de la economía, sino también en el político y social (Altamirano, 2006: 64).

<sup>9</sup> El 26 de enero de 1983 los lugareños de Uchuraccay asesinaron a ocho periodistas, quienes fueron tomados por miembros de Sendero Luminoso. El presidente Fernando Belaúnde Terry formó una comisión investigadora presidida por Mario Vargas Llosa.

<sup>10</sup> Museo dedicado a las víctimas del conflicto armado interno en Perú que se inició en 1980.

### 3. Estado de la cuestión

Los ensayos de Vargas Llosa tienen dos modalidades. La primera, la “crítica periodística” y, la segunda, el “ensayo crítico”. La primera se caracteriza por el papel mediador al difundir determinados valores de apreciación estética (Gómez, 1996: 19). En esta línea encontramos *Contra viento y marea* (1983), *Desafíos a la libertad* (1994), *Diario de Irak* (2003) y *El lenguaje de la pasión* (2001). La segunda está conectada con una determinada obra literaria y le sirve para elaborar una amplia visión del fenómeno de la literatura y reflexionar sobre la creación literaria (*ibid.*: 19). Por este sendero tenemos los ensayos críticos *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1969, 1991), *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), *La tentación de lo imposible: Víctor Hugo y Los miserables* (2004) y *El viaje a la Ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008).

La primera modalidad no sólo está marcada por los valores estéticos, ya que también aparecen los valores o tomas de posiciones políticas, sociales y culturales que determinan una jerarquía de valores del ensayista.

Ahora, ¿qué se ha dicho de los ensayos de Mario Vargas Llosa? Los estudios respecto a los ensayos del Premio Nobel se han centrado, sobre todo, en los “ensayos críticos”, y poco se ha dicho sobre su “crítica periodística”, aunque se ha hablado de ella someramente cuando estudian sus “ensayos críticos”.

Para Carmen Perilli la producción ensayística de Vargas Llosa vincula periodismo, crítica y ficción en una doble mirada: literaria y política; y desde sus inicios literarios asume la función activa del intelectual. A la vez, esboza dos ciclos en la narrativa de Vargas Llosa que plantean Efraín Kristal y Balmiro Omaña: la primera,

socialista y crítico de la corrupción, seguido de una etapa de transición, entre los años 1971-1974; y la segunda, defendiendo el liberalismo democrático. Perilli coincide en la división de etapas de Vargas Llosa, que plantean estos críticos, pero a la vez suma que ciertas ideas de la literatura está presente, con mayor o menor énfasis, en toda su obra: “La creencia en la libertad del arte y la asunción de la responsabilidad estética y ética del escritor” (2010: 74). También propone, partiendo de Edward Said, que el crítico “Vargas Llosa opta por reforzar el peso de la tradición hegemónica y sostener la existencia de un solo canon” (*ibid.*: 75). Pero ésta es una característica de sus ensayos críticos, en general, y de su crítica periodística en su etapa liberal, en particular. Ya que en su etapa socialista se muestra vanguardista y experimental<sup>11</sup>, abierto a los cambios sociales, estéticos y culturales. El artículo de Perilli concluye afirmando que “De modo paradójico el devoto de la “sociedad abierta” apuesta a una concepción de la novela como universo de sentido cerrado y sometido a la intencionalidad del autor, el Lector y Crítico autorizado. Todas las figuraciones de Autor de sus ensayos se confunden en la auto-referencia” (*ibid.*: 81).

Los ensayos también se caracterizan “por los entrecruzamientos entre la práctica periodística, la labor académica y el oficio de escritor. Sus ensayos constituyen una “defensa” de sus concepciones de la literatura y de sus cambiantes posiciones ideológicas.” (Perilli, 2009: 2). Aspectos que se manifiestan, sobre todo, en *Contra viento y marea* y *Desafíos a la libertad*, donde sus manifestaciones políticas y estéticas se entrecruzan de manera nítida e indisoluble, marcado su etapa socialista, de transición y liberal.

En otro artículo, Perilli sostiene que Vargas Llosa en los años 60 se crea la autorepresentación del escritor comprometido, pero también la de intérprete y, sobre

---

<sup>11</sup> Como lo son sus tres primeras novelas: *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969).

todo, de legislador. A la vez, plantea algunas características del Vargas Llosa escritor-crítico, como su eurocentrismo y su crítica implacable a autores que distan de su estética de la novela que él plantea y practica (2007: 69-85.). Coincidimos con Perilli respecto a la autorepresentación de Vargas Llosa como escritor comprometido, pero no es una característica del Vargas Llosa de los años 60, sino una autorepresentación permanente que se manifiesta con matices en el transcurso de los años.

Rafael Fauquié propone, centrándose en *Contra viento y marea*, que las intervenciones que hace el ensayista en este libro se caracterizan por la inmediatez, la urgencia y la intervención en circunstancias cotidianas, donde se da la fusión de reportaje periodístico y ensayo. Y frente a la miríada de temas que aborda el libro, las posturas de Vargas Llosa, en diferentes momentos, circunstancias, épocas y personajes, mantienen cierta consecuencia ética y moral de acuerdo a sus valores y principios que profesa, de tal manera que logra hacer de su ética una representación de la imaginaria de su prosa y describirse a sí mismo (Fouquié, 2005). Comparto esta propuesta, que Vargas Llosa manifiesta sus valores, ética y moral de acuerdo a sus principios que profesa, pero sus valores, ética y moral se mantiene en lo abstracto para mantener su coherencia, ya que en la práctica los defenderá de acuerdo a sus posiciones políticas, sea esta socialista o liberal. Por lo tanto, no sería una característica exclusiva de *Contra viento y marea*, sino también de su “crítica periodística”, en particular, y de sus demás ensayos, en general.

Belén Catañeda, en su artículo “El novelista como crítico”, enumera algunas características de los “ensayos críticos” de Vargas Llosa, como el carácter testimonial, el desarrollo de su propio vocabulario técnico, el interés en la génesis de la novela, la finalidad decidida del escritor y la influencia de Sainte-Beuve en su metodología crítica. Después de esta enumeración, afirma que la metodología crítica de Vargas Llosa es

conflictiva porque combina y altera numerosos principios teóricos. Su metodología crítica carece de valor universal, pero le sirve para explicar su propia praxis literaria. Es decir, el ensayista habla de sí mismo.

Castañeda y Perilli no son las únicas en percibir que el ensayista Vargas Llosa recurre a la autoreferencia en sus ensayos críticos. Otro crítico, como Edmundo Bendezú, también afirma que el ensayista habla de sí mismo cuando aborda el estudio de autores específicos. Bendezú afirma que “Para comprender mejor a Mario Vargas Llosa, el novelista, es preciso leer atentamente su último ensayo sobre Flaubert y *Madame Bovary*” (2011: 271). Por este mismo horizonte van las palabras de José Miguel Oviedo cuando habla sobre los ensayos críticos, en general, de Vargas Llosa, y cuando analiza *Historia de un deicidio*, específicamente:

Comprender que su ejercicio crítico (en un movimiento que él llamaría de “vasos comunicantes”) emana de y revierte al mundo eruptivo del que brotan sus novelas, comprender que su crítica es finalmente autocrítica y que García Márquez es una especie de laboratorio-espejo en que él se observa creando, es indispensable para entender bien el presente libro. Sus casi 700 páginas nos dicen tanto (o más) de Vargas Llosa como de García Márquez; nos proponen una identificación plena del universo crítico con el universo de la ficción: el deicidio lo han cometido los dos, su historia es básicamente la misma (2011: 302).

Oviedo postula que el comentario de la obra aspira a la totalidad (*ibid.*: 304), termino que nos recuerda a sus novelas totalizantes, pero también a su crítica periodística, donde el intelectual analiza las diferentes manifestaciones del individuo y la sociedad, queriendo abarcarlo todo, aunque el énfasis predominante está centrado en la literatura y la política.



De lo reseñado anteriormente, queremos rescatar dos aspectos de los ensayos de Vargas Llosa. Primero, la autfiguración del escritor como intelectual en sus diferentes definiciones y funciones; y, segundo, cómo el ensayista habla de sí mismo. Las dos imágenes se resumen en la figura del intelectual total, previamente posicionado en lo ideológico y político, que despliega Vargas Llosa a lo largo de sus ensayos y su autobiografía, porque siguiendo la imagen de Jean Paul Sartre, vino a imitar, prolongar y repetir la imagen del intelectual total a lo largo de su vida intelectual. Bourdieu argumenta que “Sartre inventó y encarnó realmente la figura del *intelectual total*, pensador crítico, novelista metafísico y artista filósofo que compromete en las luchas políticas de su tiempo todas esas autoridades y esas competencias reunidas en su persona”(1997: 312). Lo mismo podemos decir del intelectual peruano, que al comprometerse con su época salen sus competencias y todos sus “yoes”: escritor, novelista, dramaturgo, ensayista, periodista, presentador de televisión, jurado (de belleza, cine, literatura), político, presidente de comisiones u organismos (como el Pen Club, Uchuraccay), etc., todas estas cualidades en su persona. Por ejemplo, los ensayos críticos de Vargas Llosa permiten una analogía con la interpretación que propone Bourdieu en la crítica de Sartre: “encuentra en el análisis de sus autores predilectos, todos ajenos al panteón escolar, una ocasión, algo académica, de recopilar y asimilar las técnicas constitutivas de un “oficio” de escritor de vanguardia...” (*ibid.*: 313). Así Vargas Llosa logra –como Sartre-, con sus ensayos críticos, otorgarle una “apariencia de testimonio de analista a la imposición de una nueva definición del escritor y de la forma novelesca” (*ibid.*: 113). Pero en general, lo que hace la crítica del intelectual peruano es importar en cada ámbito la totalidad de su capital técnico y simbólico adquirido en

otros, como la del escritor en los ensayos. En consecuencia, Vargas Llosa concentra todas las especies de capital cultural<sup>12</sup> que fundamentan su figura de intelectual total.

La autofiguración del ensayista Vargas Llosa está ligada con su autobiografía. Ricardo Falcón, al analizar la autobiografía de Vargas Llosa, señala que los casi treinta años omitidos en *El pez en el agua* no es casual, sino que manifiesta la voluntad del autobiografiado de dar cuenta de su rol en las elecciones presidenciales en las que fue protagonista, y ésta sería la idea central de las *Memorias*. También, señala la reescritura en los capítulos impares que se refieren a la niñez y juventud del autobiografiado. De esta manera, lo que hace Vargas Llosa es reafirmar lo que ya había venido diciendo.

Falcón, a la vez, refiere que la estética de Vargas Llosa presente en su autobiografía tiene relación con sus ficciones a través de la Historia: en sus aspectos políticos y sociales al dar cuenta de sus angustias de un episodio de la historia, como se presenta en varias de sus ficciones (1993: 163-171).

Birger Anvigk encuentra que *El pez en el agua* intentó demostrar de forma directa la experiencia política del autobiografiado y que con dicha modalidad cayó en la diatriba. Motivo por el cual el texto se insertó en una forma primitiva de crónica, desconociendo las modalidades discursivas del género autobiográfico, porque la actitud del autobiografiado fue la de un político para quien el ejercicio de la escritura no presenta ningún problema. En consecuencia, el periodismo invadió (los capítulos que se refieren a su campaña presidencial) todo el texto, que nos hace recordar a los artículos

---

<sup>12</sup> Para Bourdieu el capital es un recurso que puede producir efectos sociales y entre los tipos de capitales tenemos: económico, cultural, social y simbólico. Bourdieu dice que “El capital cultural es un tener transmutado en ser, una propiedad hecha cuerpo, convertida en parte integrante de la “persona”, un habitus” (citado en Giménez, 1997: 8). El capital cultural “puede existir bajo tres formas: en el *estado incorporado*, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el *estado objetivado*, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas, etc., y finalmente en el *estado institucionalizado*, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural —que supuestamente debe de garantizar— las propiedades totalmente originales” (Bourdieu, 1979: 2).

anteriormente escritos por el autobiografiado y los que escribió durante su campaña presidencial.

Desde estas perspectivas, Vargas Llosa incorpora la reescritura en su autobiografía. Pero la reescritura, como ya lo había señalado Falcón, se hace más patente en los capítulos autobiográficos que van desde su niñez hasta su juventud, porque lo que ahí cuenta fue dicho en diversas oportunidades por el autor en sus artículos, entrevistas y conferencias.

A raíz de esta alternancia de capítulos de juventud y de la campaña presidencial, el intelectual peruano terminó escribiendo una obra que se asemeja a las novelas primitivas que tanto criticó, ya que desconoció las estrategias discursivas del género autobiográfico. Y a la vez, no se dio “el elemento añadido” que, en palabras de Vargas Llosa, hace de un texto una obra de arte, a pesar del registro de los capítulos alternos y el binarismo que comparten sus ficciones y su autobiografía (Angvik, 2004: 241-273).

José Alberto Portugal considera que *El pez en el agua* es un libro sobre el “llamado” y la “profesión” del intelectual, donde la imagen del artista se construye en conflicto con la sociedad y amenazado por él; pero que a la vez es un libro sobre política (2004: 233), porque Vargas Llosa viene a continuar su polémica con los intelectuales de izquierda al reelaborar e incluir el capítulo “El intelectual barato”, “texto en el que levanta cargos y dirige insultos contra individuos concretos” (*ibid.*: 232).

En consecuencia, la autobiografía de Vargas Llosa viene a sintetizar la autofiguración que se manifiesta en sus dos modalidades ensayísticas, la del intelectual total motivado por una cuestión moral. Afirmación que nos lleva a proponer lo siguiente:

a) Mario Vargas Llosa crea su imagen de intelectual a través de su apoyo a determinada posición política, ideológica, cultural y estética. En este sentido, su crítica periodística es un reflejo de sus posiciones políticas, su rol como escritor e intelectual que se compromete con su época, siguiendo la propuesta de Sartre del escritor comprometido, pero a la vez negándola y contradiciéndola al tomar posición hacia determinada ideología. De tal manera que Vargas Llosa congela su imagen, manteniendo coherencia en su etapa socialista y liberal defendiendo valores sublimes y universales desde su posición como intelectual en sus diferentes definiciones, que nos lleva a plantear que tiene la postura de un intelectual total. Es decir, aquel intelectual que reflexiona sobre todos los aspectos de la vida humana, pero defendiéndolas desde su postura ideológica de ese momento. Las pretensiones totalizantes de Vargas Llosa, previamente posicionado en una determinada ideología, se manifiesta en cada acción de su quehacer como individuo, pero asumiendo alguna de las funciones del intelectual y, siempre, avalado en un motivo moral.

b) En los ensayos críticos de Vargas Llosa predomina la autorreferencia. Es decir, el ensayista habla de sí mismo. Como postula Ricardo Piglia, todo escritor tiene una teoría, y que los escritores que hacen crítica parten de juicios de valor y crean canon. Por lo tanto, la crítica puede ser como una forma de autobiografía, ya que se escribe desde un lugar preciso, desde una posición concreta y trabaja con criterios de verdad ideológicos (2001: 10-14). Vargas Llosa erige su teoría a través de sus ensayos: escribe sobre los autores que admira para analizar lo que considera qué hicieron en sus novelas, y su análisis le sirve para explicar lo que él cree que hace en sus textos ficcionales. Y, simultáneamente, estas posturas estéticas son un reflejo de sus posiciones respecto a la literatura (y la política), específicamente la novela. Es decir, que el ensayista, al hablar de lo que hicieron los autores que admira, no está hablando de ellos exclusivamente,

sino de sí mismo a través de interpósita persona: García Márquez, Gustave Flaubert, Víctor Hugo, Juan Carlos Onetti y otros. De los autores mencionados partirá para crear su propia teoría de la novela, que será a la vez un reflejo de sus posiciones ideológicas.

c) La autobiografía de Vargas Llosa manifiesta *a priori* y *a posteriori* su autofiguración intelectual que se refleja en sus dos modalidades ensayísticas. De tal modo que podemos decir sobre su autobiografía lo mismo que sobre *Contra viento y marea* (y, también, *Desafíos a la libertad*), que mantiene su consistencia ética de la escritura, que lo lleva a escribir su autobiografía con la misma voz fiscalizadora del intelectual total que emplea para escribir su crítica periodística y sus ensayos críticos. El intelectual peruano en su autobiografía hace una reescritura de su autofiguración de antaño y una proyección futura de la misma, porque la autobiografía no sólo es la suma de los “yoes” anteriores, también lo son los “yoes” con el que nos vemos en el presente y futuro. En el caso de Vargas Llosa, su autofiguración como intelectual se sintetiza en su autobiografía, pero esta autofiguración ya se había manifestado y se manifestará en sus ensayos, principalmente, y en sus ficciones. Toda su escritura tiene un movimiento u objetivo centrípeto: su autofiguración como intelectual total.

## Capítulo I

### El ensayo y el ensayista Mario Vargas Llosa

## 1. El ensayo

¿Qué es el ensayo?, ¿cuáles son sus características?, ¿cuál es su función o funciones?, ¿cuál es la actitud y/o el lugar del escritor o ensayista cuando escribe un ensayo o habla del ensayo?, ¿cuál la actitud del periodista o el crítico literario? No pretenderemos definir el ensayo, sería una tarea improductiva, y más sabiendo que es de consenso, entre los que escribieron sobre el tema, que no hay definición única, exacta y precisa al respecto. Además, el ensayo tiene variadas modulaciones que adopta en diversos contextos históricos, sociales y culturales (Scarano, 2008: 17). Pero sí podemos decir que hay modos del ensayo y no tipologías (Sarlo, 2000), y también que entre los rasgos mínimos del ensayo tenemos:

prosa no ficcional, punto de vista personal, discurso de origen situacional, opinión fundamentada sobre algún asunto, carácter no acabado ni concluyente, tono polémico, tratamiento de casi cualquier tema o asunto desde la perspectiva del autor, dialógico escéptico, portador de libertad expositiva, no necesariamente sistemático, en una apertura contemplada por el modo mismo de discurrir provisorio, interpretativo (Weinberg, 2007: 33).

Pretendemos tomar del marco discursivo (cúmulo de conocimientos) sobre las definiciones del ensayo (Mignolo, 1984) para abordar, a través de estas definiciones, a la hermenéutica de algunos ensayos de Mario Vargas Llosa.

Vargas Llosa publica *Contra viento y marea*, que es la primera recopilación de sus artículos periodísticos publicados entre 1962 y 1982 en diarios, semanarios y

revistas de América Latina y Europa, en formato libro. Las intervenciones que hace el ensayista en este libro se caracterizan por la inmediatez, la urgencia y la intervención en circunstancias cotidianas, donde se da la fusión de reportaje periodístico y ensayo (Fauquié, 2005). Vargas Llosa se preocupa por definir el significado de su ensayo; así, de este libro nos dice que se refieren “a la vocación literaria, el compromiso político, la revolución, la universidad, las libertades y la crítica” (1984a: 9). Aclara que los publica con la intención de que no sean resucitados maliciosamente; y, a la vez, los ordena cronológicamente. Pero también resume el libro con las siguientes palabras:

Que la literatura, a fin de cuentas, importa más que la política, a la que todo escritor debería acercarse sólo para cerrarle el paso, recordarle su lugar y contrarrestar sus estropicios; que la libertad es inseparable de la justicia social y que quienes las disocian, para sacrificar la primera con el argumento de alcanzar más pronto la segunda, son los verdaderos bárbaros de nuestro tiempo; que por oportunismo, cobardía o ceguera, el intelectual contemporáneo suele ser un diligente aliado de la barbarie; y por último, que aunque el pesimismo para encarar el futuro inmediato de América Latina, esto de ninguna manera significa resignarse y alzar los brazos, sino seguir batallando, en esos dos frentes, que, en verdad, son uno solo: contra el horror de la dictadura militar, la explotación económica, el hambre, la tortura, la ignorancia, y contra el horror de la dictadura ideológica, los partidos únicos, el terrorismo, la censura, el dogma y los crímenes justificados con la coartada de la historia<sup>13</sup> (*ibid.*: 10).

---

<sup>13</sup> Esta última frase nos hace pensar en una crítica a Fidel Castro, respecto a su conocida frase de éste: “La historia me absolverá”.

Estas palabras fueron escritas, al inicio del libro, en agosto de 1982, después del caso Padilla, cuando Vargas Llosa ya había roto formalmente sus relaciones con Cuba y Fidel Castro. Aunque aún mantiene su adhesión a los principios de la Revolución Cubana.

A través de la lectura de *Contra viento y marea* podemos rastrear las diversas posiciones políticas del autor, desde su inicial entusiasmo y optimismo por los ideales de la Revolución Cubana; el anhelo de llevar los principios revolucionarios al Perú; la defensa de Jean-Paul Sartre y su adhesión a la noción de escritor comprometido; la convicción de que la literatura tiene raíces sociales; la interpretación y conceptualización de la literatura y la creación literaria a través de una variedad de autores, como Javier Heraud, Víctor Hugo, Ernest Hemingway, Sebastian Salazar Bondy, Simone de Beauvoir, Gustave Flaubert y otros; pasando por su descontento con Sartre, la ruptura formal con Fidel Castro y su alejamiento de Cuba hasta su conversión a las ideas liberales y su nueva concepción de la literatura.

En los ensayos de *Contra viento y marea*, el ensayista presenta el ocio infantil, “porque refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu” (Adorno, 1962: 12). Pero esta actitud del ensayista se manifiesta más explícitamente en *Desafíos a la libertad*, puesto que manifiesta el testimonio de un yo y no de un nosotros (Lagmanovich, 1984: 20) o el lugar común de la primera persona en el ensayo (Sarlo, 2000: 29). En este último libro el ensayista refiere constantemente a su yo que experimenta y exterioriza sus vivencias, pero buscando una ligazón temática. Así encontramos que se refieren a la cultura de la libertad, y entre los temas que menciona tenemos la crítica al nacionalismo, a los integristas religiosos, la defensa de la ideología liberal, la democracia política y la libertad económica (Vargas Llosa: 2009a, 9).



Por otra parte, Vargas Llosa tiene ensayos dedicados a autores y obras específicas que lo marcaron como paradigma de escritores y obras a imitar o criticar, como el caso de José María Arguedas. Entre estos ensayos tenemos a *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, *La Tentación de lo imposible* que aborda a *Los miserables* y a Víctor Hugo. Así como también *García Márquez: historia de un deicidio*, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* y *Viaje a la ficción* dedicada a la obra de Juan Carlos Onetti.

Vargas Llosa en sus ensayos, siguiendo a Adorno, lograría que los fenómenos encapsulados del espíritu humano sean develados por una interpretación activa del ensayista. Con este procedimiento, la fantasía de la subjetividad se sacrifica en nombre de la disciplina objetiva, y para llegar a ello, los criterios “son la compatibilidad de la interpretación con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar juntos a lenguaje los elementos del objeto” (Adorno, 1962: 13)<sup>14</sup>. Particularmente, en *La orgía perpetua* el procedimiento que Vargas Llosa elige es la pregunta y respuesta o el diálogo consigo mismo. Es decir, sigue una de las formas del ensayo que es la pregunta (Sarlo: 2000, 16).

Además, estos ensayos tienen el común denominador de trabajar con algo ya hecho otorgándole un nuevo orden (Adorno: 1962, 29). También, el ensayista se posiciona en la figura del escritor-crítico (o “crítico practicante” como se denominará Vargas Llosa) que juzga sobre un campo especializado de la sociedad, porque es

---

<sup>14</sup> En este punto, para Adorno, el ensayo adquiere independencia estética, y se diferenciará como préstamo del arte por su medio, los conceptos y su aspiración a verdad. Con este argumento refuta a Lukács, quien llama al ensayo forma artística. De este modo el ensayo estaría emparentado con la teoría, y sólo se acercaría al arte en la forma de la exposición, y a la teoría en los conceptos que maneja. En este punto, Vargas Llosa en *La orgía perpetua* se acerca a los postulados teóricos de Flaubert que se encuentra diseminados en sus correspondencias (fuente privilegiada en la argumentación de este ensayo). Las ordena para, a la vez, plantear su propia teoría de la novela. Así, Vargas Llosa coincide con Adorno cuando éste dice: “El ensayo consume teorías que le son próximas: su tendencia es siempre tendencia a la liquidación de la opinión, incluso de la opinión de la cual parte” (Adorno, 1962: 30)

poseedor de un capital cultural y simbólico<sup>15</sup>: crítico literario y reconocido escritor. En palabras de Mignolo:

muchos ensayos son considerados literarios, lo son quizás por el hecho de que si bien, por un lado, el texto mismo puede manifestar ciertos rasgos sintácticos y semánticos atribuibles, en ciertas condiciones, al ensayo; por otro lado lo consideramos literario porque su autor no es un sociólogo o un filósofo sino un literato (1984: 58).

En síntesis, podríamos decir que los ensayos de Vargas Llosa son una denuncia de un ideal, su ideal (Adorno, 1962: 19-24). No se posiciona en un lugar único, sino que aparece y da lugar “a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que pueden ocupar diferentes clases de individuos” (Foucault, 1999: 114).

Ahora, veamos cómo se manifiestan en *Contra viento y marea* este ego que a lo largo de los años irá tomando diversas posiciones-sujeto.

## **2. La construcción de la imagen del intelectual socialista (1962-1971)**

La identificación de Vargas Llosa al socialismo se manifiesta nítidamente entre los años 1962-1971. Los artículos de Vargas Llosa en el período de los sesenta y setenta mayoritariamente se refieren a la literatura y la política, en algunos casos diferenciables, en otros no por la impregnación de una en la otra. La época lo exige. Claudia Gilman afirma que los estudios del período plantearon “la importancia de la política como valor

---

<sup>15</sup> En Vargas Llosa se manifiesta el capital cultural en sus tres formas, según la definición de Bourdieu: estado incorporado, estado objetivado y estado institucionalizado (1979). El capital simbólico “consiste en ciertas propiedades impalpables, inefables, y cuasi-carismáticas que aparecen inherentes a la naturaleza misma del agente. Tales propiedades suelen llamarse, por ejemplo, autoridad, prestigio, reputación, crédito, fama, notoriedad, talento, don, gusto, inteligencia, etc.” (Giménez, 1997, 15).

fundador y legitimador de las prácticas intelectuales (de sus prácticas y convicciones de entonces)” (2003: 15); y, que a la vez, se da una búsqueda de esos valores en lo ideológico y estético (*ibid.*: 15). Vargas Llosa tiene presente estos valores, puesto que escribe sus artículos desde la perspectiva de este período (sesenta-setenta), de tal manera que sus artículos manifiestan al intelectual y su relación inevitable con la política y la cultura, porque declara su posición con la cultura y el poder (*ibid.*: 15). Es decir, Vargas Llosa sigue la *illusio* de su época entrando al juego para distinguir lo que es importante.

Desde esta perspectiva, el ensayista define la publicación de *Contra viento y marea* argumentando que se refieren “a la vocación literaria, el compromiso político, la revolución, las libertades y la crítica” (1984a: 9). Este libro es la compilación de sus artículos publicados en diversos medios escritos en América Latina, y es una muestra fundamental del rol que vinieron a cumplir las revistas para este período, porque la revista contribuyó a la formación del intelectual en los años sesenta-setenta, puesto que “la revista político-cultural fue, en ese tiempo, un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual”, y supuso “la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia” (Gilman, 2003: 22). Además, debemos tomar en cuenta que Vargas Llosa<sup>16</sup>, al justificar la publicación de *Contra viento y marea*, hace referencia al escritor, cuando afirma que éste cumple una función exclusiva a través de su arte, de luchar contra los excesos de la política y los políticos, pero esta función no sólo corresponde a los escritores, sino que incluye a los “intelectuales”. No sólo los escritores deben y pueden criticar políticas que atentan a la libertad, la justicia social y la dignidad humana; sino también los sociólogos, historiadores, lingüistas, antropólogos, científicos, etcétera. Es decir, el intelectual, quien tiene la herramienta de

---

<sup>16</sup> Néstor García Canclini menciona que Jorge Luis Borges y Octavio Paz afianzaron el campo cultural y se volvieron protagonistas de la comunicación masiva (2010: 107). Lo mismo podríamos decir de Vargas Llosa, porque su participación en los medios masivos de comunicación es muy activa.

poder pronunciarse a través de su prestigio ganado. Es importante destacar la relación y el desplazamiento instantáneo de escritor a intelectual, porque para la época sesenta-setenta se presenta la “conversión del escritor en intelectual” porque “fue la nota dominante del campo literario” (*ibid.*: 19). En el caso de Vargas Llosa su ascensión como escritor será vertiginoso, y su conversión de escritor a intelectual un corolario.

### 3. La autfiguración de un escritor

En 1962 Vargas Llosa gana el premio Biblioteca Breve, y al año siguiente gana el Premio de la Crítica Española y el segundo puesto del Prix Formentor por *La Ciudad y los perros* (1962), su primera novela. Si bien ya había ganado el premio Leopoldo Alas por su colección de cuentos *Los jefes* (1959), su aparición como novel escritor empieza con el premio Biblioteca Breve<sup>17</sup>. El lapso de tiempo, siguiendo los artículos publicados en *Contra Viento y marea*, que va desde 1962 hasta 1967, año en que gana el Premio Rómulo Gallegos, son años de la consolidación de su imagen de escritor. Con su primera novela gana tres premios que lo van perfilando como un escritor renombrado. Con su segunda novela, *La casa verde* (1966), gana el Premio de la Crítica Española (1966) y el Premio Nacional de novela (Perú, 1967), que vendrán a consolidarlo como escritor. En consecuencia, a partir de ese momento asume otra postura, puesto que ya tiene ganado un nombre, un prestigio que lo legitima para pronunciarse más que como escritor, como intelectual, que fue el término dominante en esa época.

El primer artículo de Vargas Llosa que aparece en *Contra Viento y Marea* se titula “Revisión de Albert Camus”, fechado en 1962. Artículo que reflexiona sobre Camus y su literatura. Los siguientes dos artículos, “Cuba, país sitiado” y “Crónica de la revolución”, son exactamente crónicas sobre su visita a Cuba como periodista. Hasta

---

<sup>17</sup> Cf. <http://www.mvargasllosa.com/distin.htm>

aquí el ensayista no se menciona como escritor o autor, pero a partir del siguiente artículo, “Homenaje a Javier Heraud” (1963), se incluye como escritor o, más específicamente, se identifica con sus colegas poetas:

¿Qué significa este encarnizamiento de la muerte con los jóvenes poetas del Perú de talento probado y sentimientos nobles? ¿Qué maldición fulmina a los mejores de nosotros apenas comienza a vivir y crear? Ayer, Enrique Alvarado, Oquendo de Amat, el chiclayano Lora cayeron aniquilados en plena juventud, cuando su vocación acababa de cuajar en obras precozmente maduras; hoy, Javier Heraud (1984: 36).

En este artículo se posiciona como escritor, al igual que sus pares muertos prematuramente. Los siguientes artículos que van desde “Los otros contra Sartre” (1964) hasta “Sartre y el marxismo” (1965) son textos que reflexionan sobre el escritor y su compromiso social, así como la literatura y la creación literaria, ya que la mayoría de los artículos abordan a escritores que Vargas Llosa admira y obras que lo marcaron, como *Los miserables* (“En torno a *Los miserables*”). También, escribe sobre la disciplina de un autor como Ernest Hemingway (Hemingway: ¿Un hombre de acción?), su defensa de Sartre al rechazar el Premio Nobel de Literatura (“Sartre y el Nobel”). Pero también sus primeras reflexiones sobre la creación literaria, como el “elemento añadido” (“Memorias de una joven informal” y “Una muerte muy dulce”) y el orden que da el escritor, a través de la escritura, al mundo caótico (“Camus y la literatura”). Estos artículos expresan la propia concepción literaria de Vargas Llosa, que años después abordará de forma más sistemática, pero que para entonces le sirven para ir reflexionando sobre su propia escritura y consolidar su imagen de escritor, la de un

escritor comprometido. Sin embargo, esto no es suficiente para la época, se necesita ser un intelectual. A partir de “Toma de posición” (1965) asume no sólo la posición del escritor comprometido, sino la del intelectual defensor de los valores morales, apoyando un levantamiento armado y acompañando su firma con la de otros escritores.

Por ello, aprobamos la lucha armada iniciada por el MIR, condenamos a la prensa interesada que desvirtúa el carácter nacionalista y reivindicatorio de las guerrillas, censuramos la violenta represión gubernamental –que con el pretexto de la insurrección pretende liquidar las organizaciones más progresistas y dinámicas del país- y ofrecemos nuestra caución moral a los hombres que en estos momentos entregan su vida para que todos los peruanos puedan vivir mejor (1984: 76).

Los artículos precedentes no sólo le sirven para consolidar su imagen de escritor, sino que a la a vez va tomando posición como escritor comprometido o intelectual en defensa de los valores universales. De tal manera que Vargas Llosa asume desde sus inicios literarios el lugar activo del intelectual (Perilli, 2010: 74). La autofiguración de Vargas Llosa como intelectual se remonta a sus años universitarios, mucho antes de ser un escritor, cuando funda la revista *Literatura* junto a Luis Loayza y Abelardo Oquendo. Américo Mudarra anota que esta revista fue “un espacio para concebirse y recrearse, tal vez por primera vez, como intelectuales, con una posición independiente ante los acontecimientos de la realidad circundante” (2011: s. p.).

#### **4. La autofiguración de un intelectual**

Para los años sesenta-setenta el escritor se convierte y posiciona en intelectual de acuerdo a su legitimidad ganada con la palabra “revolución” (Gilman, 2003: 26)<sup>18</sup>. En el contexto de estos años nos referimos específicamente a la revolución al estilo de la Revolución Cubana. De los cuatro primeros artículos de Vargas Llosa, en *Contra viento y marea*, se refieren, específicamente, dos a Cuba y otro a la muerte revolucionaria del poeta peruano Javier Heraud.

El artículo, “En Cuba, país sitiado” (23 de noviembre de 1962, París<sup>19</sup>), menciona que la sociedad cubana funciona con voluntarios en los trabajos, porque todos los jóvenes fueron a defender a la Revolución<sup>20</sup> (1984a: 25). También, que el solo nombre de Fidel Castro despierta a la multitud si se distrae. En el siguiente artículo, “Crónica de la Revolución” (París, noviembre de 1962), opina que la revolución ya está establecida, y que el solo nombre de Fidel Castro es suficiente para llamar la atención y exaltar a la gente, puesto que Fidel mantiene el entusiasmo popular y la cohesión. A la vez, especifica que los jóvenes escritores cubanos están bastante influenciados por Jean-Paul Sartre (*ibid.*: 30-32)<sup>21</sup>.

El cuarto artículo, “Homenaje a Javier Heraud” (París, 19 de mayo de 1963), utiliza la conjugación verbal en primera persona del plural (inclusiva), ubicándose en esta pléyade de escritores revolucionarios. “¿Qué maldición fulmina a los mejores de nosotros apenas comienzan a vivir y a crear?” (*ibid.*: 36), lo dice al referirse a la muerte

---

<sup>18</sup> Esta perspectiva del escritor como intelectual y su legitimidad ganada con la palabra “revolución” se encuentra en las palabras de Jorge Edwards cuando se entrevista con Fidel Castro después del arresto de Heberto Padilla: “Primer ministro, yo no creo haberme dejado rodear por un grupo de contrarrevolucionarios, como dice usted. Antes que un diplomático soy un escritor, y aquí me he reunido con los escritores cubanos que conocía (...). Otra cosa es que tuvieran opiniones críticas sobre el momento actual de la Revolución; pero, entre un intelectual que formula críticas al régimen y un agente del enemigo, de la contrarrevolución, hay para mí una diferencia muy clara” (2006: 324).

<sup>19</sup> Publicada en *Le Monde*, en Europa. Desde este continente se está siguiendo los sucesos en América Latina y el Nuevo Mundo está en boga.

<sup>20</sup> Esto en el contexto de las amenazas de una inminente invasión de los Estados Unidos a Cuba.

<sup>21</sup> Referencia que no es gratuita, porque en este período Vargas Llosa admira y está influenciado, al igual que los escritores cubanos, por Sartre.

del joven poeta peruano, relacionándose con la muerte de un intelectual revolucionario, ya que Heraud muere como un hombre de letras y de armas. Pero sus reflexiones se proyectan al Perú e imagina una revolución en su país, y que los jóvenes recordarán que Heraud fue el primer héroe. Vargas Llosa va posicionándose en la vanguardia revolucionaria de la época, como un escritor progresista tiene que forjarse la imagen no sólo de escritor, que ya lo es, sino de intelectual revolucionario o comprometido con las causas sociales. Este compromiso se hará más explícito en artículos posteriores. En “Toma de posición” (París, 22 de julio de 1965), justifica el levantamiento armado en la sierra peruana. Después de hacer un análisis de la realidad peruana y la vida republicana hasta el presente, afirma:

En estas condiciones consideramos que para que el campesino disfrute de la Tierra que trabaja, para que el obrero lleve una vida digna, para que las clases medias no vivan, bajo un complejo permanente de frustración, para que el país sea el beneficiario de sus riquezas y para que el Estado sea el árbitro de su destino no queda otro camino que la lucha armada (*ibid.*: 75-76).

Termina el artículo con el apoyo moral a los hombres que arriesgan su vida por la causa. Este artículo es del momento, ímpetu de las circunstancias, pero será la primera manifestación abierta y confrontacional a favor de una causa, en este caso la lucha armada. Después seguirá esta misma modalidad frente a determinados casos para hacer saber su oposición o conformidad<sup>22</sup>. Además, esta toma de posición lo hace acompañado de la firma de otros escritores o, más específicamente, intelectuales: Milton Albán Zapata, Sigfrido Laske, Humberto Rodríguez, Alfredo Ruiz Rosas, Federico Camino,

---

<sup>22</sup> Otros artículos de similar formato son sobre el Caso Padilla, el Pen Club, la Guerra del Pacífico y la Carta a Fidel.



Hugo Neyra y Julio Ramón Ribeyro. En manifestaciones como ésta, vemos cómo los escritores van convirtiéndose en intelectuales a través de su relación con la política, el poder, la sociedad, la literatura y el arte en general. Los intelectuales prestan especial atención a los asuntos públicos, porque en este período hay un interés por saber el valor o desvalor de los intelectuales y sus producciones (la literatura) y la voluntad de crear un arte político y revolucionario (Gilman, 2003: 29). Para el escritor peruano el arte político y revolucionario radica en que “la literatura cambia la vida, pero de una manera gradual, no inmediata, y nunca directamente, sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar” (1984a: 39-40). Esta afirmación lo hace en respuesta a unas declaraciones de Jean-Paul Sartre, quien había afirmado que un escritor de un país subdesarrollado debe renunciar a su vocación de escritor para servir a su país (“Los otros contra Sartre”, París, junio de 1964). En otro artículo, “Una insurrección permanente” (París, marzo de 1966), postula que la literatura es protesta y reafirma la concepción del escritor comprometido. Sin embargo, en “La literatura es fuego”<sup>23</sup> (Caracas, 11 de agosto de 1967), es claro respecto al rol del escritor y de la literatura. Aquí argumenta que el escritor es un aguafiestas -vemos la influencia sartreana-, y que la literatura es fuego e inconformidad. Finaliza su discurso diciendo que acepta el Premio, porque no exige de él ningún compromiso político, estético ni ideológico, y que como escritor sólo tiene un compromiso, seguir siendo lo que es. La postura de que el escritor es un inconformista permanente, ya lo había manifestado en otro artículo, “Una insurrección permanente” (París, marzo de 1966), postura que posteriormente, en “Luzbel, Europa y otras conspiraciones” (Londres, abril de 1970), nos hará saber el futuro Nobel que fue criticada por el colombiano Óscar Collazos, ya que éste criticó que Vargas Llosa haya dicho que “la función del escritor será siempre subversiva”; y

---

<sup>23</sup> Discurso al recibir el premio Rómulo Gallegos.

según Vargas Llosa, Collazos considera “que la literatura sea subversiva en la sociedad capitalista, pero no admite que lo sea en una sociedad socialista” (*ibid.*: 154). Para Collazos esta crítica es sintomática de la postura ideológica de Vargas Llosa, que se va movimiento de la izquierda a la derecha. Algunos consideraron que Vargas Llosa ya se había distanciado del discurso socialista cuando dio su discurso al recibir el premio Rómulo Gallegos en 1967, y que finalmente con el caso Padilla rompe formalmente con la Revolución Cubana y el discurso socialista. Respecto a la “Literatura es fuego”, Miguel Gutiérrez manifiesta que:

revela, de una parte, la primera crisis de las relaciones contradictorias de VLI con la Revolución Cubana y su distanciamiento general frente al socialismo, y de otra parte, contenía un mensaje cifrado para todas las burguesías de Occidente y en especial de Latinoamérica, cuyo sentido era el siguiente: a partir de ese momento, él, VLI sería uno de sus voceros en el campo de la cultura, aunque, desde luego, por el momento tendría que guardar las formas con la ideología de “defensa de un socialismo que respete la libertad y la dignidad humana [*sic*]”, matizada, por cierto, con vagas denuncias al imperialismo y a las dictaduras militares de América Latina” (2001: 62).

Líneas más adelante afirma que:

el discurso de VLI no correspondía al de un escritor progresista y democrático, sino al de un escritor burgués-liberal que comenzaba a hacer su palinodia por sus extravíos socializantes, de los cuales, por cuestión de decoro, aún no podía renegar de manera abierta” (*Ibid.*: 63).

En el período sesenta-setenta hay un enfrentamiento entre los intelectuales cuya función es el de ser críticos de la sociedad o ser el intelectual revolucionario (Gilman, 2003: 30). Va cambiando la *illusio* de la época, porque los intelectuales latinoamericanos luchan por “el monopolio de la imposición de la definición legítima del escritor” (Bourdieu, 1997: 332) en torno de la oposición entre la autonomía y la heteronomía<sup>24</sup> (*ibid.*: 332). Vargas Llosa se alinearé con los escritores críticos de la sociedad, pero sin renunciar, aún, su apoyo al socialismo, que todavía considera como el mejor sistema existente para los problemas sociales, ya que “la pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de la práctica intelectual” (Gilman, 2003: 42). Así se va forjando la imagen del escritor Vargas Llosa en intelectual, porque los intelectuales incomodan al poder de turno, como lo menciona en “La literatura es fuego”.

Si bien Miguel Gutiérrez advierte el distanciamiento de Vargas Llosa del socialismo en 1966<sup>25</sup>, no es el único caso, puesto que en este año se empieza a ver las primeras grietas en la familia latinoamericana respecto a su apoyo a la izquierda, y se da, también, con la revista *Nuevo Mundo* dirigida por Emir Rodríguez Monegal. Y otra se produce en la trigésima cuarta edición del congreso del Pen Club, que se realiza en Nueva York entre el 11 y el 18 de julio de 1966 (Gilman, 2003: 120-124).

El alejamiento paulatino de la izquierda de Vargas Llosa, lo vemos, al igual que Gutiérrez, en el artículo “El socialismo y los tanques” (Londres, agosto de 1970) y, finalmente, con el primer artículo sobre el caso Padilla que aparece en *Contra viento y marea*: “Carta a Hayde Santamaría” (5 de abril de 1971). En el primer artículo critica a

---

<sup>24</sup> “La heteronomía, en efecto, surge gracias a la demanda, que puede adquirir la forma del encargo personalizado formulado por un “patrón”, mecenas o cliente, o de la expectativa y la sanción anónima de un mercado” (Bourdieu, 2007, 323). Los heteronomos son los escritores que ocupan temporalmente una posición dominante en el campo de producción cultural y que son más sensibles a las exigencias externas (*Ibid.*: 322), porque “están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político” (*Ibid.*: 321).

<sup>25</sup> Balmiro Omaña señala una etapa de transición en la postura ideológica y estética de Vargas Llosa entre 1966 hasta 1974 (1987: 143-47).

la Unión Soviética por invadir Checoslovaquia, al igual que a la izquierda y a Fidel Castro por dar su apoyo a la invasión: “Resulta lastimoso ver reaccionar a Fidel de la misma manera condicionada y refleja que los mediocres dirigentes de los partidos comunistas latinoamericanos que se precipitaron a justificar la intervención Soviética” (1984a: 163). Palabras que irritarán a Collazos, que nos lo hace saber Vargas Llosa en “Luzbel, Europa y otras conspiraciones”. En el segundo artículo, referido al caso Padilla, rompe formalmente con la política castrista, pero aún apuesta por el socialismo, pero no el que se práctica en Cuba (*ibid.*: 165).

Sin embargo, las fricciones en los intelectuales latinoamericanos venía desde mucho antes del caso Padilla, entre los intelectuales que defendían su libertad creadora y los intelectuales revolucionarios que seguían las consignas partidarias. Ya que para esta época:

el paso que va del intelectual comprometido al intelectual revolucionario puede traducirse en términos políticos como la diferencia entre reformismo y revolución. Las exigencias crecientes de participación revolucionaria devaluaron la noción de compromiso, bajo la cual una gran parte de los intelectuales encontraron sombra y protección durante algún tiempo. En este contexto, se buscó poner de manifiesto el intento de redefinición del rol y la función social del intelectual, que, al poner el acento en los requerimientos “revolucionarios” (y no simplemente críticos, estéticos o científicos) de la práctica intelectual, afectó sus criterios de legitimidad y validez.” (Gilman: 2003, 160).

Éste es el caso de Vargas Llosa, que desde 1967, en “Carta al vocero del Partido Comunista peruano” (Lima, 28 de agosto de 1967), va dilucidando entre la literatura y

lo social. Afirma que su primer compromiso es con su vocación, y después lo social. A la vez, aboga por un socialismo con libertad de prensa, oposición política y el derecho a disentir (1984a: 138-139). Se irá distanciando de los intelectuales, que priorizan su compromiso social a su literatura, y del comunismo al reclamar su especificidad como escritor. En sus artículos enfatiza esta postura, que lo llevó a ser duramente criticado, porque el contexto político-social exigía ser revolucionario de armas y no de pluma:

El clima del antiintelectualismo estigmatizó como burgueses, contrarrevolucionarios o mercantilistas a todos aquellos que postularon la especificidad de su tarea y reclamaron la libertad de creación y crítica dentro del socialismo, sin sujetarse a la dirección política del partido. Para el antiintelectualismo, la literatura era un lujo al que se debía renunciar, porque, al fin y acabo, para hacer la revolución sólo se necesitaban revolucionarios (Gilman, 2003: 181).

Este ambiente de tensión explota con el caso Padilla, se produce el distanciamiento de los intelectuales que están a favor y en contra de Cuba, y marcará definitivamente un antes y un después en las relaciones de los intelectuales y su lugar en el campo intelectual.

## **5. El caso padilla**

El poeta Heberto Padilla había sido detenido el 20 de marzo de 1971 por las autoridades cubanas por contrarrevolucionario. Jorge Edwards<sup>26</sup>, quien se encontraba en Cuba, interviene por la libertad de Padilla, pero al día siguiente, el 22 de marzo, es expulsado de Cuba. Ya en Europa, Edwards visita a Mario Vargas Llosa en Barcelona.

El arresto de Padilla provoca la “Primera carta de los intelectuales” dirigida a Fidel Castro en la que desde Europa protestaban por el arresto del poeta. El 27 de abril, después de 38 días de encierro, Heberto Padilla hace una autocrítica, en la sede de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), donde se acusa de contrarrevolucionario y culpa a otros colegas de actuar contra la revolución. En el mismo mes, el 30, Fidel Castro pronuncia su “Discurso de Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, en la cual critica a los intelectuales que habían firmado la carta de protesta (Angvik, 2004: 183-192).

Después de la “Primera carta de los intelectuales”, el líder cubano reprocha a los que se habían pronunciado. Producto de esta carta, Vargas Llosa escribe a Hayde Satamaría (“Carta a Haydée Santamaría”, 5 de abril de 1971) presentando su renuncia al Comité de la revista *Casa de las Américas*, y su decisión de no dictar un curso en Cuba. También, menciona que él quiere el socialismo para su país, pero no el que se practica en Cuba. Finalmente, el 20 de mayo se publica en el diario *Le Monde* (Angvik, 2004: 190) la “Carta a Fidel Castro” firmada por 60 intelectuales. La carta es seleccionada entre cuatro borradores, saliendo elegida la de Vargas Llosa, reproducida en *Contra Viento y marea*, donde se lee:

---

<sup>26</sup> Jorge Edwards publica en 1973 su libro *Persona non grata*, donde relata su estancia en Cuba (desde el 7 de diciembre de 1970 hasta el 22 de marzo de 1971, fecha en la que es expulsado de la isla después del arresto de Heberto Padilla) como diplomático chileno. En general, el libro critica la política cubana respecto a la economía de la isla, así como la persecución a los escritores disidentes del régimen con quienes Edwards se relaciona, entre ellos Heberto Padilla.

Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la conferencia que ha firmado Heberto Padilla sólo puede haberse obtenido mediante métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias (...) el desprecio a la dignidad humana que supone forzar a un hombre a acusarse ridículamente de las peores traiciones y vilezas no nos alarma por tratarse de un escritor, sino porque cualquier compañero cubano –campesino, obrero, técnico o intelectual- pueda ser también víctima de una violencia y una humillación parecidas. Quisiéramos que la revolución cubana volviera a ser lo que en un momento nos hizo considerar un modelo dentro del socialismo (1984a: 166-167).

Vargas Llosa rompe formalmente con Cuba al producirse el caso Padilla, aunque mantendrá su adhesión al socialismo. Como muchos intelectuales que firmaron la “Carta a Fidel Castro”, seguirán defendiendo el socialismo; sin embargo, la relación con Cuba se quiebra, porque “el caso Padilla fue sólo el momento visible y público de una grieta que los intelectuales latinoamericanos venían intentando reparar por su cuenta y sin hacer mucho ruido en torno a su existencia”<sup>27</sup> (Gilman, 2003: 233).

En este contexto, si no se está con Cuba, se está contra ella y no se es un revolucionario, y menos intelectual. Para ello se tenía que ser revolucionario y estar a favor de Cuba. En consecuencia, después del caso Padilla, Vargas Llosa es criticado y vejado por su postura frente a Fidel Castro y la Revolución Cubana. Y más aún, cuando sigue manifestando su oposición a la política cultural de Fidel Castro. En una “Entrevista exclusiva a V.Ll” (-por César Hildebrandt-, 10 de junio de 1971) menciona:

yo no he hecho más que protestar por estos sucesos que contradicen lo que siempre he admirado en la revolución cubana [sic]: haber mostrado que la

---

<sup>27</sup> Para el caso Padilla véase: Gilman, 2003: 233-251; Angvik, 2004: 183-202 y Casullo, 2005.

justicia social era posible sin despreciar la dignidad de los individuos, sin dictadura policial o estética (1984a: 170).

En esta misma entrevista argumenta que defiende la “libertad de expresión”, que se avala en la libertad que da el socialismo, y termina diciendo que *es su deber como escritor protestar*<sup>28</sup>.

El caso Padilla fue un momento de resignificación del intelectual latinoamericano, no bastaba decir que se estaba a favor de la revolución, sino que se debía estar a favor de la Revolución Cubana:

La ruptura del campo de los intelectuales de izquierda no significó un rompimiento con el progresismo en sí mismo, sino el desacuerdo sobre el repertorio de temas, actitudes, conceptos y tópicos que lo definían. Para el grupo antiintelectualista, el valor otorgado a la idea de revolución –que tomó como ejemplo la Revolución Cubana- resignificó y devaluó las posiciones autodenominadas “progresistas” que no asumían la obligación del intelectual de someterse a las decisiones de los dirigentes. Para el grupo de intelectuales que se le opuso, tratando de reflatar la noción del intelectual como conciencia crítica de la sociedad, la sumisión o la subordinación de los intelectuales a los líderes políticos significaba otro modo de la traición de una identidad (Gilman, 2003: 278-79).

Es este período Vargas Llosa transforma su imagen de intelectual comprometido al estilo sartreano para asumir una nueva imagen de intelectual. El intelectual defensor de los valores universales o, mejor dicho, el intelectual crítico que pretende ocupar una

---

<sup>28</sup> Las cursivas son mías.



posición dominante en el mundo de las artes, pero para ello es necesario marcar su independencia a los poderes políticos o económico, porque “el alejamiento respecto a los poderes y a sus valores, serán inmediatamente comprendidos, incluso respetados, y debido a ello, recompensados y tendrán por este motivo a irse imponiendo cada vez más ampliamente como máximas prácticas de las conductas legítimas” (Bourdieu, 1997: 99).

En su etapa socialista Vargas Llosa no sólo proclama su ideología y posición política a través de sus ensayos periodísticos; también, lo refleja en sus novelas y en sus ensayos críticos donde propone una concepción propia de la literatura y, en particular, de la novela. Así surge su primera teoría de la novela.

## **6. Primera teoría de la novela**

La etapa socialista de Vargas Llosa lo lleva a plantear una teoría de la novela desde esta postura ideológica. En un artículo de 1964, “Los otros contra Sartre” (1984a: 38), manifiesta que el escritor no sólo tiene un compromiso lícito con el lenguaje, sino también con la sociedad; y afirma que la creación literaria tiene raíces sociales. Es decir, el escritor auténtico escribe para una clase social determinada. Esta concepción ideológica lo lleva a la literatura, prueba de esto son sus primeras novelas: *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1966) y *Conversación en la Catedral* (1969).

“La idea que Vargas Llosa tiene del escritor y de su responsabilidad intelectual, es inconfundiblemente sartriana” (Oviedo, 1970: 52). Éstas son las palabras de Miguel Oviedo al analizar la teoría y la realidad de la novela de Mario Vargas Llosa. Esta afirmación irá acompañada de la palabra “obsesión”, que quiere decir, que antes que las convicciones, son las obsesiones las que guían al escritor. Esta segunda afirmación nos lleva a ver, según Oviedo, que “la obra nace por la exigencia de una angustia interior;

esa angustia se sublima y se impone como una moral intelectual en el acto creador; esa moral determina una estética de pertinaz objetividad en el registro de la realidad humana y exterior” (*ibid.*: 54).

Oviedo señala, en los postulados teóricos de Vargas Llosa, la influencia de las novelas de caballería, específicamente *Tirant lo Blanc*. Vargas Llosa toma de esta novela la representación total; es decir, la novela como totalidad. Otra influencia, siguiendo el texto de Oviedo, es la de Flaubert, con él Vargas Llosa encuentra la teoría de la creación como realidad autónoma. El texto de Oviedo data de 1970, años en que Vargas Llosa aún adhiere al socialismo y la Revolución Cubana. Pues otro texto, de David Sobrevilla -de 1991, veintiún años después-, analiza dos teorías de la novela de Vargas Llosa. Según este último texto, el autor de *La ciudad y los perros*, se aleja de su pasado izquierdista como consecuencia del caso Padilla. Y también de la guía ideológica de Sartre para aproximarse a la de Albert Camus (Sobrevilla, 1991: 59).

Sobrevilla coincide con Oviedo en el concepto de libertad sartreana en la primera teoría de la novela de Vargas Llosa, en la novela como totalidad y la autonomía de la novela que proviene de Flaubert. Pero estas concepciones cambiarán a mediados de los años setenta. Abandona la idea de la novela como totalidad: si antes la novela debía representar verbalmente la realidad en todos sus niveles, y debía abarcar toda la realidad, ahora sólo apunta a su autonomía: “la novela ya no representa más la realidad, sino que la distorsiona a partir de las obsesiones y creencias personales del novelista” (*ibid.*: 64). Otro aspecto, en la nueva teoría de la novela del escritor peruano, radica en la concepción del arte en general y, específicamente, de la novela, como una “mentira verdadera”. Finalmente, un tercer elemento, es que renuncia a “los consejos flaubertianos de la impersonalidad, imparcialidad e impasibilidad al momento de escribir” (*ibid.*: 68).

Las propuestas de sendos autores, Oviedo y Sobrevilla, sobre la teoría de la novela de Vargas Llosa, lo recuperan a través de las entrevistas, artículos periodísticos, libros e intervenciones del autor respecto a su propia concepción de la cultura, la literatura, la novela, la génesis de la creación literaria y sus conceptos estéticos, sociales, culturales y políticos.

Cotejando los textos de Oviedo y Sobrevilla percibimos, a parte de los puntos coincidentes, un aspecto que no es analizado por ambos críticos, aunque este último lo menciona, que consiste en la relación del concepto de realismo, de la teoría de Georg Lukács, en la primera teoría de la novela de Vargas Llosa<sup>29</sup>.

### **6.1. Totalidad**

La propuesta realista de Georg Lukács concibe la creación estética como homólogo de la realidad. Para tal fin hace uso de la ideología, es decir, el marxismo se interpone como una interpretación esencialista entre la realidad y el texto literario. El realismo socialista de Lukács observa que la obra de arte siempre dará, por fuerza, una sección o fragmento de la realidad, pero su propósito último será el que dicha sección no aparezca desgajada de la totalidad de la vida social. Este realismo será selectivo de la realidad, pero a la vez totalizador en la representación de lo social de la realidad (Villanueva, 1992: 45-48). Es decir, la literatura no es mimesis, sino que el autor la

---

<sup>29</sup> Birger Angvik también hace referencia a la coincidencia en la concepción de “totalidad” sobre la novela realista entre Vargas Llosa y Georg Lukács, pero no lo relaciona con el compromiso y la autonomía que aquí sí lo trabajamos: “Vargas llosa expone y modifica algunas ideas de algunos otros críticos sobre la novela realista como un reflejo de la realidad, y hay, en particular, coincidencias interesantes entre las ideas de Vargas Llosa y la del crítico marxista Georg Lukács. Lukács es un gran admirador de la novela realista, que representa para él el epítome de la literatura narrativa. Encuentra en Balzac en Tolstoi, los dos grandes realistas del siglo XIX, el ideal de novela. Fue un crítico normativo, contrastaba la literatura realista con la modernista-formalista de una manera que podría ser similar al contraste introducido por Vargas Llosa entre “total” y “totalitario”, en el cual la literatura totalitaria es considerada inferior. Ahora bien, el concepto de totalidad en Lukács puede ser similar al de Vargas Llosa en el sentido de que la ficción de un gran realista refleja, de una manera microcósmica, la pluralidad de la realidad, y el gran artista recaptura y recrea una totalidad armoniosa de la vida humana” (2004: 309).

interpreta objetivamente para plasmarla en la literatura. Esta conceptualización está presente en Vargas Llosa, al afirmar que la realidad es caótica, y que no tiene orden, pero que en la novela se le da orden, y cuanto mayor sea la construcción de la novela mayor será la construcción del mundo que evoca (Osorio, 1972: 27).

Si la literatura es una forma particular de reflejo de la realidad objetiva, no se trata de limitarse a reproducir lo que directamente aparece, sino de captar la realidad tal como efectivamente es (Lukács, 1966: 293). Y una manera de captar la realidad tal como es, se logra a través de la totalidad. Lukács dice que “si el escritor es verdaderamente realista entonces el problema de la totalidad objetiva de la realidad juega un papel decisivo, independientemente en absoluto de cómo el escritor la formule mentalmente” (*ibid.*: 293).

Esta totalidad lo tiene presente el escritor peruano, pero ¿cómo se manifiesta? Oviedo advierte el afán totalizante de Vargas Llosa en la admiración que tiene por las novelas de caballería, específicamente, *Tirant lo Blanc*, en esta obra “ve, aprende, envidia, las posibilidades de una representación *total* de la realidad” (Oviedo, 1970: 58). Vargas Llosa dice al respecto:

Martorell es el primer de esa estirpe de suplantadores de dios –Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstói, Joyce, Faulkner- que pretenden crear en sus novelas una “realidad total”, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo. ¿Qué significa que esta novela es una de las más ambiciosas? Que *Tirant lo Blanc* es el resultado de una decisión tan descabellada como la de aquel personaje de Borges que quería construir un mapamundi de

tamaño natural. Lo más difícil es tratar de clasificarla, porque todas las definiciones le convienen pero ninguna le basta (1991a, 11)<sup>30</sup>.

Para que el escritor peruano llegue a esa totalidad, busca agotar todo el material posible en la novela, explorar todos los rincones para presentar sus múltiples caras y brindar las posibilidades de variadas interpretaciones. Sin embargo, Lukács y Vargas Llosa son conscientes que esta totalidad es imposible, pero tienen que dirigirse a ella para lograr mayor objetividad. Esta totalidad no sólo abarca lo consciente, sino también los sentimientos. El escritor realista “sabe que pensamiento y sentimiento surgen del ser social, que las experiencias y las impresiones son partes de un complejo conjunto de la realidad” (Lukács, 1966: 296). Por eso, el realismo de Vargas Llosa “incorpora a la descripción del mundo exterior, un buceo en zonas más oscuras pero no por eso menos reales: los sueños, las obsesiones, las fantasías, las imágenes cándidas o perversas que se aferran al ser, los delirios de la conciencia” (Oviedo, 1970: 59). En palabras del novelista peruano:

Una “*novela total*”. Novela de caballería, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, acto y sueño, objetividad y subjetividad, razón y maravilla (1991a, 26).

---

<sup>30</sup> *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1991) contiene tres ensayos: “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” (1969), “Martorrel y el “elemento añadido” en *Tirant lo Blanc*” (1971) y “*Tirant lo Blanc*: las palabras como hechos” (1991).

Pensamiento y sentimiento permiten representar la realidad objetivamente, pero no sólo eso. Además, se requiere de un trabajo por parte del escritor para conocer y profundizar en la realidad social en la que está inmerso. Esta actitud la manifiesta Vargas Llosa, quien considera que el autor debe ser un obrero más al momento de escribir; y Lukács dirá al respecto:

Y se requieren una ardua labor, un abandono y una superación de la inmediatez, un ponderar y medir todas las vivencias subjetivas de la realidad social –tanto del contenido como de la forma de las mismas- y una profunda investigación de la realidad para descubrir y superar las influencias reaccionarias del mundo imperialista circundante (1966: 297).

El contenido y la forma, requisitos que Vargas Llosa está practicando constantemente. En varias entrevistas manifiesta que está buscando diferentes técnicas para plasmar la realidad y no repetir el modelo anterior. En este punto se relaciona y se aparta de Lukács. Al decir éste que “esta monotonía [refiriéndose al montaje] es la consecuencia, necesaria de la renuncia al reflejo objetivo de la realidad, a la lucha artística por la plasmación de la multiplicidad y la unidad profusamente intrincados de las mediaciones y de su eliminación en las figuras” (1966: 302). Lukács da poca importancia a la técnica narrativa, aspecto que le van a criticar.

El escritor verdaderamente realista al trabajar con sus materiales subjetivos, tanto en la forma como en el contenido, escapando de la monotonía, logrará representar la realidad objetiva, y al lograrlo anticipa la ideología de la evolución social. Es decir, hace las veces de profeta. Pero no sólo eso, sino que creará tipos con “rasgos duraderos tales, que sean eficaces por largos periodos como tendencias objetivas de la evolución

de la sociedad o, más aún, de la humanidad entera” (Lukács, 1966: 307). Vargas Llosa plasma en sus novelas al “hombre en sus múltiples relaciones con la realidad”. Pensemos en *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*. Todas ellas correspondientes a la praxis de su primera teoría de la novela.

La diferencia entre el realismo de Vargas Llosa y Lukács radica en la forma. Este último supedita la forma al contenido, o más específicamente, la forma se relega a favor del contenido. Esto es lo que le critican Theodor Adorno y Bertolt Brecht, y Vargas Llosa se distancia de la teoría realista de Lukács.

Bertolt Brecht critica a los que sólo buscan la forma y se desentienden del contenido o a los que postulan de modo viceversa, y dice al respecto: “frente a las exigencias siempre nuevas del medio ambiente social siempre cambiante, seguir aferrado a las viejas formas convencionales es también formalismo” (Brecht, 1984: 211-212). Particularmente, critica a Lukács por no valorar la forma, es decir, la técnica: “las obras que no sacan páginas nuevas a la realidad, difícilmente son grandes obras realistas: ningún realista se contenta con ir repitiendo lo que ya se sabe: esto no demuestra relación viva alguna con la realidad” (*ibid.*: 224).

Vargas Llosa se aleja de la teoría realista de Lukács para acercarse, en este aspecto, a la definición de Brecht. Éste propone que al surgir nuevos problemas se requieran nuevos métodos para la descripción. La interpretación de Nelson Osorio es afín a la de Brecht al hablar de la técnica narrativa, ya que ve el afán de nuevas técnicas narrativas en el autor peruano: “En el novelista peruano, esta búsqueda de expresión de la realidad a varios niveles se encauza por la multiplicidad de recursos técnicos y de perspectivas dentro de la misma novela” (Osorio, 1972: 29). Toma como ejemplo *La ciudad y los perros*, donde se presentan tres niveles de la realidad a través de los personajes: el mundo objetivo, visto desde fuera; la pura subjetividad, como una

conciencia en movimiento; y finalmente, un mundo más complejo que incluye los dos niveles anteriores a través del personaje Alberto. Estos niveles de la realidad permiten corroborar cómo la técnica bien utilizada manifiesta la realidad sin sobrevalorar a la técnica, y tampoco olvidarse del contenido. Además, es reconocido por los críticos el virtuosismo técnico de Vargas Llosa, sin que esto lleve a una falsa manifestación de la realidad plasmada en la obra del mundo que evoca.

## **6.2. Compromiso**

La totalidad es inseparable del compromiso en un escritor realista. El compromiso con la realidad social define el tipo de literatura que representará el escritor. Es decir, tomar una posición frente al mundo. Vargas Llosa toma una posición, y esa posición es, como lo quiere Lukács, socialista.

Si Vargas Llosa sigue, en su primera etapa, el compromiso sartreano, ¿en qué consiste éste? Para Sartre la escritura tiene un sentido, que puede ser fiel o contraproducente con lo planteado por el escritor (Lukács dirá, respecto a la totalidad objetiva, independiente de cómo el escritor la formule mentalmente). Este sentido es reflejo de su entorno, de lo que está sucediendo en la sociedad en la cual el escritor está inmerso. El escritor está comprometido en su contexto así hable o calle, pero este compromiso es voluntario. Por eso, el escritor tiene un compromiso social al escribir, porque no puede desentenderse de su medio, ya que la misión del escritor es “proporcionar a la sociedad una “conciencia inquieta” de sí misma, una conciencia que la arranque de la inmediatez y despierte la reflexión” (Altamirano, 2007: 38). De este modo el escritor se une a lo eterno, porque “al tomar partido en la singularidad de nuestra época nos unimos finalmente a lo eterno y nuestra tarea de escritores consiste en



hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en esos debates sociales o políticos” (Sartre, 1990: 12). Esta afirmación, a la cual Vargas Llosa se suscribe, está presente en Lukács al decir que el verdadero realista creará tipos con rasgos duraderos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad (1966: 307).

Pero ¿por qué surge el compromiso sartreano en Vargas Llosa? Porque el escritor ha sido, es y siempre será un insatisfecho, y nadie que esté conforme con la realidad se propondría crear realidades verbales (Oviedo, 1970: 53). Para Lukács esta insatisfacción surgirá de:

La experiencia vivida en la sociedad capitalista actual, provoque, especialmente en los intelectuales, sentimientos de angustia, de repugnancia de perdición, de desconfianza hacia sí mismos y hacia los demás, de desprecio y autodesprecio, de desesperación, etc. Es cierto que una descripción de la realidad en que no se evocaran estas emociones, haría falso, teñido de color de rosa, todo reflejo del mundo actual. No se trata, pues, de preguntarnos ¿existe realmente todo esto en la realidad?, sino simplemente: ¿es ésta toda la realidad? (1975a: 21).

Lukács propone que el escritor no puede tomar una posición respecto del objetivo de la vida humana sin tomar una posición respecto al socialismo. Vargas Llosa, como buen realista, toma una posición a favor del socialismo, pero no dogmática. Esta posición le permitirá, como escritor, presentar la realidad, que debe ser plasmada objetivamente en un mundo capitalista. Lukács plantea que el capitalismo, en la superficie, se presenta como “desgarrado”. Las partes de la economía se independizan de modo objetivamente necesario, y este desgarramiento -las partes-, se reflejan en la conciencia de los individuos que viven en dicha sociedad; por lo tanto, también de los escritores y

pensadores. Pero todas estas partes, pese a la independización objetivamente existente y necesaria, se manifiestan en su unidad y totalidad en la crisis, que tiene que ser representada objetivamente por el escritor. Porque el escritor, como conciencia de la sociedad, es el intérprete cuya base ideológica, el marxismo, se interpone como una interpretación esencialista entre la realidad y el texto literario (Villanueva, 1992: 48). De tal manera, que para Lukács el autor realista debe buscar la profundidad de plasmación de lo que representa verdaderamente un fenómeno por él escrito, y darse cuenta de ello desde el punto de vista creador. Por lo tanto, es importante la actitud del escritor hacia el mundo para plasmar la realidad, porque de esta exteriorización surgirá una universalización tanto del sujeto como del objeto. En consecuencia, el escritor habla del destino de la humanidad.

Es claro que este compromiso es indisociable de la figura del intelectual. Éste tiene una misión y función, sea como defensor de los valores espirituales, interviniendo en los debates cívicos, pero sin adueñarse del poder temporal, como lo plantea Julien Benda; contradiciendo el poder planteando públicamente cuestiones incómodas para los gobernantes, escribiendo, enseñando o apareciendo en la televisión, como lo propone Edward Said. También, siendo crítico con su sociedad partiendo de lo moral, tanto si cuestiona a individuos o estructuras sociales o políticas. Es decir, el intelectual puede hacer elecciones políticas, pero esto no significa perder independencia, pues lo que hace el intelectual es articular una queja común, según Michael Walzer (Altamirano, 2007 31-47). Dentro de esta tradición normativa del intelectual, Vargas Llosa, en su primera etapa, se identifica con el compromiso sartreano que se relaciona con el pensamiento de Lukács al abordar el realismo.

### 6.3. Autonomía

La totalidad, el compromiso y, finalmente, la autonomía de la novela son conceptos importantes en la primera teoría de la novela de Vargas Llosa. Conceptos que están muy relacionados a través de la objetividad del narrador de no dar opiniones y agregados que defina el fenómeno por medio de la intromisión del narrador. Es decir, la no intromisión de una voz, se relaciona con lo que dice Lukács respecto a la representación de un fenómeno:

Se trata, pues del reconocimiento de la justa unidad dialéctica de fenómeno y esencia, es decir, de una representación artísticamente plasmada, y comunicativa de la “superficie”, que muestre plasmando, sin comentario apartado de fuera, la conexión de esencia y fenómeno en la sección de vida representada (1966: 294).

En *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* Vargas Llosa argumenta que la novela logra la totalidad a través de un narrador invisible, pero sobre todo neutral. No debe juzgar, sino que los personajes enjuicien y valoren desde su propio punto de vista, pero no sólo eso, sino presentar todos los puntos de vista de los personajes y su escala de valores. En definitiva, el autor presenta y no pretende demostrar nada:

El novelista total es, como Dios, neutral. Martorell no toma partido entre el “amor tímido” y sentimental que Tirant considera el mejor, y el “amor vicioso” que alaba Estefania y predica la casta Plaerdemavida: presenta ambos y deja que el lector juzgue por sí misma (1991a: 20).

Se desprende que un requisito del novelista totalizador es su neutralidad, sin ella no puede aspirar a plasmar objetivamente el mundo real. Si el narrador interviene, y el lector se da cuenta de esta voz que califica, que irrumpe, la ficción se cae, pues los personajes no tienen libertad y el lector tampoco. El escritor peruano toma la autonomía de la novela de *Tirant lo Blanc*, y dice que “la ficción [es] como [una] realidad autosuficiente, la desaparición del narrador del mundo narrado. La novela total es una representación de la realidad a condición de ser una creación autónoma, un objeto dotado de vida propia” (*ibid.*: 30). Para crear una novela total se debe dar autonomía a la novela, y el primer requisito es que el autor sea imparcial, invisible frente a lo que ocurre en la ficción.

Vargas Llosa considera que la técnica es tan importante como el contenido, hasta se podría decir -contrario a Lukács-, que la forma hace el contenido, y éste está supeditado a ella. Para crear vida en la ficción el autor tiene que dar orden y distribución de la materia que contará. En la autonomía de la novela, que Vargas Llosa lo percibe en *Tirant lo Blanc*, es donde encontramos mayor distanciamiento y contradicción con las propuestas de Lukács, porque la realidad novelística requiere un distanciamiento de la realidad, cierta traición, que permite dar originalidad al no ser la realidad social, pero a la vez lo es porque toma de ella sus componentes:

¿Por qué goza su ficción de vida autónoma? Porque es diferente de su modelo, porque se ha alejado de aquello que representa hasta convertirse en algo distinto. En *Tirant lo Blanc* se ve admirablemente esa relación dialéctica entre literatura y realidad, que exige de la ficción un distanciamiento de aquello que expresa para expresarlo vivamente. La condición de la fidelidad en este caso es la traición. Porque la representación de la realidad total que puede dar una novela es

ilusoria, un espejismo: cualitativamente idéntica, es cuantitativamente una ínfima partícula imperceptible confrontada al infinito vértigo que la inspira. Da la impresión de ser un caos tan vasto como lo real, pero no es ese caos; representa la realidad porque tomó de ella todos los átomos que componen su ser, pero no es esa realidad. Su diferencia es su originalidad (*ibid.*: 33).

En este sentido se relaciona con Adorno, para quien el realismo no es reflejo de la realidad, sino que “la diferencia entre la realidad empírica y el arte expresa su contigüidad” (1982: 55). Desde esta posición la realidad empírica no se presenta en la novela, porque su autonomía le permite construir su propia realidad como continuación de la realidad empírica.

Estos tres aspectos de la teoría de la novela de Vargas Llosa están esparcidos en su crítica periodística y entrevistas, pero sobre todo en sus ensayos críticos dedicados a autores y novelas particulares. El ensayo le sirve a Vargas Llosa, fundamentalmente, como medio de transmisión de sus posturas estéticas e ideológicas y como lectura de su práctica novelística.

## **7. Los ensayos críticos**

Desde sus primeros ensayos críticos, Vargas Llosa esboza una concepción propia de la literatura, del escritor y la génesis de la creación literaria, en un primer momento, y, luego, de la novela. Crea su propia terminología crítica. Sus ensayos críticos tienen como eje organizador o metodología la biografía del autor estudiado. Desde *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, que es su primer trabajo crítico; pasando por sus artículos “La novela” y “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”; su

prólogo “*Carta de batalla por Tirant lo Blanc*” al libro homónimo de Joanot Martorell; sus libros *Historia secreta de una novela* y *García Márquez: historia de un deicidio* hasta *La orgía perpetua* vienen a cerrar un ciclo en sus ensayos críticos, que coincide con su postura ideológica, su estética, el apoyo al discurso socialista y el fin del llamado *boom* latinoamericano.

Los ensayos críticos de Vargas Llosa tienen una estructura definida, monolítica, y más allá de sus interpretaciones específicas sobre los autores que estudia, todos contribuyen a la construcción de la imagen del intelectual que tiene que ser en la época de los sesenta-setenta. Por una parte, crea su terminología crítica para explicarse así mismo, para dar cuenta de lo que hacen los escritores de su generación en sus ficciones, específicamente en la novela. Por otro lado, al explicar a los escritores de su generación y así mismo, los del *boom* latinoamericano, está construyendo, fomentando y fortaleciendo al grupo al que pertenece<sup>31</sup>. A través del ensayo explica por qué, cómo, cuándo y dónde surgió esta nueva narrativa latinoamericana, sus procedimientos estilísticos, temáticos y la ideología a la que adhieren, que les permite hacer una literatura totalizante o, específicamente, una novela total como denominador común.

La novela total es el eje organizador de los ensayos de Vargas Llosa, que para lograr la totalidad requiere una lectura marxista de la realidad. Ella se interpone como una interpretación entre la realidad y el texto literario. Ahora, para alcanzar la totalidad se requiere ser un escritor realista, Vargas Llosa lo es y los autores a quienes estudia también son considerados escritores realistas. Pero a todos los estudia desde la perspectiva de la totalidad, que solo se logra teniendo una posición socialista. Vargas Llosa tiene esa posición, y es a partir de esta ideológica (el marxismo) que surgen sus

---

<sup>31</sup> Otro integrante del llamado *boom* latinoamericano, Carlos Fuentes, tiene la misma perspectiva en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, que desde el título se va posicionando y posiciona a sus compañeros del *boom* (Vargas Llosa, García Márquez y Julio Cortázar).

novelas y sus ensayos críticos. Ambos vienen a contribuir a su imagen de intelectual progresista de su primera etapa.

En el caso de Vargas Llosa, dejar la totalidad es abandonar la interpretación marxista de la realidad que se transmite en el texto ficcional y, también, en sus ensayos críticos. Por eso, cuando Ángel Rama cuestiona y pone en duda la interpretación que hace de García Márquez, Vargas Llosa sale a defenderse y a polemizar con el crítico uruguayo, ya que estaría cuestionando su posición socialista, que para 1972, en el que se da la polémica, él aún adhiere al discurso socialista. Más aún si recordamos que las repercusiones del caso Padilla aún no se había atenuado.

La totalidad, como preocupación principal en sus ensayos críticos, irá definiéndose poco a poco, desde su inicial tesis sobre Rubén Darío (donde no aparece la totalidad, pero sí la génesis de la creación literaria) hasta *La orgía perpetua* como cierre de una ciclo crítico e ideológico.

Si bien Vargas Llosa en 1958, cuando escribe su tesis sobre Rubén Darío, aún no era un escritor, retoma sus preocupaciones sobre el origen de la creación literaria, pero irá especificando su interés hacia la novela en textos posteriores, no sólo porque es un novelista, sino porque es el tipo discursivo que practican los integrantes del *boom* latinoamericano.

### **7.1. Bases para una interpretación de Rubén Darío**

Desde su primer ensayo crítico: *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958), va perfilándose las preocupaciones críticas de Mario Vargas Llosa. Este libro es la tesis del escritor peruano presentada en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para optar el grado de Bachiller en

Humanidades. Esta tesis manifiesta las primeras inquietudes del joven egresado que *a posteriori* desarrollará en su crítica literaria. El texto tiene un objetivo principal:

esclarecer la índole de la vocación del gran poeta centroamericano, las circunstancias en que ella nació y se desarrolló, los factores que contribuyeron a darle una fisonomía peculiar, y los que determinaron la formación de su personalidad literaria, es decir, sus convicciones, sus “simpatías y diferencias”, sus actitudes, su estilo (2001: 37).

Palabras que se traducirán en textos futuros como “demonios personales, históricos y culturales”. El tesista indaga en la vida personal de Rubén Darío para esclarecer cómo Félix Rubén García Sarmiento se convierte en Rubén Darío. A lo largo de la tesis se hace hincapié en la biografía del poeta nicaragüense para explicar sus cuentos y poemas como producto de sus conflictos, aflicciones, creencias, desilusiones y fracasos que lo marcaron para llevar la realidad real a una realidad ficticia. Aunque el capítulo tres está dedicado exclusivamente a la biografía del poeta, las referencias biográficas en todo el texto es una fuente privilegiada para abordar el objetivo de la tesis. Vargas Llosa, desde sus inicios, considera fundamental la vida de un escritor para abordar la explicación de sus escritos.

La impregnación romántica e individualista que Ángel Rama y Jorge Aguilar Mora le reprocharán a su crítica ya se empieza a vislumbrar en este texto a través de la imagen del escritor. Vargas Llosa considera a Darío una víctima de su entorno, y que aquello que lo hace distinto (ser una víctima), le permitirá vengarse a través de una aptitud que sabrá explotar: la escritura, que lo distinguirá frente a sus victimarios (*ibid.*:



82). Así va explicando cómo surge la vocación del escritor, una de sus principales preocupaciones, que lo resume en la conclusión cuatro de su tesis:

La vocación literaria de Darío tuvo, en su origen, un carácter compensatorio. Un drama familiar, que se le revela sorpresivamente en la niñez, arroja a Darío en la soledad, y en ella descubre en sí mismo, una aptitud para escribir, a la que se entrega totalmente, porque lo ayuda a soportar y mantener esa soledad (*ibid.*: 160).

El drama que Vargas Llosa encuentra en Rubén Darío para empezar a escribir es familiar, pero bien podría ser, en cualquier otro caso, afectivo, amoroso, físico o psicológico. El estudiante que sustenta su tesis lee a Rubén Darío como se lee e interpreta a sí mismo, cómo él (Vargas Llosa) empezó a leer y escribir, también por un drama familiar: el rechazo a su padre acentuó la lectura y escritura como una forma de rebeldía frente al progenitor autoritario a quien conoció a los diez años<sup>32</sup>.

Los postulados teóricos de Vargas Llosa en esta tesis son embrionarios de sus futuras posiciones frente a la génesis de la escritura, la novela y el novelista. Posteriormente van tomando personalidad, los términos se vuelven sofisticados y propios. Esta percepción sobre la tesis del escritor peruano no es única ni novedosa. Américo Mudarra propone que el aporte de las *Bases para una interpretación de Rubén Darío* radica en que presenta las bases para la interpretación de todo artista (2001: 9). Pero Vargas Llosa pronto irá centrándose hacia la interpretación del novelista, y no de

---

<sup>32</sup> En *El pez en el agua* menciona: “Escribir esos poemas era otra de esas maneras secretas de resistir a mi padre, pues sabía cuánto le irritaba que yo escribiera versos, algo que él asociaba con la excentricidad, la bohemia y lo que más podía horrorizarlo: la mariconería. Supongo que, para él, si tenían que escribirse versos, algo que no estaba demostrado en absoluto —en casa no había ni un solo libro, ni de versos ni de prosa, fuera de los míos, y a él nunca lo vi leer otra cosa que el periódico—, debían escribirlos las mujeres. Que los hombres hicieran eso lo desconcertaba, le parecía una manera extravagante de perder el tiempo (...) Que mi papá pudiera reñirme si me descubría haciendo poemas, rodeaba el escribir poesía de un aura peligrosa, y eso, por supuesto, me enardecía mucho.” (1993: 69-70).

todo artista. Para el futuro novelista peruano Rubén Darío como tema de tesis “obedece a la búsqueda de referentes que legitimen la propia aventura del crítico. Construir su imagen recurriendo a una figura del pasado que alumbre su futuro” (*ibid.*: 11), y también de que esta tesis es el primer eslabón orgánico de su obra crítica y ensayística que se consolidan en *García Márquez: Historia de un deicidio*. Pero antes de llegar a su compañero del *boom*, a quien dedica un libro, explorará sus inquietudes a través de artículos literarios y periodísticos.

## 7.2. La novela

El ensayo “La novela” (1966) de Vargas Llosa explora los temas que le preocupan de la novela y los novelistas. En este ensayo se posiciona desde un doble punto de vista para hablar de la novela: como novelista y lector apasionado de novelas. Propone la postura del novelista como un rebelde de la sociedad, el novelista con una vocación exclusiva y excluyente, los vasos comunicantes, las cajas chinas, el salto cualitativo y las experiencias del novelista como punto de partida de sus ficciones (los demonios interiores). Esta última afirmación lo lleva a esbozar su metodología crítica, que después lo ejemplificará consigo mismo y con otros autores: que todas las novelas son autobiográficas y que solo pueden ser autobiográficas (1991b, 344-345). Afirma que la estrecha relación de experiencias del autor son volcadas a sus ficciones -lo que denominará más adelante los “demonios interiores”-, pero en este artículo lo denomina como una especie de *strip-tease* que es la novela, porque “el novelista en cada uno de sus libros se desnudaría ante los demás” (*ibid.*: 345). Sin embargo, es la técnica la que enmascara las experiencias del novelista, y que al convertirlas en lenguaje le da autonomía, unidad y vida propia en la ficción.

Vargas Llosa ejemplifica su hipótesis a través de algunos de sus autores favoritos -y a quines, más adelante, les dedicará un libro-: Víctor Hugo, de quien dice que en *Los miserables* aparecen datos concretos de la vida de su autor; y Gustave Flaubert, de quien afirma que en *La educación sentimental* también el punto de partida de su novela es una experiencia personal en la vida del autor. Y resume: “la novela es, para el novelista, una tentativa de recuperación o de exorcismo de una zona determinada de la realidad” (*ibid.*: 359). Vemos una de las preocupaciones que serán permanentes en sus ensayos críticos: la génesis de la novela. También plantea la idea del novelista como suplantador de Dios, un deicida que busca plasmar la realidad total, es decir, la novela como género totalizante, que lo ejemplifica a través de la novela de caballería *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell.

En “La novela” toma una posición como escritor sobre el *boom* latinoamericano y como integrante de él. Afirma que las grandes novelas surgieron en momentos de crisis de las sociedades, y “no es fortuito que en los último años hayan surgido en América Latina tantas obras narrativas importantes, y que estemos asistiendo a una especie de *boom* en el campo de la novela y en el campo del cuento” (*ibid.*: 354), porque actualmente el continente se encuentra en un proceso de transformaciones y cambios sociales que hace posible el surgimiento de los novelistas. Este artículo es una doble toma de posición, pero con un solo fin: suscribirse a la imagen del intelectual progresista de la época: primero, plantea su metodología crítica y preocupaciones estéticas de la novela; y, segundo, se adhiere al discurso de la intelectualidad latinoamericana respecto al socialismo y la Revolución Cubana. En esta época se plantea el cambio de las sociedades latinoamericanas y las novelas debían dar cuenta de este proceso. Vargas Llosa con sus postulados teóricos de la novela propone esas preocupaciones, ya que la novela es la representación verbal de la realidad que da

cuenta de esas mutaciones sociales de una manera totalizante. Él, como novelista, surge en una época de crisis y transformaciones sociales que se inició con la Revolución Cubana.

### **7.3. Novela primitiva y novela de creación en América Latina**

Vargas Llosa toma posiciones políticas y estéticas claras, crea su canon y consolida la imagen que viene fraguando a través del *boom* latinoamericano. Si bien en artículos y entrevistas había manifestado sus preferencias y opiniones respecto a la literatura latinoamericana y universal, su atrincheramiento desde el *boom* latinoamericano viene a tener una de sus manifestaciones explícitas en su artículo “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” (1969). Desde el rótulo vemos un antes y un después, una diferencia en la literatura latinoamericana. Inicia su ensayo considerando la novela como un género que toca temas subversivos, que en Latinoamérica tardó en desarrollarse dicho género, puesto que en el siglo XIX fue reflejo, y en la primera mitad del XX primitiva. Plantea una lista de novelas primitivas que no entran en su estética: *Los de debajo* de Mariano Azuela, *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *La vorágine* de Eustacio Rivera, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Huasipungo* de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias. ¿Qué les reclama el ensayista a estos autores? Producir una literatura regionalista, de vocabulario hermético y telúrico, de copiar la realidad haciendo de la literatura dato geográfico y descripción de usos y costumbres, pero sobre todo de convertir a la literatura en crítica social, antes de crear “un mundo literario universalmente válido, una representación de la realidad, fiel o infiel, pero dotada de un poder de persuasión verbal

suficiente para imponerse al lector como creación autónoma” (Vargas Llosa, 1991b: 360). Vargas Llosa reclama en sus postulados teóricos la autonomía de la novela, que carecen aquellos escritores que antes de persuadir a través de sus novelas, lo que buscan es transmitir ideología, pero no solo eso, sino que en las novelas de los escritores primitivos predomina la naturaleza por encima del hombre. Los acusa de descuidar la forma sobre el contenido, de tener técnicas preflaubertianas, de la intromisión del narrador y de atropellar los puntos de vistas. Así, Vargas Llosa reprocha a los escritores primitivos la carencia de lo que él considera que debe hacer un novelista y lo que debe de tener una novela, ya que utiliza sus propios términos respecto a su concepción del novelista y la novela.

En cambio, la novela de creación en América Latina nace en 1939 con Juan Carlos Onetti<sup>33</sup> con su novela *El pozo*. El autor uruguayo crea en sus narraciones lo que caracterizará a los demás escritores que entran en la lista de novelistas creadores:

Crea un mundo riguroso y coherente, que importa por sí mismo y no por el material informativo que contiene, asequible a lectores de cualquier lugar y de cualquier lenguaje, porque los asuntos que expresa han adquirido, en virtud de un lenguaje y una técnica funcionales, una dimensión universal (*ibid.*: 363).

Estos novelistas -para el escritor peruano-, no sirven a la realidad, sino que se sirven de la realidad, que nos recuerda su percepción de que el novelista es un “buitre” que se alimenta de todo. Como es de esperarse, el ensayista y escritor, indirectamente, se ubica dentro de los novelistas creadores al incluir a sus compañeros del *boom* latinoamericano: Carlos Fuentes, Julio Cortázar y García Márquez, y otros escritores

---

<sup>33</sup> Vargas Llosa rechaza a autores como Horacio Quiroga y Roberto Arlt, y prefiere a Onetti.

que no están en la lista inamovible del *boom* latinoamericano, como Lezama Lima y Alejo Carpentier<sup>34</sup>.

Los novelistas creadores también se caracterizan por ampliar la realidad, al incluir los sueños y las fantasías y no sólo lo que hacen los personajes. Vemos que la vara con la que los mide es la totalidad, es decir, la propuesta de Vargas Llosa de la novela totalizante, porque abarca toda la realidad humana. Algo que los novelistas primitivos no hacen en sus ficciones.

El artículo de Vargas Llosa hay que leerlo no tanto por el enunciado, sino por la enunciación en el contexto de los años 60. El final de su texto ilustra muy bien su posición respecto al campo intelectual de aquellos años, a su inclusión dentro del *boom* y la estética que plantean los escritores en ella incluidos, así como su imagen de intelectual progresista que apoya las transformaciones sociales iniciadas por la Revolución Cubana:

La novela de García Márquez, como las anteriores que esta nota menciona (y una docena más que hubiera sido preciso reseñar) revelan una fecundidad original y ambiciosa que delata un momento de apogeo en la narrativa latinoamericana. En estos tiempos en que la novela europea y norteamericana agoniza entre herméticas acrobacias formalistas y una monótona conformidad con la tradición, conviene alegrarse. No tanto por América Latina, pues la salud de una narrativa suele significar una crisis profunda de la realidad que la inspira, sino, más bien, por la vida de la novela (*ibid.*: 371).

---

<sup>34</sup> Juan Rulfo, José María Arguedas y Guimarães Rosa utilizan los tópicos de la novela primitiva, pero en ellos estos motivos son medios literarios y no fines.

El escritor peruano, al explicar lo que hace en sus novelas y elegir sus parámetros para analizar a su contemporáneos, está creando, fomentando y contribuyendo a la imagen de los noveles escritores que han surgido en aquellos años. Su posicionamiento se da en el ámbito político, estético y cultural.

Las preocupaciones sobre la novela latinoamericana es una constante en aquellos años. No sólo Vargas Llosa escribe sobre el tema, también lo hacen los críticos, como Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y escritores, como Carlos Fuentes<sup>35</sup>. En este contexto se está viviendo el *boom* latinoamericano y los integrantes son todos novelistas. Las preocupaciones sobre el surgimiento de una nueva novela latinoamericana se enfatizan a través de este fenómeno. Pero ¿qué fue el *boom* Latinoamericano? ¿Quiénes lo integraron? ¿Cuál fue el posicionamiento de sus integrantes? ¿Cuánto tiempo duró?

José Donoso en su *Historia personal del 'boom'* plantea que en los años 60 se escribieron novelas de muy buena calidad en Hispanoamérica, que escritores jóvenes y adultos produjeron casi simultáneamente obras buenas, como *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* y otras. Novelas que llevaron a una internalización de la literatura hispanoamericana, ya que empezaron a utilizar un lenguaje internacional que poco a poco fue cambiando los valores estético de los escritores y el público, que estaban acostumbrados a un tipo de novela provinciana anterior a los años 60.

---

<sup>35</sup> Los planteamientos que hace Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (1969), salvo algunos matices en el canon que plantea, son similares a los postulados de Vargas Llosa. Fuentes propone que la novela hispanoamericana anterior a la nueva es más geográfica que literaria; que la naturaleza es la protagonista; que la literatura es protesta envés de creación; que tiene tendencia al documental y visión naturalista de la novela, etc. A las novelas con estas características las llama novelas tradicionales, que carecen de las virtudes que tiene la nueva novela hispanoamericana que son la “mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización. Que, al cabo, este haz de categoría culmine en un nuevo sentido de *historicidad* y de *lenguaje* es lo que me propongo demostrar en las notas dedicadas a Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez y Cortázar” (1969: 24). Nótese en la lista a tres integrantes básicos del *boom* latinoamericano, compañeros de Carlos Fuentes.

Los escritores del llamado *boom* de la literatura latinoamericana adoptaron la actitud, entre sus miembros, de negar una tradición literaria latinoamericana que hubiese influenciado en sus obras. Los principales escritores que integran esta lista -cada autor y crítico crea la suya- sólo reconocieron a los escritores europeos y estadounidenses quienes influenciaron en su literatura, como Fran Kafka, Jean-Paul Sartre, William Faulkner. Para cimentar esta orfandad, plantearon que los escritores que les precedieron en Latinoamérica fueron los criollistas, costumbristas o regionalistas. Negando así una tradición hispanoamericana que hubiese influenciado en su literatura y afirmando la influencia de escritores norteamericanos, franceses, ingleses e italianos (Donoso, 1984: 20-21).

Esta orfandad va seguida del énfasis en el subdesarrollo del continente, como si el subdesarrollo fuera el indicio de una carencia de tradición literaria o les hubiese imposibilitado escribir buenas novelas<sup>36</sup>. En consecuencia, buscaron influencia foránea, pero que no sería repetición, sino una creación nueva para estos escritores *sui generis* que escriben -dicen ellos-, sin ningún bagaje cultura y literario dentro de su propia tradición. Esta postura les sirvió para crear el aura de nuevos en un sentido cultural y estético. Donoso plantea que con los escritores del *boom* se da lo nuevo en oposición a lo viejo o en desuso anterior a los años 60. Esta postura fue una constante en los 60, que fue criticada por Ángel Rama, porque redujeron la literatura a pocos autores; que conllevaría a igual reduccionismo interpretativo al atacarlos de hacer transcripciones de las novelas vanguardistas europeas (Rama, 2008: 262). Rama critica estos posicionamientos como viejas falacias en momentos polémicos, ya que la excelencia de *Rayuela*, que sería el estilo nuevo, radica en sus virtudes narrativas propias; y *La vorágine*, que sería el estilo viejo, al utilizar un estilo en desuso no merma su brillo inventivo (*ibid.*: 282).

---

<sup>36</sup> Cf. “La élite itinerante del boom” de Nora Catelli (2010).



Este posicionamiento de pertenecer a una generación nueva en desmedro de la precedente es una marca de los escritores del *boom* o a fines a ellos. De ahí surge la perspectiva de los escritos de Vargas Llosa<sup>37</sup>, como “La novela primitiva y la novela de creación en América Latina” o la causa de la polémica entre Julio Cortázar y José María Arguedas<sup>38</sup>. Este último debate sirvió para cohesionar a los integrantes del *boom*. A la vez que esta dicotomía entre lo tradicional y lo nuevo fue una marca de los primeros años del *boom* (Catelli, 2010: 714).

Otro aspecto que destaca Donoso de estos escritores, pertenecientes o no a la lista del *boom*, es que manifestaron su apoyo a la Revolución Cubana: Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Edwards, Pablo Neruda, Alejo Carpentier y otros escritores tomaron posición a favor de la causa cubana públicamente o en privado. Este apoyo a la Revolución Cubana fue la primera unidad que tuvo el llamado *boom*, y que fue determinante para la internalización de la literatura latinoamericana:

---

<sup>37</sup> Esta posición es refutada por Carlos Eduardo Zavaleta, profesor de Vargas Llosa en sus años universitarios, quien argumenta, a partir de la afirmación de José Miguel Oviedo de que Vargas Llosa surge en la narrativa peruana como un “proceso aislado”, lo siguiente: “Aquí, en tan pocas palabras, se encierran juicios inexactos, subjetivos y nunca probados: 1) La obra de dicho autor no es un proceso aislado en las letras de la época, pues Vargas Llosa fue *testigo* de casi toda la admirable producción narrativa, desde 1953 en adelante (luego, leyó la previa, por su puesto, como joven que entrevistó y conoció a todos sus predecesores). En dos fechas, en 1956 y 1958, o sea, en pleno auge de la generación, él quiso probar un camino propio (...) 2) el argumento añadido de que “careció del soporte de una verdadera promoción de narradores de su edad”, equivale a desconocer que, primero, él fue un joven muy precoz, y luego, a olvidar que el verdadero soporte literario estructural y estilístico de su obra está en la recientísima tarea de narradores previos como Ribeyro, Congrains, Sebastián Salazar, Vargas Vicuña, además de otros, y si se desean muy jóvenes, ahí están Loayza y Reynoso. ¿Cómo posponer, por ejemplo, a Loayza, en la formación literaria de Vargas Llosa, cuando a Loayza, voraz lector, lo veía casi a diario y le cedía libros y autores que Vargas Llosa desconocía?” (Zavaleta, 2006: 56-57). Vargas Llosa reconoce en *El pez en el agua* (1993) que Luis Loayza le prestaba libros de autores que él desconocía y que influenciaron en su formación como escritor.

<sup>38</sup> La polémica se da a partir de una entrevista que Julio Cortázar otorga a la revista norteamericana *Life* en 1969, el mismo año que Vargas Llosa publica su artículo “La novela primitiva y la novela de creación en América latina” y Carlos Fuentes publica *La nueva novela hispanoamericana*. En la entrevista Julio Cortázar marca su cosmopolitismo y ataca el resentimiento de José María Arguedas por sus complejos regionales (la misma terminología que utiliza Vargas Llosa y Carlos Fuentes). En líneas generales, la polémica gira entre el floklorismo, provincianismo y regionalismo de Arguedas frente al cosmopolitismo, representación y apertura de Cortázar y escritores cercanos a él como sus compañeros del *boom* latinoamericano, por ejemplo Vargas Llosa y García Márquez. Arguedas en su respuesta se aleja de Julio Cortázar y del *boom* latinoamericano. Véase Marcela Croce, 2006: pp. 21-30.

Creo que esta fe [a la causa cubana] y unidad política –o casi unanimidad- fue entonces, y siguió siendo, hasta que estalló el asunto Padilla en 1971, uno de los grandes factores en la internalización de la novela hispanoamericana, unificando miras y metas, proporcionando una estructura ideológica de la cual se podía estar más o menos cerca y dando por un tiempo la sensación de coherencia continental. Entre los escritores ha existido frente a la revolución cubana [sic] una variedad de actitudes: desde mi propia congénita tibieza política, hasta el compromiso total de Carlos Fuentes, y más tarde, el de Vargas Llosa (Donoso, 1984: 45-46).

Donoso reconoce que en 1962 casi todos los escritores del continente manifestaron su apoyo y adhesión a la Revolución Cubana y crearon su imagen a partir de ella<sup>39</sup>. Apoyo que se manifestó en los cuatro integrantes básicos del *boom*: Carlos Fuentes<sup>40</sup>, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa.

La coincidencia entre el fin de la imagen del escritor comprometido o intelectual progresista y el llamado *boom* latinoamericano<sup>41</sup> vienen a reforzar la idea de que Vargas

<sup>39</sup> Donoso dice al respecto: “En todo caso, han sido diversamente atendibles las dos interpretaciones acerca de la ecuación Cuba-escritores latinoamericanos. Una dice que los escritores latinoamericanos utilizaron a la revolución cubana para encumbrar sus famas; la interpretación contraria dice que la revolución cubana utilizó a los escritores, característicamente ingenuos políticamente, para que le hicieran propaganda en todo el mundo. Es posible que la segunda interpretación sea la más ajustada a la realidad.” (146). Al respecto, Jorge Edwards manifiesta una postura cercana a la segunda interpretación de Donoso: “Pienso que la revolución cubana [sic], en una de sus etapas, confió demasiado en el prestigio de la literatura como instrumento para romper el bloqueo y lograr apoyo exterior. En un período, además, servía para demostrar que el socialismo cubano era “diferente”, puesto que no coartaba, como en otras latitudes, las libertades intelectuales. Pero la raíz del mal, el error de base, se encontraba en la idea de “servirse” de la literatura” (2006: 89).

<sup>40</sup> Carlos Fuentes dice al respecto: “Presionado por estas contradicciones, sofocado el sueño de la “civilización moderna” por el encuentro del capitalismo y las oligarquías criollas, el intelectual de América Latina sólo ve la perspectiva de la revolución. En las últimas décadas, y sobre todo a partir del triunfo y el ejemplo de la revolución cubana [sic], la inteligencia de nuestros países se sitúa, mayoritariamente, en la izquierda” (1969: 29).

<sup>41</sup> Rama afirma que varios testimonios señalan el año 1972 como el año de la defunción del *boom*. Nora Catelli apunta que el *boom* va desde el año 1962 hasta 1971-73. También, cabe señalar la coincidencia entre el fin del *boom* latinoamericano al mismo tiempo que el fenómeno del mercado editorial: “Cuando en el umbral de la década de 1980 Ángel Rama postulaba que el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana se explica ante todo como fenómeno de mercado, está enunciando una relación que se define por un carácter situado y restringido (las grandes capitales de Latinoamérica entre 1960 y 1972), que supone, en la misma emergencia del *boom*, su culminación y su final. (...) la convocatoria hecha por

Llosa, atento lector de la realidad, deja de apoyar a Cuba y al socialismo para tomar una nueva postura que le sería más cómodo para su nueva construcción de su imagen de intelectual.

#### **7.4. Carta de batalla por *Tirant lo Blanc***

*Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1991a) recopila tres ensayos de Vargas Llosa: “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” (1969), “Martorrel y el “elemento añadido” en *Tirant lo Blanc*” (1971) y “*Tirant lo Blanc*: las palabras como hechos” (1991). El primer ensayo fue publicado en un prólogo de *Tirant lo Blanc*, donde se presentan los temas que Vargas Llosa después desarrollará con mayor complejidad y sistematización. A través de *Tirant lo Blanc* y Joanot Matorell, el ensayista despliega su terminología crítica y temas que le preocupan de la novela, ejemplificándolos y definiéndolos, que después serán recurrentes al interpretar a otros novelistas, o definiendo su postura sobre la creación literaria o la novela específicamente. Así encontramos los siguientes términos: novela total, narrador impersonal, autonomía de la novela, demonios personales, vasos comunicantes, caja china, elemento añadido y cráter. Cada término es definido por el ensayista y ejemplificado a través del autor que está analizando y su respectiva creación. De Martorell dice que “es el primer de esa estirpe de suplantadores de Dios (...) que pretende crear en sus novelas una “realidad total”” (1991a: 11), y que un requisito de todo novelista que pretende la totalidad en su creación es la neutralidad o impersonalidad del narrador al momento de contar la historia, pero no solo eso, también lo es la autonomía, es decir, un “objeto dotado de vida propia” (*ibid.*: 30).

---

Rama, y en particular su propia contribución, reconoce la importancia decisiva del mercado (en términos editoriales y de público) en la constitución de un fenómeno cultural (Cárcamo-Huechante, 2007: 19).

El ensayista plantea que Martorell toma de la realidad de su tiempo los elementos que utiliza en su novela, pero al seleccionar y combinarlos logra una realidad distinta, única, al que Vargas Llosa llama “elemento añadido”. Esto es posible a la dialéctica entre la literatura y la realidad, que “exige de la ficción un distanciamiento de aquello que expresa para expresarlo vívidamente” (*ibid.*: 33).

La “novela total” y el “elemento añadido”, dos términos básicos para la metodología crítica de Vargas Llosa, pero no los únicos. La vida del autor también es importante, porque los temas de sus novelas serán las experiencias vividas que lo obsesionan y que solo serán exorcizadas a través de la escritura. Aparece el término de “demonios personales”. El ensayista indaga en la vida de Martorell para encontrar sus “demonios personales” que se presentan en sus creaciones. En el primer ensayo de 1968 define superficialmente este término, pero en el ensayo de 1971 explora la vida de Jonet Martorell para descubrir cómo sus demonios personales se manifiestan en su creación, pero dotándolo de una realidad única gracias al “elemento añadido”.

Auscultar la biografía del autor que está analizando es, desde entonces, una de las preocupaciones de Vargas Llosa, sin embargo, antes de hacerlo con otros autores, como Martorell, se lo hace así mismo en 1968, como un autoanálisis, en *Historia secreta de una novela*.

## **7.5. Historia secreta de una novela**

Este ensayo surge de la inquietud de explicar el origen de su segunda novela: *La casa verde*. Vargas Llosa en *Historia secreta de una novela*<sup>42</sup> hace una remembranza de

---

<sup>42</sup> Conferencia leída en Washinton State University el 11 de diciembre de 1968. Aclaración del autor en la edición de este libro.

su vida en la ciudad peruana de Piura (recuerdos que se repiten en sus memorias), recordando dos imágenes de la ciudad que perduraron en su vida después de abandonarla: “la casa verde” y la Mangachería. A la vez que tenemos imágenes y recuerdos de su infancia en aquella ciudad costeña, nos relata su vida en Lima y su posterior regreso por un año a Piura cuando tenía 17 años. Luego, regresa a la capital peruana para seguir sus estudios en la Universidad San Marcos. En Lima, después de terminar su carrera universitaria, le conceden una beca para estudiar en España, pero antes se le presenta la oportunidad de viajar a la selva peruana, donde conoce Santa María de Nieva en el Alto Marañón.

La ciudad de Piura con “la casa verde”, la Mangachería y Santa María de Nieva son los espacios de su novela *La casa verde*, y a partir de sus experiencias personales es que aborda a explicarnos la génesis de su novela. Analiza su propia experiencia, trayendo a colación sus recuerdos que dieron origen a la novela que escribió. Este abordaje sobre la “génesis de la novela” es importante, porque la novela exhibe los demonios interiores del novelista. Vargas Llosa compara la escritura de una novela con un *strip-tease*, y dice al respecto:

el novelista desnuda también su intimidad en público a través de sus novelas. Pero, claro, hay diferencias. Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores (...) Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar

con facilidad ese corazón autobiográfico que late fatalmente en toda ficción (1971b: 7-8).

Este primer ensayo es un acercamiento a su obra, habla de sí mismo, y dicha exploración de sí mismo lo utilizará como método crítico para abordar al análisis de la obra de otros escritores. En este texto va forjando su propio vocabulario crítico, como el primer término que utiliza: “demonios”, que más adelante lo consolidará con el término de “demonios interiores”.

Los demonios son sus recuerdos de Piura, la Mangachería y Santa María de Nieva en la selva peruana, que no lo abandonarían hasta que se concretara en una novela. En 1962, viviendo en París, empieza a escribir *La casa verde*, porque las “imágenes volvieron y de manera impetuosa y punzante” (*ibid.*: 51), así descubrió que las “novelas se escribían principalmente con obsesiones y no con convicciones” (*ibid.*: 57).

Esta confesión sobre la materia prima que dio origen a *La casa verde*, que Vargas Llosa llama “demonios” que no lo abandonaron, será parte de su método crítico al abordar a escritores como García Márquez, a quien le dedica uno de sus ensayos más ambiciosos.

## **7.6. García Márquez: historia de un deicidio**

*García Márquez: historia de un deicidio* (1971) es el primer libro sistemático de las preocupaciones de Vargas Llosa sobre la creación literaria, específicamente sobre la novela. Este ensayo inicia con un recuento biográfico de García Márquez para entender

los “demonios” del escritor que se manifiestan en sus ficciones. La vida del escritor y sus experiencias (Vargas Llosa le dedica un capítulo a la vida de García Márquez: “La realidad como anécdota”) son sus fuentes para la escritura, porque importa saber, más que la verdad o la mentira de los hechos, “cómo sobrevivieron en la memoria colectiva y cómo los recibió y creyó (reinventó) el propio escritor” (1971a: 16). Así parte el escritor peruano para analizar a García Márquez, utilizando un método que primero lo había utilizado para analizar su propia obra, como lo hizo en *Historia secreta de una novela*. Es decir, entender los demonios del escritor que se plasman en una ficción. Desde esta perspectiva, plantea que las experiencias personales del escritor, la realidad real, al pasar a la realidad ficticia adquiere soberanía y originalidad gracias al “elemento añadido”. Éste es uno más de los términos que Vargas Llosa utiliza para la hermenéutica de la obra de García Márquez, pero también para ir planteando su propia concepción de la novela y el novelista, de quién dirá que es un deicida, porque al estar insatisfecho con la realidad, inventa y crea una nueva realidad a través de la ficción. Y de la novela dirá que:

es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha *añadido* algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista (*ibid.*: 86).

Pero ¿de dónde surge la vocación del novelista y cuándo se produce el momento de quiebre con la realidad real que lo lleva a crear una nueva realidad ficticia? El momento no es un hecho único, sino un proceso lento de experiencias negativas, y la única forma de averiguar el origen de su vocación deicida es enfrentando la vida y la obra del

escritor. Vargas Llosa enfrentará la vida y la obra de García Márquez para entender su vocación deicida, pero a la vez será una propuesta de sus concepciones de la novela, y al interpretar a García Márquez, se está interpretando así mismo. El escritor peruano parte de su propia experiencia sobre la novela para explicar que:

El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el sobre *qué* escribe: los “demonios” de su vida son los “temas” de su obra: los demonios: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en “temas” (*ibid.*: 87).

Con esta explicación sobre los “demonios” entendemos mejor el afán de explicar la génesis de su novela *La casa verde* en su ensayo *Historia secreta de una novela*. Ésta es su primer acercamiento a una terminología propia.

El ensayista ve en la obra de García Márquez, lo que antes vio en Martorell y en su propia obra, la impersonalidad del narrador. La neutralidad del narrador se da cuando no se inmiscuye en la realidad ficticia. Procedimiento narrativo que Vargas Llosa también lo practica, y es uno de sus postulados teóricos sobre la novela. Es así que al hablar de la objetividad del narrador en las obras del escritor colombiano, también está explicando lo que él hace en sus ficciones. Lo mismo sucede con los padres literarios o influencias (lo denomina “demonios culturales”) de García Márquez,



son los mismos que los del ensayista: Faulkner, Hemingway, de quienes heredará los puntos de vista en la narración, el narrador que presenta y no representa y el dato escondido<sup>43</sup>.

La totalidad, termino que está en la primera teoría de la novela de Vargas Llosa y que lo aprendió de las novelas de caballería<sup>44</sup>, lo encuentra en García Márquez, específicamente en *Cien años de soledad*, y dice de ella que “es una novela ‘total’, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes” (*ibid.*: 479).

Otro de los términos que utiliza es el de los “vasos comunicantes” que lo analiza a través de *El coronel no tiene quien le escriba*, ya que en la obra de García Márquez se presenta un contrapunto entre la concepción idelista-optimista de la realidad y la realidad objetiva. A esta organización narrativa el escritor peruano la denomina “vasos comunicantes”, que lo define como:

fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempos y/o espacios diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes (*ibid.*: 322).

La técnica narrativa de los “vasos comunicantes” Vargas Llosa la exploró con formidable maestría en sus novelas *La casa verde* y *Conversación en La catedral*, y la

---

<sup>43</sup> Para Vargas Llosa el dato escondido es un método que “consiste en narrar por omisión o mediante omisiones significativas, en silenciar temporalmente o definitivamente ciertos datos de la historia para dar más relieve o fuerza narrativa a esos mismos datos que han sido momentáneamente o totalmente suspendidos” (1971a, 279). Las cursivas son del autor.

<sup>44</sup> Los “demonios culturales” de García Márquez son: Faulkner, Hemingway, las novelas de caballerías, Sófocles, Virginia Wolf, Rabelais, *Las mil y una noche*, Jorge Luis Borges, Daniel Defoe y *La peste* de Camus.

explica a través de su amigo García Márquez, pero simultáneamente está explicando sus propios procedimientos narrativos.

*Historia de un deicidio* recibió muchas críticas. Una de las más conocidas es la de Ángel Rama, quien cuestionó el arcaísmo del ensayo: “deicidio, demonios”, y el perjuicio que significaba para las letras hispanoamericanas. Porque Vargas Llosa, un escritor moderno pero en quien sobrevive una estética vieja y caduca, estaría defendiendo una tesis romántica sobre la génesis irracional de la obra literaria, en vez de considerar al escritor-productor como consecuencia de la demanda de la sociedad. Ángel Rama termina su artículo, “Demonio vade retro”, afirmando que “quizás este libro hubiera ganado en precisión si se hubiera titulado: “Mario Vargas Llosa: historia de un deicidio”” (Rama y Vargas Llosa, 1973: 11). A partir de este artículo, publicado en la revista *Marcha*, se inicia la polémica entre el escritor peruano y el crítico uruguayo. Lo que nos interesa de la polémica, más que los deslindes sobre crítica literaria o los términos idealista, novelista, demonios, deicida y novela total que definirán y defenderán los interlocutores, es la posición del escritor y el crítico dentro de una filiación estética y política: socialista. La perspectiva crítica de Vargas Llosa no quiere desvincularse del discurso ni de su posición socialistas (la polémica sucede un año después del caso Padilla), de ahí que Vargas Llosa acepte la propuesta de Rama de que el escritor es a la vez un productor, pero que eso no niega que sea un deicida, porque ambos existen y se complementan. Para Rama un escritor moderno es un productor; y Vargas Llosa, quien se considera un escritor moderno y a quien consideran como tal, defiende esta ubicación de escritor moderno y, para la época, progresista. El escritor peruano justifica su ensayo argumentando que no pretendió dar una definición científica del novelista, sino una hipótesis personal; definiendo así la función del ensayo que practica, función que también se manifiesta en sus ensayos precedentes.

He trazado una hipótesis que es personal pero no original: ella debe su origen empírico a mi propia experiencia de escritor, y su formulación, llamémosla ‘teórica’, a una suma de autores entre los que, por cierto, no está excluido el excelente Benjamin a quien Rama me acusa de haber puesto de lado por otros ‘idealistas’ (*ibid.*: 17).

Esta confesión o afirmación del ensayista es el denominador común que vio la crítica en los ensayos de Vargas Llosa, pero olvidó que sus ensayos vienen a consolidar su posición como intelectual, que para la época se logra siendo un escritor moderno y progresista. Vargas Llosa lo es como novelista y en sus ensayos lo reafirma explicando lo qué hace. Por tal motivo, defender su tesis es defender su posición dentro del campo intelectual de la época. Su metodología crítica tendrá falencias e incongruencias, pero no será tildada de individualista, que es peligrosa porque no contribuye a la transformación social que requiere la época.

Ángel Rama critica que la metodología de Vargas Llosa<sup>45</sup>, al estilo de “Miguel de Cervantes, vida y obra”<sup>46</sup>, es la crítica primigenia de su artículo que dio origen a la polémica: la forma adoptada no es la pertinente “por haber sido superada y por entender

---

<sup>45</sup> De ésta dirá Rama: “La concepción de Mario Vargas Llosa a cerca de la creación narrativa no sólo es irracional. También es restrictamente individualista, carente de una percepción social del escritor y sus obras, y es encarecedora de la excepcionalidad individual que marcó los orígenes históricos de la tesis. Ve la vida humana como un desgarrado conflicto entre mundo y hombre donde éste es el “paciente” y no el “agente” de la historia, el “marginado” solitario y no el “integrado” a algún sector, grupo o movimiento, el “uno” contra “todos” porque ese “mundo” (de los análisis diltheyanos) no puede ser sino la “sociedad”” (Rama y Vargas Llosa, 1973: 28).

<sup>46</sup> A esta crítica Vargas Llosa responderá: “Es un *método* de exploración del laberinto, en ningún caso suficiente, que puede y debe ser completado por otros, capaces de abarcar los múltiples planos de que consta una ficción; el lingüístico, el estructural, el histórico, el ideológico. Si el propósito del crítico es concentrarse en el examen de alguno de estos niveles de una obra, puede, sin daños ni perjuicios, desdeñar todo material biográfico. Pero si su intención es mostrar el mecanismo por el cual *nace* una obra de ficción, el proceso por el cual un hombre empieza un día a transmutar dialécticamente ciertas experiencias –personales, históricas y culturales- en piezas de su mundo ficticio, ¿cómo podría eludir la biografía del autor? Tan grave como no entender lo que se impugna, es criticar un libro no a partir de lo que es o quiere ser, sino de otro libro, fraguado idealmente por el crítico. Lo digo en relación con el reproche que me hace Rama –admito que con ingenio- de haber seguido, en la estructura de mi libro, el fosilizado esquema: Miguel de Cervantes, vida y obra” (*ibid.*: 49-50).

que reponerla hoy es perjudicar el esfuerzo de la cultura latinoamericana hacia más racionales niveles acordes con los proyectos de transformación de su sociedad” <sup>47</sup>(*ibid*: 25). Esta afirmación es interpretada por Vargas Llosa -aunque en su primera respuesta lo da a entender, no lo dice explícitamente- de la siguiente manera:

Traducida a un lenguaje directo y esquemático, parece querer decir: esa tesis *sobre la novela* se opone al cambio social, a la reforma de estructuras, al progreso de América Latina. Un pequeño brinquito dialéctico (un descenso de un Rama a un Romualdo) y esa ‘tesis’ pasaría a ser cómplice descarada, tal vez subvencionada, del latifundismo, el gorilismo y –vamos, por qué no- el imperialismo (*ibid*: 53-54).

Ésta es una de las preocupaciones de Vargas Llosa, considerarlo un representante de la burguesía<sup>48</sup>, ya que para la época, si bien se está dando un cambio de la *illusio*, aún se mantiene vigente en el campo literario la imagen del escritor comprometido con causas revolucionarias y transformaciones sociales. Y más si recordamos que un año antes de la polémica se había dado el caso Padilla y Vargas Llosa fue atacado por la izquierda latinoamericana. La *illusio* del momento hace que el escritor y crítico Vargas Llosa defienda su juicio de valor, a cuestionar las jerarquías literarias y a plantear sus estrategias en la lucha por la renovación literaria (Piglia, 2001: 12-13), porque a la vez es defender, en síntesis, su autofiguración intelectual.

<sup>47</sup> Rama reelabora los postulados de Vargas Llosa en clave marxista: “Cuando dice que el escritor construye su obra para librarse de sus demonios, afirmo que trata de servir a un determinado proyecto cultural buscando encontrar mediante su creación un determinado público. Cuando define al escritor como “disidente” de la realidad, herido por ella, intentando asesinarla, afirmo que es un intérprete de una circunstancia histórica mediante una visión que representa a un grupo social cuyas posiciones comparte” (*ibid*.: 36).

<sup>48</sup> En la segunda respuesta que Ángel Rama le hace a Vargas Llosa, le recuerda la crítica de Jorge Aguilar Mora: “Es necesario rechazar todo aventurerismo intelectual; rechazar toda desvalorización de la literatura al mismo tiempo que se “elogia” la obra de un autor; rechazar la improvisación irresponsable que se cubre con palabrería inútil; rechazar esta ideología burguesa retrógrada escondida en imágenes apocalípticas y wagnerianos” (citado en Rama y Vargas Llosa, 1973: 66-67).

Otro crítico, Jaques Gilard, plantea que *García Márquez: historia de un deicidio* tuvo muchos errores cronológicos<sup>49</sup> respecto a la formación de los demonios personales y culturales de García Márquez, y que estas falencias cronológicas llevó al desconocimiento o la deformación en el intento de medir y comparar lo “real objetivo” y “real imaginario”, resultando contraproducente. Finaliza su artículo afirmando que el ensayo de Vargas Llosa “es su experiencia de la “novela total” y dio un insustituible testimonio sobre él mismo como escritor” (2001: 188).

En *García Márquez: historia de un deicidio*, el ensayista se apropia de sus propios términos y los expone sistemáticamente. Hace uso de sus conceptos expuesto en artículos, entrevistas y ensayos, es decir, se repite, como también lo hará en sus memorias *El pez en el agua*, donde lo que cuenta Vargas Llosa, en su gran mayoría, no es novedoso. En consecuencia, el ejercicio crítico del autor peruano “emana de y revierte al mundo eruptivo del que brotan sus novelas, comprender que su crítica es finalmente autocrítica y que García Márquez es una especie de laboratorio-espejo en que él se observa creando” (Oviedo, 2011: 302).

Flaubert también será un laboratorio-espejo en el siguiente ensayo de Vargas Llosa: *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*.

### **7.7. La orgía perpetua**

*La orgía perpetua* (1975) viene a cerrar un ciclo en los ensayos críticos de Vargas Llosa. Si en sus ensayos anteriores intentó ofrecer una metodología crítica universal, creando su propia terminología y procedimientos, aquí el crítico se justifica ubicándose en un tipo particular de crítico literario. Vargas Llosa nos da pautas de lo que hará a lo largo de los tres capítulos en el que está dividido el libro:

---

<sup>49</sup> Este error lo menciona Rama en la polémica que mantiene con Vargas Llosa.

Hay, de un lado, la impresión que Emma Bovary deja en el lector que por primera (segunda, décima) vez se acerca a ella: la simpatía, la indiferencia, el disgusto. De otro, lo que constituye la novela en sí misma, prescindiendo del efecto de su lectura: la historia que es, las fuentes que aprovecha, la manera como se hace tiempo y lenguaje. Y, finalmente, lo que la novela significa, no en relación a quienes la leen ni como objeto soberano, sino desde el punto de vista de las novelas que se escribieron antes o después (1985b: 9).

La primera parte corresponde a la subjetividad y la individualidad; la segunda, a lo científico, la objetividad de índole universal; y, finalmente, a la relación de *Madame Bovary* y otras novelas que entran en el plano de la historia literaria. Si bien Vargas Llosa sigue esta metodología en los tres capítulos, lo que se da en este ensayo, y en los precedentes, es la primera actitud: individual y subjetiva. Habla más de Vargas Llosa escritor, de su teoría de la novela y de su praxis novelística. Además, son ineludibles sus palabras cuando habla del ensayo o la crítica en un escritor. Considera, argumentando con las palabras de Eliot, que él es un “crítico practicante”: “el crítico que no sólo ejerce la crítica sino también la creación propiamente dicha” (Cano 1972: 22). Este tipo de crítico en el que se circunscribe no debe aspirar a la objetividad, como sí debe hacerlo un “crítico crítico”, porque el crítico practicante:

descubre su juego desde el comienzo; utiliza como atalaya su propia concepción de la literatura, vertida en novelas, poemas, dramas. El subjetivismo, que muchos críticos consideran su deber eludir, es algo que el crítico practicante

debe asumir, renunciar desde un principio a toda pretensión de objetividad (*ibid.*: 22-23).

Esta nueva actitud de crítico practicante que asume, y que lo hace explícito, se debe a las críticas que recibió respecto a su metodología al abordar la obra de García Márquez. Surge la necesidad de definir su postura respecto a la crítica literaria. Al definirse como un crítico practicante, la postura de objetividad que Vargas Llosa plantea para la novela difiere de la postura que debe asumir el crítico practicante o el ensayista. En el crítico practicante la subjetividad es insoslayable, en el crítico crítico la objetividad es fundamental. Por eso, en la primera parte del libro leemos la relación que tuvo el autor con su objeto de estudio: *Madame Bovary*. Aquí, Vargas Llosa se encuentra en la definición de Adorno al conceptualizar el ensayo como situada entre las di-ersiones, “porque termina cuando se siente llegado al fin y no cuando se ha agotado su materia” (1962: 12). Pero, también el ensayo está en el ocio infantil, “porque refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu” (*ibid.*: 12). En la primera parte del libro, el ensayista nos menciona sus primeros recuerdos de *Madame Bovary* (cinematográfico, académico y parisino). De su recuerdo parisino, cuando estaba por terminar de leer el libro –una tarde con su noche y la madrugada, y la mañana siguiente- manifiesta que “ya sabía qué escritor me hubiera gustado ser y que desde entonces y hasta la muerte viviría enamorado de Emma Bovary” (1985b: 15). Con este anuncio se presenta una de las características del ensayo: el testimonio de un yo y no de un nosotros (Lagmanovich, 1984: 20). O el lugar común de la primera persona en el ensayo (Sarlo, 2000: 29). De ahí que confiesa que pensó en el suicidio pero al recordar el suicidio de Emma, lo ayuda a superar esa etapa de crisis, porque sintió repugnancia por la violencia en la muerte de Emma, así que “el sufrimiento ficticio naturalizaba el que yo vivía”, y más adelante dice que: “Emma se mataba para que yo viviera” (Vargas Llosa, 1985b: 21).

En esta sección también encontramos los temas que le atrajeron de la novela de Gustave Flaubert, como la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo. Aspectos que atraen a Vargas Llosa y que también lo vemos en su práctica novelística<sup>50</sup>.

En la segunda parte de *La orgía perpetua*, siguiendo a Adorno, lograría que los fenómenos encapsulados del espíritu humano sean develados por una interpretación activa del ensayista. A través de este procedimiento la fantasía de la subjetividad se sacrifica en nombre de la disciplina objetiva. Y para llegar a ello, los criterios “son la compatibilidad de la interpretación con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar juntos a lenguaje los elementos del objeto” (Adorno, 1962: 13)<sup>51</sup>. Ahora, ¿cuál es el procedimiento que sigue Vargas Llosa para llegar a la objetividad? La pregunta y respuesta o el diálogo consigo mismo. Es decir, sigue una de las formas del ensayo que es la pregunta (Sarlo, 2000: 16)<sup>52</sup>.

En este capítulo, titulado “El hombre-pluma”, el ensayista trata de buscar la génesis creativa de *Madame Bovary*. Para tal fin recurre, a través de la pregunta-respuesta, a la vida y experiencia de Flaubert, a su contexto social, a su familia, a sus lecturas, etcétera. Vargas Llosa se pregunta: “¿Cuál fue el punto de partida de Madame Bovary?” (1985b: 51), “¿De qué manera se operó la transformación literaria de Flaubert

---

<sup>50</sup> La figura del padre autoritario y odiado no podía faltar. El padre de Flaubert se asemeja al de Vargas Llosa: “muere el doctor Flaubert, la sombra aplastante que todavía podía oscurecer su libertad [creativa o literaria]” (Vargas Llosa, 1985b: 53). La figura del padre en las obras de Vargas Llosa se presentan en *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor* y *El pez en el agua*, por citar algunos ejemplos.

<sup>51</sup> En este punto, para Adorno, el ensayo adquiere independencia estética, y se diferenciará como préstamo del arte por su medio, los conceptos y su aspiración a verdad. Con este argumento refuta a Lukács, quien llama al ensayo forma artística. De este modo el ensayo estaría emparentado con la teoría, y sólo se acercaría al arte en la forma de la exposición, y a la teoría en los conceptos que maneja. En este punto, Vargas Llosa se acerca a los postulados teóricos de Flaubert que se encuentra diseminados en sus correspondencias (fuente privilegiada en la argumentación de *La orgía perpetua*). Las ordena para, a la vez, plantear su propia teoría de la novela. Así, Vargas Llosa coincide con Adorno cuando éste dice: “El ensayo consume teorías que le son próximas: su tendencia es siempre tendencia a la liquidación de la opinión, incluso de la opinión de la cual parte” (Adorno, 1962, 30).

<sup>52</sup> La pregunta-respuesta, como metodología para indagar en la vida del autor o en la hermenéutica de la novela había sido utilizado en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* y *García Márquez: historia de un deicidio*.



que culminaría en *Madame Bovary*?” (*ibid.*: 57), “¿Qué tiempo le llevó escribir *Madame Bovary* y cuáles son las características del manuscrito?” (*ibid.*: 63). Preguntas como éstas tratan de recuperar la génesis de la novela. En consecuencia, indaga en la vida privada y social de Flaubert, trata de rastrear los orígenes, procedimientos de escritura, influencias literarias e historias de su época y anteriores que se fueron acumulando para dar su aporte a la obra que llevaba escribiendo y llegó a escribir. Uno se pregunta por qué todo este trabajo fuera de la obra misma, porque Flaubert, nos dice el ensayista, se aprovecha de todo: experiencias ajenas y propias para escribir. Es lo que Vargas Llosa llama buitre. Es decir, el escritor es un buitre que se alimenta de la carroña, de todo. Flaubert fue un buitre, como Martorell, García Márquez y el propio Vargas Llosa.

Después de esta indagación, el ensayista nos interpela con la pregunta “qué más pruebas de que Flaubert construyó *Madame Bovary* con su vida, la de su familia, la de su sociedad, que la cantera fue la realidad de su tiempo” (*ibid.*: 112). Con esta metodología interroga hasta la vida sexual y deportiva de Flaubert. Todas las preguntas–respuestas tienen como finalidad afirmar de que *Madame Bovary* no tiene nada de Flaubert es tan cierto como que escribía cosas verdaderas. Para Vargas Llosa la experiencia del escritor es inevitable en la escritura, y funciona como punto de partida (el proceso de gestación), y el punto de llegada (la obra concluida) la muda de ese material. Es decir, el término del “elemento añadido”.

El ensayista entabla un diálogo entre *Madame Bovary* (la creación) y las cartas de Flaubert (el hombre) que -a través de este diálogo, la ósmosis entre la obra y el hombre-, le sirven para explicar la teoría y praxis literarias de Flaubert. Pero también para proyectar y fomentar su propio quehacer literario como escritor y ensayista.

En el tercer capítulo nos encontramos con la afirmación de que la novela de Flaubert es una novela moderna porque:

*Madame Bovary* convierte en materia central de la novela: el reino de la mediocridad, el universo gris del hombre sin cualidades. Sólo por esto merecía la novela de Flaubert ser considerada fundadora de la novela moderna, casi toda ella en torno a la esmirriada silueta del antihéroe (*ibid.*: 192).

En esta sección se presenta el ensayista en su calidad de escritor. Su conocimiento de un espacio específico (la literatura, en general; y la obra de Flaubert, en particular) le otorga la autoridad de pronunciarse, opinar y argumentar. Así, este ensayo es literario por dos aspectos: primero, trata sobre literatura (y autor, agregaría); y segundo, el ensayista es un escritor. En otras palabras:

muchos ensayos son considerados literarios, lo son quizás por el hecho de que si bien, por un lado, el texto mismo puede manifestar ciertos rasgos sintácticos y semánticos atribuibles, en ciertas condiciones, al ensayo; por otro lado lo consideramos literario porque su autor no es un sociólogo o un filósofo sino un literato (Mignolo, 1984: 58).

Vargas Llosa se posiciona en la figura del crítico-escritor que juzga sobre un campo especializado de la sociedad, porque es poseedor de capital cultural y simbólico: crítico literario y novelista<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Respecto a *La orgía perpetua* Edmundo Bendezú dice lo siguiente: “Para comprender mejor a Mario Vargas Llosa, el novelista, es preciso leer atentamente su último ensayo sobre Flaubert y *Madame Bovary*” (2011: 271).

En *La orgía perpetua* Vargas Llosa trabaja con algo ya hecho y le da un nuevo orden (Adorno, 1962: 29). Lo hecho son la escritura, la técnica, los personajes mediocres y los temas de *Madame Bovary*. El nuevo orden, todo lo que Flaubert no sistematizó de su praxis literaria, mas sí la desplegó en su correspondencia, que Vargas Llosa la teoriza desde su concepción de la literatura y la novela.

*La orgía perpetua*, *García Márquez*, *Historia secreta de una novela* y *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* funcionan como la continua explicación de un conocimiento: escoge una experiencia espiritual y la somete a meditación mediante su propia organización conceptual. Denuncia un ideal, su ideal (Adorno, 1962: 19-24), y lo hace a través de “la dispersión de tres egos simultáneos” (Foucault, 1999: 114). Vargas Llosa no se posiciona en un lugar único, sino que aparece y da lugar “a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que pueden ocupar diferentes clases de individuos” (*ibid.*: 114). Todos enrumban por diferentes senderos, pero llegan al mismo destino: que el ensayista hable de sí mismo.

La metodología crítica de Vargas Llosa ha sido criticada porque:

ha creado una aproximación crítica tan personal que se le ha atacado desde distintos puntos de vista críticos. Entre otros, Ángel Rama, José Miguel Oviedo, Wolfgang Luchting y Jorge Aguilar Mora la han clasificado de “decimonónica,” “individualista,” “romántica,” “peligrosa” y “anacrónica” (Castañeda, 1990: 348).

Esta metodología, con algunas variaciones, ha sido aplicada a todos sus ensayos desde la primera versión de “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” (1969), *Garcías Márquez: historia de un deicidio* (1971), *Historia secreta de una novela* (1971), *La verdad de las*

*mentiras: ensayos sobre literatura* (1990), *Cartas a un novelista* (1997) y *La utopía arcaica: José maría Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) (Angvik, 2004: 277-278).

El escritor peruano al hacer crítica literaria utiliza una metodología, que a través de interpósita persona (Joanot Martorrel, García Márquez, Gustave Flaubert, Víctor Hugo, José María Arguedas) habla de su propia concepción de la novela y la génesis de la creación. De tal manera que “los elementos que aparecen en los ensayos de crítica literaria se ponen en la práctica, hasta cierto punto, en la obra "ficticia," y la estrategia narrativa que encontramos en la creación imaginativa se clarifica en la obra crítica.” (Castañeda, 1990: 358).

Señalar que Vargas Llosa habla de sí mismo y, a la vez, da luz sobre otros escritores en sus ensayos (Castillo, 2001: 191-192) es fundamental, porque es -como él dice-, su atalaya; pero a la vez sería incompleto y reiterativo con la crítica que ha analizado su ensayística. Los ensayos de “crítica periodística” y sus “ensayos críticos” contribuyen a la formación, consolidación y permanencia de su imagen de escritor progresista, por lo tanto moderno, como característica fundamental de los escritores de su generación o del denominado *Boom* latinoamericano. Viene a ser su atalaya frente al campo intelectual de los años sesenta-setenta o la *illusio* de la época. Esta actitud se manifiesta desde sus primeros ensayos, como “La novela” (1966) y, explícitamente, desde la publicación de la “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” (1969) hasta *La orgía perpetua* (1975) como cierre de su etapa socialista, que coincide, en gran parte, con la década que duró el *Boom* latinoamericano. La situación de enunciación de sus ensayos contribuye a su estética e ideología, resumida en su autofiguración intelectual de los sesenta-setenta.

Los ensayos críticos de Vargas Llosa pretenden enmarcarse en la definición de los “intelectuales de la literatura” que se proyectan “como figura pública legitimado por su capacidad para interpretar con un método y un arsenal conceptual sofisticado los textos literarios, y darles una significación social, cultural y eventualmente política” (Aguilar, 2010: 685). Esta actitud se ve reflejada en Vargas Llosa, aunque no es el único, porque las transferencias de autoridad de una actividad a otra son frecuentes (*ibid.*: 686), debido a su legitimidad académica que le otorga su condición de novelista, por una parte, y, por otra, a su formación universitaria en *Literatura: Bases para una interpretación de Rubén Darío* es el título de su tesis para optar el grado de Bachiller en Literatura en la Universidad San Marcos y *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* es su tesis de doctorado presentado en la Universidad Complutense de Madrid.

Desde su inicial tesis de bachiller hasta *La orgía perpetua*, Vargas Llosa como crítico cierra un ciclo en sus ensayos que coincide con dos de las cuatro etapas que propone Gonzalo Aguilar para los “intelectuales de la literatura”: latinoamericanización y politización de su palabra (1960-1969) y la declinación de la teleología revolucionaria de la historia y debate sobre la postulación de una teoría de la literatura latinoamericana (*ibid.*: 688). Vargas Llosa recorre estas dos etapas para dar paso a una nueva etapa a partir de mediados de los años 70.

## **Capítulo II**

### **La construcción de la imagen del intelectual liberal**

#### **1. El intelectual en busca de una ideología**

A partir de mediados de los 70, la libertad creadora del escritor y su figura de permanente aguafiestas serán los motivos de varios artículos de Vargas Llosa. Desde entonces, la reflexión literaria abordará directa o indirectamente a responder a los intelectuales de izquierda que critican la autonomía del escritor. Defenderá su postura

política y su concepción literaria partiendo de la literatura o viceversa. En el primer artículo, después de las repercusiones del caso Padilla, cuando habla de su concepción literaria hace referencia a su libertad creadora como escritor e intelectual; a la vez, responde indirectamente a las críticas de los escritores que difieren de él. En el artículo “*Reivindicación del conde don Julián* o el crimen pasional” (23 de julio de 1971), afirma que la novela es un producto del descontento de la realidad, sea esta realidad capitalista o socialista. Esta afirmación, que ya lo había dicho antes, responde directamente a Óscar Cozillos y a la izquierda latinoamericana. Sin embargo, debemos recordar que el escritor peruano aún está a favor del socialismo, el desencanto de la izquierda vendrá paulatinamente. En el artículo, “Un francotirador tranquilo” (Lima, octubre de 1974), opina sobre el libro de su amigo Jorge Edwards, *Persona no grata*. En este libro Edwards critica a Cuba, y Vargas Llosa dice que Edwards rompe un tabú para el intelectual de izquierda en Latinoamérica, que la Revolución Cubana es intocable. Pero estas críticas son matizadas por el articulista al decir que el libro de Edwards se inscribe en la mejor tradición socialista que es la libertad de crítica. También hace una concesión con Fidel Castro al afirmar que es aceptable la tutela soviética, porque en el continente peligra la revolución, y más aún con la muerte del presidente chileno Salvador Allende. Vemos los últimos momentos del apego de Vargas Llosa al socialismo, y a pesar de aceptarlo frente al capitalismo, dice al respecto:

a pesar del horror biológico que me inspiran las sociedades policiales y el dogmatismo, los sistemas de verdad única, si debo de elegir entre una y otra, aprieto los dientes y sigo diciendo: “con el socialismo”. Pero lo hago sin la ilusión, la alegría y el optimismo con que durante años la palabra socialismo se asociaba en mí, gracias exclusivamente a Cuba (1984a: 212).

Aceptar el socialismo a regañadientes no le dura mucho tiempo. En 1975<sup>54</sup> manifiesta casi explícitamente su nueva postura política. En el artículo “Alberto Camus y la moral de los límites” (Lima, 18 de mayo) hace un alegato de la moral y la política defendida por Albert Camus. Toma a éste como su tutor ideológico, así como en su juventud adoptó a Sartre. En este artículo Vargas Llosa defenderá los medios de una causa y no los fines -como lo ve con los marxistas y la izquierda latinoamericana-, actitud que la encuentra en Camus<sup>55</sup>, de quien dice:

sólo un hombre venido de lejos, desenterado [sic] de las modas, impermeable al cinismo y a las grandes servidumbres de la ciudad, hubiera podido defender, como lo hizo Camus, en pleno apogeo de los sistemas, la tesis de que las ideologías conducen irremisiblemente a la esclavitud y al crimen, a sostener que la moral es una instancia superior a la que debe someterse la política...(1984a: 236).

Después hace un giro relacionando literatura y política y viceversa, estrategia favorita de Vargas Llosa para abordar sendos temas, a través del personaje Meursault de *El extranjero*. Argumenta que este personaje es el *alter ego* de Camus, al igual que Meursault, él tenía horror a los dogmas: “Su condición de que toda teoría que se presenta como absoluto –por ejemplo el cristianismo o el marxismo- acaba tarde o temprano por justificar el crimen y la mentira, lo llevó a desarrollar esa moral de los

---

<sup>54</sup> Balmiro Omaña considera que la etapa de transición del socialismo al liberalismo de Vargas Llosa va entre 1966 hasta 1974 (1987: 143-47) y Ricardo González Vigil considera que su transformación se consuma de 1974 a 1977 (2011: 330).

<sup>55</sup> Respecto a su transición política y estética (se aleja de la izquierda y de Sartre para acercarse a la política liberal y a Camus) Vargas Llosa manifiesta: “Fue un período muy, muy difícil en mi vida intelectual y releer a Camus, todos los textos de Camus, fue una ayuda enorme. Descubrí que Camus no era solamente un pensador muy respetable, un moralista, sino también un gran escritor, un prosista admirable, un escritor artista que tenía una incomparable sensibilidad por la belleza” (Forgues, 2009: 315).



límites...” (*ibid.*: 242). Y culmina con la defensa de los medios de toda causa: “La moral de los límites es aquella en la que desaparece todo antagonismo entre medios y fines, en la que son aquéllos los que justifican a éstos y no al revés” (*ibid.*: 248). Esta nueva actitud se distancia definitivamente de su posición de antaño, por ejemplo, si recordamos su artículo “Toma de posición” del año 65. Simultáneamente, es una crítica a los intelectuales y gobiernos latinoamericanos de izquierda en quienes Vargas Llosa ve que defienden el fin sobre los medios. Pero sobre todo critica a los intelectuales que se volvieron burócratas, funcionarios que decidieron perder su independencia para defender a los gobiernos para los que sirven, porque la primera condición de un intelectual es su independencia al poder, su libertad artística. Así va perfilándose su nueva postura intelectual.

“Albert Camus y la moral de los límites” no es el único artículo donde se expone y critica a los intelectuales de izquierda que apoyan el fin sobre los medios. En “El homicida indelicado” (Lima, Agosto de 1977) mantiene las mismas críticas y argumentos frente a los intelectuales contemporáneos. Critica la idealización de “la violencia como agente de cambio social y del revolucionario como ser que conjuga la teoría y la práctica, la lucidez y la acción, la conducta ética y la aptitud militar” (*ibid.*: 265). Esta afirmación lo relaciona con dos libros, donde analiza a los personajes terroristas de *Portrait of terrorista* de Colin Smith y *Hitler’s Children. The Story of Baader-Moinhof terrorist Gang* de Jillian Becker. Sobre sendo libros dice que reflejan un fenómeno de la vida política contemporánea: “la corrupción de los fines por los medios empleados para alcanzarlos” (*ibid.*: 271). Al reflexionar sobre estos libros y sus personajes, lo relaciona con la política y los intelectuales. Habla de la explotación y el autoritarismo de países democráticos y socialistas, y del intelectual frente a estas circunstancias:

el mundo intelectual de izquierda vive una curiosa parálisis. Consciente de las dimensiones gigantescas del sufrimiento de las masas en el mundo, por culpa de esa violencia estructural resultado de la explotación que sufren, en la mayor parte de los países, el grueso de la población en beneficio de pequeñas minorías, y, en el ámbito mundial, los países pobres en provecho de los ricos, el intelectual de izquierda ha llegado a la convicción de que, en un planeta signado de este modo por la violencia social resulta reaccionario e hipócrita condenar la violencia individual con que los grupos más radicales intentan combatir a aquéllas” (*ibid.*: 272).

En este período los artículos de Vargas Llosa están signados por el ataque permanente y sistemático a los escritores de izquierda, porque aprueban o callan los actos violentos y terroristas. En cambio, el escritor peruano tomará la postura del intelectual en defensa de la libertad de expresión. En varios artículos se manifiesta en contra de la censura de revistas y diarios, así encontramos rótulos como: “Protesta por la clausura de semanarios y revistas (Lima, 3 de julio de 1976); pero también por el encarcelamiento de presos políticos y la falta de libertad de expresión: “Perú: la revolución de los sables” (Lima, 5 de julio de 1976). Si bien el intelectual Vargas Llosa se manifiesta en su país, Perú, dirigiendo cartas a los presidentes Juan Velasco Alvarado en su momento y, después al sucesor de éste, Francisco Morales Bermúdez; ahora, las críticas rebasan las fronteras nacionales y se extienden por Latinoamérica<sup>56</sup>. Dirige una

---

<sup>56</sup> Sus manifestaciones internacionales coincide con la escritura de su primera novela que no trata sobre la sociedad peruana, sino sobre Brasil: *La guerra del fin del mundo* (1981). En el prólogo de una de las ediciones leemos. “Comencé a escribirla en 1977, en un pisito de Churchill College, en Cambridge, y la terminé a fines de 1980, en una torrecilla histórica de Washington DC —estaba allí gracias al Wilson Center— alrededor de la cual volaban halcones y desde cuyos balcones había arengado Abraham Lincoln a los soldados de la Unión que combatieron en la batalla de Manassas.” (2008g: 7).

carta -como Presidente del Pen Club-, al general Jorge Rafael Videla, para entonces presidente *de facto* de la Argentina, donde lo exhorta:

a poner fin a la persecución de las ideas y los libros, a respetar el derecho de disentir, a salvaguardar la vida de los ciudadanos y a permitir que los escritores argentinos desempeñen libremente la función que les corresponde en la sociedad y contribuyen de este modo a su progreso” (*ibid.*: 261).

Este tipo de cartas dirigidas a presidentes de países o haciendo presente su apoyo o rechazo a alguna causa será una constante en Vargas Llosa. Antes del caso Padilla, había enviado misivas firmada junto a otros intelectuales, pero después sus cartas estarán firmadas, por lo general, por él solo. Los motivos de las cartas son manifestar su protesta pública por la libertad de expresión, el cierre de diarios, el encarcelamiento de presos políticos o escritores. Este cambio se debe al prestigio ganado como escritor, pero sobre todo a su imagen y rol de intelectual que tiene las prerrogativas de pronunciarse en nombre de valores universales y en defensa de la libertad.

En este período Vargas Llosa oscila entre apoyar y no apoyar al Estado. Así lo interpreta Jean Franco:

Esa ambigüedad de estar simultáneamente contra el Estado y dentro del mismo se da aún más marcada en el caso de Vargas Llosa, quien, si bien partiendo de premisas muy diferentes a las de Paz, se convirtió en vehemente defensor de la visión neoliberal del Estado (2003: 77).

Esta visión es cierta en parte, pero esa ambigüedad se dio en el proceso de abandono de la causa socialista a favor del liberalismo, ya que en ambos extremos Vargas Llosa tuvo una inclusión ideológica activa -aunque su postura es más intransigente al adoptar el liberalismo-, porque nunca defendió con tanta vehemencia, sistematización, dogmatismo y ferocidad al socialismo, como sí lo hace con el liberalismo. Actitud que lo lleva a una postura que él tanto criticó y critica a la izquierda: intransigencia y dogmatismo.

Vargas Llosa al abandonar su postura socialista, ya es poseedor de un capital cultural que le da poder en el campo literario que le permite determinar su esfera de lo posible, que en este contexto, si bien aún no es la ideología liberal, por lo menos lo es el alejamiento de la izquierda latinoamericana y el socialismo.

## **2. La nueva postura política del intelectual**

En el artículo “La autobiografía de Federico Sánchez” (Cambridge, noviembre de 1977), Vargas Llosa reflexiona sobre el libro *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún del cual dice que el libro apuesta por el comunismo para la liberación del hombre; sin embargo, él discrepa y sostiene que en algún momento lo creyó, pero que ahora es escéptico o, mejor dicho, ecléctico en política. Argumenta que las soluciones a los grandes problemas no serán ideológicas, sino pragmáticas, parciales y progresivas (1984a: 278). Aquí vemos la búsqueda de una nueva postura política, aunque niegue que la solución sea ideológica, él la busca y la encuentra en el liberalismo<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> En un artículo de *El lenguaje de la pasión*, “Bajo el cielo de Jerusalén (Jerusalén, 15 de marzo de 1995), Vargas Llosa recuerda su etapa de transición ideológica allá por 1977, y es consciente que estaba buscando una nueva ideología política: “Yo llevaba entonces algunos años de reconstrucción intelectual y política, luego de haber renunciado a la utopía colectivista y estatista que abracé en mi juventud, y ya defendía, frente a ésta, como una alternativa más realista y más humana, el pragmatismo democrático, y me asomaba (todavía con mucha desconfianza) al liberalismo...(2009d: 67).

Miguel Gutiérrez se pregunta ¿a qué se debe este cambio tan radical de Vargas Llosa al pasar del socialismo al liberalismo? Gutiérrez afirma que el apoyo al socialismo de Vargas Llosa entre los años 60 y 65 fue sincero, pero que entró en contradicción consigo mismo por varias razones: la ideología, la extracción y posición de clase, problemas de personalidad y mayores ambiciones. En lo ideológico, en un principio, tuvo su etapa “progresista”, fue un liberal de izquierda, pero liberal; y por su extracción de clase pertenecía a la mediana burguesía y, que se sumaba, su orgullo de descendiente de una familia patricia de provincia (2001: 63-66)<sup>58</sup>. La explicación de Gutiérrez se asemeja a la argumentación de Jean Franco respecto al cambio de Vargas Llosa (y Octavio Paz) al liberalismo: “la postura conservadora, por no hablar de la definitiva adhesión a las políticas neoliberales, fue una cristalización de convicciones ya presentes en su obra temprana, que se habían endurecido ante los ataques de la izquierda” (2003: 74). Los argumentos de Gutiérrez y Franco ponen de relieve la clase social al que pertenece Vargas Llosa como causa de su conversión política. Gutiérrez plantea que Vargas Llosa siempre fue un liberal, y era cuestión de tiempo para que dejara el socialismo. Para Franco, el cambio también fue cuestión de tiempo, ya que considera que sus convicciones neoliberales estaban latentes en sus obras. Y podríamos decir, en su propia personalidad como individuo perteneciente a una clase social determinada. Si esta convicción liberal de Vargas Llosa ya estaba en sus obras y en su individualidad, es interesante, entonces, analizarla desde la perspectiva de *habitus* de Pierre Bourdieu.

Bourdieu afirma que Jean-Paul Sartre, cuando analiza a Flaubert, dice que “no es la condición de clase la que determina el individuo, es el sujeto que se determina a partir de la toma de conciencia, parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase”

---

<sup>58</sup> Balmiro Omaña argumenta que el apoyo al socialismo de Vargas Llosa fue emocional, alejado de un vínculo racional, como sí lo manifestará con su nueva postura ideológica (2001: 40).

(2007: 29). Esta es la propuesta de Sartre, que Vargas Llosa tomará en su momento cuando apoya al socialismo inspirado en la Revolución Cubana y en la definición del escritor comprometido. Pero Bourdieu no está de acuerdo con la propuesta de Sartre, considera que es al revés:

En resumen, haciendo como si la conciencia no tuviera otros límites que los que ella se da por la toma de conciencia de sus límites, Sartre contradice el principio de la teoría del conocimiento de lo social, según el cual las condiciones objetivas determinan las prácticas y los límites mismos de la experiencia que el individuo puede tener de sus prácticas y de las condiciones que las determinan (*ibid.*: 30).

Vargas Llosa al convertirse en un liberal, no hace más que actuar de acuerdo a sus condiciones objetivas y a sus sistemas de disposiciones a actuar. Al apoyar el socialismo no toma conciencia de clase, como resumimos en varios artículos de *Contra viento y marea*, y tampoco toma conciencia (en un principio) para apoyar el liberalismo, sino que sus prácticas intelectuales y su posicionamiento político definitivo se deben a su *habitus* que se define como:

El principio unificador y generador de todas las prácticas y, en particular, de esas orientaciones que se describen comúnmente como “elecciones” de la “vocación”, cuando no como efectos de la “toma de conciencia”, no es otra cosa que el *habitus* [*sic*], sistemas de disposiciones inconscientes, que es el producto de la interiorización de las estructuras objetivas y que, en tanto que lugar geométrico de los determinismos objetivos y de una determinación del porvenir

objetivo y de las esperanzas subjetivas, tiende a producir practicas y, por ello, carreras objetivamente ajustadas a las estructuras objetivas (*ibid.*: 42).

El escritor peruano percibe el mundo y actúa en él desde su posición de clase al cual pertenece: la clase media peruana o la burguesía en la que se crió. De tal manera que su adhesión al socialismo fue una efímera solidaridad en boga en los años sesenta-setenta, estaba siguiendo la *illusio*, porque estaba en plena formación de su imagen de escritor e intelectual, cuya forma de hacerla era estando a favor de las revoluciones, de Cuba y asumiendo la figura del intelectual progresista; pero se distanció de ésta por una cuestión de *habitus*.<sup>59</sup> Esta hipótesis se refuerza con sus memorias *El pez en el agua*: desde el primer capítulo, como una forma de posicionamiento social y revancha hacia los peruanos que no le dieron su voto como candidato presidencial, ubica a su familia materna, con la que se crió y que considera la única, en la burguesía, y a la de su padre en ese conglomerado de la sociedad peruana de prejuiciosos y empobrecidos, lleno de rencores. Siguiendo esta senda, al explicar el fracaso matrimonial de sus padres -se separaron a los cinco meses y medio de matrimonio-, rememora la explicación de la familia materna y de su madre: el mal carácter de Ernesto J. Vargas, padre de Vargas Llosa, y sus celos endemoniados. Pero el hijo tiene otra hipótesis: fueron el resentimiento y los complejos sociales de Ernesto lo que hizo fracasar el matrimonio, “porque Ernesto J. Vargas, pese a su piel blanca, sus ojos claros y su apuesta figura, pertenecía –o sintió siempre que pertenecía, lo que es lo mismo- a una familia socialmente inferior a la de su mujer” (1993: 11). El prejuicio y el complejo social del padre debido a su condición social inferior los extrapola a la sociedad peruana, de quien dice que se caracteriza por su heterogeneidad de razas y desigualdades sociales que

---

<sup>59</sup> Para Gutiérrez es por oportunismo, problemas de personalidad y toma de conciencia de clase, y para Franco, sobre todo, una toma de conciencia que ya estaba latente en sus obras tempranas.

conlleven a que los términos blanco y cholo digan más que raza o etnia. Estos términos situían al individuo social y económicamente, y estos factores son determinantes de clasificación. Pero esta clasificación es flexible, por lo tanto se es cholo o blanco (y sus intermedios mestizo, indio, africano y asiático) de alguien de acuerdo a las circunstancias y destinos particulares. Consecuencia de esta nomenclatura, los prejuicios y sentimientos (desdén, desprecio, envidia, rencor y admiración) conlleven a la explicación de los conflictos y frustraciones peruanas. Sin embargo, los prejuicios y sentimientos son claros en algunos casos, pero en la mayoría son inconscientes, que no podría llamarse hipócritas. Las palabras de Vargas Llosa no sólo sirven para analizar a la sociedad peruana y a sus individuos, sino a él mismo: “La mayoría de las veces es inconsciente, nace de un yo recóndito y ciego a la razón, se mama con la leche materna y empieza a formalizarse desde los primeros vagidos y balbuceos del peruano” (*ibid.*: 12). Y concluye que eso fue probablemente el caso de su padre, hombre venido de un hogar pobre y sin abolengo y sintiéndose inferior socialmente. En contraposición, define a su familia materna:

De algún modo y por una complicada razón, la familia de mi madre [a quien Vargas Llosa considera la única] llegó a representar para él [Ernesto J. Vargas, su padre] lo que nunca tuvo o lo que su familia perdió –la estabilidad de un hogar burgués, el firme tramado de relaciones con otras familias semejantes, el referente de una tradición y un cierto distintivo social- y, como consecuencia, concibió hacia esa familia una animadversión que emergía con cualquier pretexto y se volcaba en improperios contra los Llosa en sus ataques de rabia. En verdad, estos sentimientos tenían muy poco sustento ya en aquella época -mediados de los años treinta-, pues la familia Llosa, que había sido, desde que



llegó a Arequipa el primero de la estirpe –el maese de campo don Juan de la Llosa y Llaguno-, acomodada y con ínfulas aristocráticas, había venido decayendo hasta ser, en la generación de mi abuelo, una familia arequipeña de clase media de modestos recursos. Eso sí, bien relacionada y firmemente establecida en el mundillo de la solidad (*ibid.*: 13-14).

Como en algunas autofiguras de autor, el mito de la estirpe y la genealogía está presente en el escritor peruano, quien se ubica en esta familia de abolengo y burguesa.

Raymond Williams hace un recorrido sobre la política de Vargas Llosa partiendo de su biografía y la historia. Plantea que para entender la política del escritor peruano, es necesario tomar en cuenta cinco factores o experiencias: el primero, proviene de una familia conservadora y tradicional arequipeña. Ésta fue su primera influencia política. La segunda, la obra de Jean-Paul Sartre en los años 50 y su ideal del “compromiso del escritor”. La tercera, la dictadura del general Manuel Arturo Odría entre los años 1948 y 1956 en Perú, que explica su permanente lucha por la libertad de expresión. El cuarto, la Revolución Cubana que fue el momento que más politizó a Vargas Llosa. Y el quinto y último factor o experiencia fueron sus lecturas políticas a inicios de los años 80 en el Washington DC, donde empezó a formarse como liberal clásico a través de la guía de escritores como Friedrich Hayek. Respecto a la visión económica del escritor peruano, leyó a Isaiah Berlin y Milton Friedman (2003: 15-37). Williams concluye que estos cinco factores permiten entender los cambios políticos de Vargas Llosa, y que su política es una crítica independiente. Pero, como mencionamos anteriormente, fue el *habitus* lo que determinó el cambio político de Vargas Llosa, que Williams no lo dice directamente, sin embargo, lo da a entender:

¿Qué hay en su formación que pueda ayudarnos a entender a fondo sus posiciones políticas? Creo que, fundamentalmente, lo que sugerí al principio acerca de su formación familiar inicial, completamente distinta a la de, por ejemplo, Carlos Fuentes y García Márquez, y esto explica en algo lo que parece un cambio tan radical, a primera vista, de Vargas Llosa en los años 80. Además de ese año en Washington leyendo a los críticos, académicos y teóricos que mencioné anteriormente, especialmente a Hayek y Popper (*ibid.*: 36).

No debe sorprendernos el cambio político de Vargas Llosa si uno conoce este pasado familiar burgués que estaba latente en su formación como individuo<sup>60</sup> e intelectual. Era una cuestión de tiempo para que el ímpetu socialista fuera relegado y reemplazado por una postura liberal: era una cuestión de *hábitus*<sup>61</sup>. Además, Vargas Llosa al abandonar su postura socialista, ya era poseedor de un capital cultural que le daba poder en el campo literario que le permitía determinar su esfera de lo posible, que al principio fue el distanciamiento de la izquierda latinoamericana y el socialismo, y después su apego al liberalismo.

Las lecturas sistemáticas de escritores liberales que hace Vargas Llosa a partir de los años 80 se manifiestan desde el 78<sup>62</sup>. En su artículo “Cambridge y la irrealidad” (abril de 1978) elogia las condiciones afortunadas de los estudiantes de la universidad

---

<sup>60</sup> Cuando Vargas Llosa empieza a defender su postura liberal, no tiene inconveniente en afirmar el origen burgués de su familia y procedencia, que antaño no lo manifestaba tan abiertamente. En un artículo de 1983, dice: “Los muchachos de clases privilegiadas a los pobres no los veíamos y ni siquiera nos dábamos cuenta de su existencia: ellos estaban allá, en sus barrios, sitios peligrosos y remotos donde, al parecer, había crímenes” (2009j: 35). En cambio, cuando fue entrevistado por Luis Harss (las entrevistas las hizo entre septiembre de 1964 y agosto de 1966), no sólo manifiesta su orientación marxista, sino que se ubica alejado de la burguesía limeña (2012: 324).

<sup>61</sup> Paúl Llaque afirma que Vargas Llosa siempre fue un liberal, y que su trayectoria ideológica se presentó: primero, una ideología liberal confundida con el socialismo; segundo, un liberalismo tibio, más ético, moral e individualista que político y económico y, finalmente, se consolida su liberalismo de forma explícita (1997).

<sup>62</sup> Estas lecturas y aprendizajes de escritores liberales viene a reforzar la hipótesis de Balmiro Omaña al afirmar que el liberalismo de Vargas Llosa se manifiesta racional en su pensamiento y su análisis más razonado y dialécticos. Diferente a su expresión emocional, alegre y optimista de su postura socialista (1987: 145).

de Cambridge y la actitud apolítica de sus estudiantes, que es preferible a lo contrario, como sucede en las universidades peruanas, donde sus estudiantes se forman sólo para ser “buenos militantes políticos y nada más que eso” (1984a: 282). Los estudiantes de Cambridge, además, gozan de las visitas de ilustres intelectuales, como Karl Popper, a quien Vargas Llosa no pudo ver porque las entradas se habían agotado dos meses antes. Esta mención al autor de *La sociedad abierta y sus enemigos* no es gratuita, porque se percibe la influencia de Popper al criticar a la izquierda latinoamericana. A la vez, se presenta lo que será una constante, desde entonces, en el escritor peruano: el elogio de una institución europea y Europa, ardiente defensor de los EEUU y crítico de los países latinoamericanos.

La postura liberal de Vargas Llosa va intensificándose con el paso del tiempo, sus críticas son más explícitas y feroces. En “Libertad de información y derecho de crítica” (versión grabada de una charla en Acción Popular en julio de 1978, que publicó la revista *Oiga*.) defiende la libertad de expresión y el derecho de crítica como el bien primero que debe conquistar una sociedad si realmente quiere solucionar sus demás problemas. Para argumentar su postura define lo que entiende por libertad: “*hay libertad de información en una sociedad cuando en ella los ciudadanos, a través de los distintos medios de comunicación, puede criticar al poder, o mejor dicho, a los poderes*”<sup>63</sup> (*ibid.*: 287). Da ejemplos de algunos países que se encuentran en las antípodas de este tipo de libertad, como los países socialistas. Ellos no tienen libertad de expresión, y enfatiza esta afirmación a través de una confesión personal: de joven estuvo cerca del marxismo, pero luego se decepcionó de él porque:

los métodos y las políticas inspiradas en él [el marxismo] para corregir las injusticias son mucho menos eficaces para conseguirlo que aquellas doctrinas y

---

<sup>63</sup> Las cursivas son del texto.

filosofías liberales y democráticas –es decir, aquellas que no sacrifican la libertad en nombre de la justicia- de los sistemas que han hecho lo que son hoy a los países de justicia social más avanzados –es decir de hombres iguales, más cultos y más libres- del mundo, como Suecia o como Israel.” (*ibid.*: 288).

Aunque reconoce, en este momento, que los países socialistas han hecho muchas cosas positivas en el ámbito de la alfabetización y la educación, la salud, el deporte y la popularización de la cultura. Manifiesta que como escritor está agradecido con los países socialistas como la URSS, Polonia o Hungría por las traducciones de sus novelas y las numerosas ediciones.

En este artículo va desplegando sus propuestas liberales al afirmar que la empresa privada de los medios de comunicación garantiza la libertad de expresión, y no estando en las manos del estado – ejemplifica su postura como intelectual que se opuso a la “socialización” de los medios de comunicación en Perú durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado-, porque es la independencia económica la que garantiza la independencia para informar y criticar; y menciona dos veces a Jean-Francois Revel para apoyar su tesis de la libertad de expresión. Libertad que no sólo lo mide en términos materiales, también en términos morales y culturales.

La confesión personal, la anécdota y el recuerdo son algunas de las características del escritor peruano en esta nueva etapa ideológica. Características que están presentes con mayor intensidad en *Desafíos a la libertad*, pero en *Contra viento y marea* ya va explorando el recuerdo personal como una forma de iniciar sus artículos. Como en “Ganar batallas, no la guerra” (Palabras leídas en la Gran Sinagoga de Lima el 10 de octubre de 1978, con motivo de la recepción del Premio de Derechos Humanos otorgado por el Consejo Judío Latinoamericano en 1977). En este artículo critica a los

hombres cultos que se vuelven cómplices de las mayores atrocidades contra los derechos humanos. Enjuicia a algunos escritores por sus posiciones políticas, como a Jorge Luis Borges por defender las dictaduras de su país y de Chile. También juzga a Julio Cortázar por hacer la distinción entre dos tipos de injusticias: la que se comete en un país socialista, que vendría hacer un “accidente de ruta”; y el que se comete en un país capitalista o imperialista, que vendría hacer de una inhumanidad esencial. Critica a los intelectuales que callan o dan su beneplácito cuando se cometen crímenes en nombre del socialismo, sin embargo, se muestran coléricos y eufóricos cuando los cometen los gobiernos capitalistas. Nuevamente vemos un ataque constante a los intelectuales de izquierda o que apoyan a gobiernos socialistas, y se avala en Octavio Paz para reforzar su argumento: “Aquellos que por vocación y por misión expresan la conciencia crítica de una sociedad, los intelectuales, han revelado durante estos últimos años una frivolidad moral y política no menos escandalosa que la de los gobernantes de Occidente.” (*ibid.*: 312). Vemos a Vargas Llosa que va cambiando su pléyade de referentes literarios e intelectuales, de quines se valdrá, como cita de autoridad, para reforzar sus argumentos.

Las críticas a los intelectuales y gobiernos de izquierda y a la prédica revolucionaria son una constante en Vargas Llosa, su ataque es sistemático. Sus influencias intelectuales de su etapa socialista son bajadas del pedestal, se vuelve un parricida. Sartre, uno de sus tutores ideológicos en su etapa socialista, es uno de ellos. En “Sartre, veinte años después” (Lima, diciembre de 1978) nos recuerda que leyó *Situaciones, II* en 1953, y que este libro le sirvió para argumentar su posición respecto al escritor comprometido durante aproximadamente diez años (la influencia de Sartre se manifiesta hasta 1965), pero que después fue desilusionándolo, y que ahora, veinte años después, al releerlo, le sorprende su feroz arbitrariedad, porque desde el punto de vista

de Sartre, en este libro, la poesía no puede comprometerse socialmente, y tampoco el teatro. Pero la falacia del libro radica en que en su análisis lo irracional no encaja, y Vargas Llosa discrepa y plantea su propio punto de vista: lo irracional es fundamental en la escritura, porque no sólo está presente lo consciente, el inconsciente es parte de ella. En parte, este punto de vista estético, es lo que más adelante elaborará bajo el rótulo de “la verdad de las mentiras”, porque al nombrar algo se lo modifica y tergiversa.

En otro artículo, “El mandarín” (Washington, mayo-junio 1980), la crítica a Sartre es más contundente. Escribe este artículo al poco tiempo de haber fallecido el escritor francés, de quien dice que no perdurará su obra ficcional, porque, entre sus muchas limitaciones, una fue enemistar al discípulo contra el humor, aunque nunca lo dijo, se deduce de sus cuentos, novelas y dramas. Pero la más grave fue su desinterés por la poesía. Para el escritor peruano la obra Sartre perecerá porque:

la literatura de creación que prevalece es aquella en las que las ideas encarnan en las conductas y los sentimientos de los personajes, en tanto que, en su caso, sucedía al revés: las ideas devoraban la vida, desencarnaban a las personas, el mundo parecía un mero pretexto para formularlas (*ibid.*: 390).

Sin embargo, la obra ensayística de Sartre prevalecerá. El escritor peruano hace un recorrido sobre los ensayos de Sartre, particularmente valora la libertad como el eje de su filosofía para llegar a una afirmación sobre el autor francés: el intelectual mandarín:

Es decir, alguien que ejerce un magisterio más allá de lo que sabe, de lo escribe y aun de lo que dice, un hombre al que una vasta audiencia confiere el poder de legislar sobre asuntos que van desde las grandes cuestiones morales, culturales y políticas hasta las más triviales. Sabio, oráculo, sacerdote, mentor, caudillo,

maestro, padre, el mandarín contamina su tiempo con ideas, gestos, actitudes, expresiones, que, aunque originalmente suyos, o a veces sólo percibidos como suyos, pasan luego a ser propiedad pública, a disolverse en la vida de los otros (*ibid.*: 398)<sup>64</sup>.

Vemos la caída de uno de sus padres ideológicos. Sartre ya no es un referente en el sistema de pensamientos de Vargas Llosa, al contrario, ahora son los intelectuales más afines con su prédica libertaria. Así empezará a manifestarse en su autofiguración (o evolución como señala Ricardo González Vigil) al escribir el prólogo de *Entre Sartre y Camus* (1981) publicado en *Contra viento y marea*: “mostrar el itinerario de un latinoamericano que hizo su aprendizaje intelectual deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y terminó abrazando el reformismo libertario de Camus” (1984a: 11).

El intelectual Vargas Llosa se muestra atento y vigilante de los sistemas de gobierno. No duda en afirmar que el socialismo es el mayor engaño de la historia y los intelectuales que los respaldan cómplices de sus atrocidades. El intelectual, en general, y el peruano, en particular, son motivos de uno de sus artículos más enjundiosos sobre el tema, que también será título de uno de los capítulos de sus memorias: “El intelectual barato I, II y III” (Lima, enero de 1979, I-II; y mayo de 1979, III). La concepción que tiene Vargas Llosa sobre el intelectual peruano, que apoya movimientos de izquierda, es que antaño era el valuarte de la coherencia entre la teoría y la práctica de los valores en la sociedad peruana, pero todo esto fue imaginario, porque cuando se le dio la oportunidad de estar cerca del poder lo tomaron. Así sucedió cuando el general Juan Velasco Alvarado tomó los diarios, en julio de 1974, para dárselos al pueblo, y al

---

<sup>64</sup> La lectura que hace Vargas Llosa sobre Sartre es similar a la que hace Bourdieu en *Las reglas del arte*. El primero lo llama “mandarín” y, el segundo, “intelectual total”.

despedir a todos los periodistas contrarios al régimen, los intelectuales fueron convocados y todos corrieron como borregos, sea literatos, juristas, filósofos y sociólogos. El ensayista se pregunta ¿qué fue lo que mantuvo a los intelectuales jóvenes y ya consagrados a apoyar a este régimen a través de sus diarios cumpliendo la función de propagandistas del régimen de turno? El apetito de poder: “Mandar, ejercer influencia sobre los demás, decidir el movimiento de los hechos, participar en ese mecanismo que ordena y desenvuelve la historia, es la más fuerte de las tentaciones para un intelectual.” (*ibid.*: 335).

Vargas Llosa censura al intelectual progresista que ataca el imperialismo y el capitalismo, sin embargo, va a vivir a esos países que critica con becas o de profesor visitante. Estas contradicciones del intelectual son penosas, porque “si la norma de vida de los intelectuales es la deshonestidad moral, es casi fatídico, que el resultado sea un pensamiento confuso e inauténtico, un arte sin osadía ni originalidad, una ciencia pobre” (*ibid.*: 337). A la vez predica el liberalismo, vitupera de los revolucionarios y las conquistas ganadas por la izquierda, como la gratuidad de la enseñanza, como se lee en “Reflexiones sobre una moribunda” (Lima, diciembre de 1979), donde cuenta una anécdota en Italia: lo buscaron para dar una charla en la universidad de Turín, pensando que iba para hablar como novelista. Al llegar se da con la ingrata sorpresa que la universidad estaba tomada por sus estudiantes y que lo estaban esperando: llegaba el dirigente revolucionario latinoamericano. Esta anécdota le sirve para hablar de la crisis en la que se encuentran las universidades europeas y las latinoamericanas, que le da la excusa para afirmar que la educación de calidad sólo se logra cuando la sociedad asume el compromiso de pagar por ella de acuerdo a los ingresos familiares (critica la gratuidad de la enseñanza conquistada por la Reforma Universitaria), y cuya función es la de formar profesionales y no revolucionarios, como lo afirma el sociólogo brasileño



Darcy Ribeiro, quien declara que la universidad debe llevar adelante el proceso revolucionario en curso.

La elogiada Cuba de antaño también está en las críticas actuales. Si bien ha logrado la mayor igualdad entre sus ciudadanos, lo ha hecho en desmedro de la libertad de su gente, porque para Vargas Llosa el ideal de igualdad y libertad no son compatibles en una sociedad. En su artículo “Los diez mil cubanos” (Washington, abril 1980) afirma que en Cuba la vida individual, familiar, profesional y cultural está controlada por el Estado. Estas ideas sobre la libertad social e individual las toma de uno de sus nuevos referentes ideológicos: Isaiah Berlin. En “Isaiah Berlin, un héroe de nuestro tiempo” (Washington, noviembre 1980), plantea, partiendo de las premisas de éste, que las ideas deben someterse a la realidad cuando entran en contradicción con ésta; que los grandes cambios llevan a los totalitarismos, por lo tanto es preferible los logros parciales a proyectos quiméricos. De Isaiah Berlin también tomará la concepción de las dos libertades, que podrían resumirse de la siguiente manera: libertad negativa (individual) y positiva (social). Esta última es la que los totalitarismos de derecha e izquierda toman para establecer sus políticas sociales, porque:

Ellas parten del convencimiento de que en cada persona hay, además del individuo particular y distinto, algo más importante, un “yo” social idéntico, que aspira a realizar un ideal colectivo, solidario, que se hará realidad en un futuro dado y al que debe ser sacrificado todo lo que lo impide u obstruye.” (*ibid.*: 416).

Este punto de vista Vargas Llosa lo repetirá constantemente en sus artículos a partir de los 80.

El distanciamiento de Vargas Llosa de la izquierda y su apego a las ideas liberales en los años 80 fue una constante en los intelectuales latinoamericanos. Los intelectuales, en todo el mundo, habían abandonado su posición marxista y revolucionaria hacia posiciones más cómodas con la profesión y la “ahora invocada lucha contra el “estatismo” se haría en nombre de una “quimera sociedad civil”” (Mansilla, 2003: 33). Los temas de los artículos del intelectual peruano se centran en los siguientes: gobiernos autoritarios, declive de las revoluciones, obstáculos al desarrollo (nacionalismo, populismo, indigenismo, corrupción), defensa de la democracia y del liberalismo y, finalmente, el arte y la literatura latinoamericanas. Rótulos que sirven para graficar una parte de la trayectoria del intelectual liberal Vargas Llosa, planteada por Carlos Granés a través del índice de *Sables y utopías. Visiones de América Latina* (2009); único libro de Vargas Llosa, donde la selección de artículos no fue realizada por él mismo, sino por Granés. Éste plantea una selección de temas de los artículos sin seguir un orden cronológico, como acostumbra hacer Vargas Llosa en sus libros de ensayos periodísticos. Los artículos que aparecen en el libro dan cuenta del recorrido del intelectual peruano a través de sus diferentes posiciones frente a los tipos de gobierno en América Latina. Desde su encanto de la Revolución Cubana y su posterior rechazo al gobierno de Fidel Castro. Muchos de los artículos aquí expuestos ya habían sido publicados en otros libros, pero no siguiendo un hilo conductor temático.

Granés -en el prólogo del libro- hace una síntesis del recorrido intelectual de Vargas Llosa desde su apoyo y desencanto de los sistemas socialistas hasta su apego al discurso liberal en los 80. Pero este cambio sólo se dio en los métodos y no en las metas (2009: 15). Aunque esta perspectiva repite lo que Vargas Llosa argumenta en los 80 cuando empieza a criticar a la izquierda: el fin no justifica los medios.

A partir de inicios de los ochenta, después de su estancia en Estados Unidos, los artículos del intelectual peruano estarán impregnados de las lecturas que hace de los intelectuales y filósofos liberales. Es más, sus artículos datan el lugar y la fecha de producción: Washington, 1980. Los artículos que van desde este período tienen algunas características particulares que no se presentan en artículos precedentes, pero sí, particularmente, en *Desafíos a la libertad*.

Sus colaboraciones después de su fracaso como candidato a Presidente de Perú se caracterizan por su: carácter testimonial; uso de sentencias y proverbios; dialéctica; pensamiento antinómico, perspectiva eurocentrista; elogio, con tendencia a la apología, de los Estados Unidos; enaltecimiento de personalidades políticas e intelectuales liberales y crítica implacable a América Latina.

“El país de las mil caras” (agosto, 1983) es un artículo que bien podría incluirse en sus memorias o autobiografía, porque hace un recorrido autobiográfico desde su infancia, adolescencia y juventud relacionándolo con sus estadías en las ciudades peruanas de Piura y Lima. Caracteriza la costa, la sierra y la costa peruanas, y cómo esas regiones están presentes en sus obras. Aquí también vemos su rechazo al Incario, y podría deducirse su desencanto de la obra de José María Arguedas respecto al mundo indígena, porque fue todo lo contrario a la libertad individual que Vargas Llosa valora. La crítica al Incario es, simultáneamente, una censura a los gobiernos populares, estatistas y autoritarios: “una sociedad regimentada y burocrática, de hombres-hormigas, en los que un rodillo compresor omnipotente anuló toda personalidad individual” (2009j: 31).

Las opiniones literarias, sociales e ideológicas están matizadas por el prisma de su nueva postura liberal. Sus permanentes ataques a la izquierda serán motivos de respuestas y polémicas con escritores que nunca abandonaron la izquierda. En su

artículo “Entre tocayos” (mayo, 1984), responde a Mario Benedetti sobre los comentarios que éste había hecho en el diario *El país* (9 de abril de 1984), donde critica las afirmaciones de Vargas Llosa hechas en la revista italiana *Panorama*, donde habló sobre el intelectual. El escritor peruano retoma algunas ideas vertidas en la entrevista que dio a la revista italiana, y una de ellas es la del intelectual, a quien considera como el factor del subdesarrollo político de Latinoamérica, porque no tiene la valentía de enfrentarse a los dogmas ideológicos y se mantiene conforme en una actitud de propagandista. Para Vargas Llosa un ejemplo de ese tipo de intelectual es Pablo Neruda, quien nunca criticó los crímenes del estalinismo ni produjo ningún dilema ético, como sí se dio en otros artistas. Otro ejemplo que cita es el caso de Alejo Carpentier, quien se dedicó, en su cómodo cargo diplomático, a repetir los dictámenes del gobierno al que servía. Estos dos ejemplos le sirven para definir el rol del intelectual latinoamericano, ya que sus problemas particulares requieren de él una participación activa<sup>65</sup>:

En América Latina un escritor no es solo un escritor. Debido a la naturaleza de nuestros problemas, a una tradición muy arraigada, a que contamos con tribunas y modos de haceros escuchar, es también, alguien de quien se espera una contribución activa en la solución de los problemas. Puede ser ingenuo y errado. Sería más cómodo para nosotros, sin duda, que en América Latina se viera en el escritor alguien cuya función exclusiva es entretener o hechizar con sus libros. Pero Benedetti y yo sabemos que no es así; que también se espera de nosotros – más, se nos exige- pronunciarnos continuamente sobre lo que ocurre y que ayudemos a tomar posición a los demás (*ibid.*: 279-280).

---

<sup>65</sup> En el prólogo de *El lenguaje de la pasión* manifiesta similar actitud del intelectual frente a la realidad. Aquí dice que sus artículos periodísticos “me sirven para sentirme inmerso en la vida de la calle y de mi tiempo” (2009d: 9). Vemos a un intelectual atento al discurrir de la vida.

Esta definición del rol del intelectual Vargas Llosa la asume desde su etapa socialista, aunque en su etapa liberal marca más su independencia frente a los gobiernos, a pesar de que no será del todo coherente. A Neruda y Carpentier les critica no haber actuado con la libertad ni con la independencia política, como sí lo son cuando escriben ficciones, porque el primer deber del intelectual es ser libre.

Este rol del intelectual que interviene públicamente, como una exigencia de la sociedad, será el motivo por el cual inicia una carrera política como candidato a la presidencia de Perú. ¿Cómo se involucró Vargas Llosa en la política profesional? ¿Por qué abandonó la escritura para dedicarse a la política? Éste será motivo de un capítulo posterior, donde nos centraremos en su autobiografía *El pez en el agua*. Pero previa a su candidatura a la presidencia de Perú, Vargas Llosa se inmiscuyó en la política peruana al aceptar ser presidente<sup>66</sup> de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay, una comunidad andina en la provincia de Huanta, Ayacucho. La comisión tenía por finalidad “llevar adelante las investigaciones que juzgue convenientes y emitir un informe sobre los antecedentes, los hechos y consecuencias que tuvieron lugar en la comunidad de Uchuraccay, ocasionando la muerte de ocho miembros del periodismo nacional” (citado en Vargas Llosa, 1990: 87). Después de las investigaciones, la comisión presentó un Informe Sobre Uchuraccay<sup>67</sup>, cuyas conclusiones generaron mucha polémica. La acusación principal que plantea el Informe es que la comunidad confundió a los periodistas con terroristas, sin sospechar su verdadera condición. De ahí que la conclusión principal del Informe dice que:

---

<sup>66</sup> Los otros dos integrantes fueron Abraham Guzmán Figueroa y Mario Castro Arenas. El Informe fue redactado por Mario Vargas Llosa, pero discutido y aprobado por los miembros de la Comisión Investigadora y sus asesores.

<sup>67</sup> El Informe, publicado en *Contra viento y marea III*, fue presentado al presidente Fernando Belaúnde Terry en marzo de 1993, un mes después de los sucesos. El nombre completo del informe es Informe de la Comisión Especial Investigadora de los sucesos de Uchuraccay.

La comisión Investigadora ha llegado a la *convicción absoluta*<sup>68</sup> de que hay una responsabilidad compartida por toda la comunidad de Uchuraccay y, sin duda, por todas las comunidades iquichanas que, reunidas en asamblea, decidieron enfrentar a los senderistas y darles muertes, en el asesinato de los periodistas, aunque sólo unos cuantos de ellos participaron en el hecho físico de la matanza (1990: 112-113).

Entre las críticas que recibió el Informe figura que la comisión fue un instrumento del Gobierno para encubrir su responsabilidad frente a los sucesos<sup>69</sup>. Sobre el Informe nos interesa la posición que adopta Vargas Llosa para presidir dicha Comisión, porque la razón que esgrime es la misma que adopta para incursionar en la política profesional como candidato a la presidencia de Perú y en sus posteriores intervenciones públicas: una razón ética y moral. Aunque esta razón se manifiesta y deduce desde el mismo Informe, así cómo su crítica a la izquierda latinoamericana que también aparece en muchos de sus artículos periodísticos:

La matanza de los periodistas ha venido a recordar dramáticamente al país que un sistema democrático no puede olvidar jamás, ni siquiera cuando lucha por su supervivencia, que su superioridad moral sobre los sistemas autoritarios y totalitarios radica en que, en su caso, como dijo Albert Camus, son los métodos los que justifican los fines (1990: 119).

---

<sup>68</sup> Las cursivas son del texto.

<sup>69</sup> Entre las críticas al Informe podemos mencionar: que hizo énfasis en una interpretación antropológica o etnográfica, sin tomar en cuenta las razones históricas o políticas de la violencia La ferocidad y beligerancia ancestral (prehispánica) de la etnia iquichana cuando se siente amenazada, pero en realidad dicha etnia no existió antes del siglo XIX; las diferencias culturales entre un “Perú oficial” y un “Perú profundo”; la esencialidad de la cultura andina como un mundo cerrado (ajena a la democracia, los sistemas judiciales, su condición premoderna, etc.) y que el Informe plantea un lugar de enunciación pedagógico y autoritario (De Vivanco, 2011: 22-24).

Esta posición moral la repite en las entrevistas que da después de presentar el Informe y la polémica que generó la creación de la Comisión, que Vargas Llosa defiende, porque “La existencia de la comisión se justifica sobre todo por razones morales, aunque quizá jurídicamente pueda ser cuestionada, pero hay una razón ética y esa razón ética es la que me llevó a aceptar este encargo” (1990, 144). Desde esta perspectiva, el intelectual peruano inicia sus intervenciones públicas y políticas por una cuestión moral, y ésta será su autfiguración recurrente en sus artículos periodísticos y su autobiografía, donde particularmente también expondrá sus argumentos liberales.

Si bien Vargas Llosa plasma sus ideas liberales en su autobiografía, son sus artículos periodísticos los que más claramente exponen sus argumentos liberales, específicamente en *Desafíos a la Libertad*.

### **Desafíos a la libertad**

*Desafíos a la libertad* (1994), al igual que *Contra viento y marea*, es la recopilación de los artículos periodísticos de Vargas Llosa publicados en su columna de opinión en el diario *El País*, de Madrid, entre noviembre de 1990 y enero de 1994. En este libro, en el prólogo, nos dice la intención de esta publicación:

Los he reunido en razón de su consanguinidad temática. Todos ellos se refieren a los desafíos a la cultura de la libertad que han surgido con el poscomunismo y critican el nacionalismo y sus mil caras insidiosas –desde la, en apariencia, inocente “excepción cultural” hasta la sanguinaria de la “limpieza étnica”-, los integrismos religiosos y los nuevos intentos para restablecer la tradición

autoritaria en América Latina (exitosos en el Perú y fracasados, por ahora, al menos, en Guatemala y Venezuela).

Otros asuntos recurrentes en ellos son la defensa del internacionalismo, camino de civilización<sup>70</sup>, y de la opción liberal como una alianza simultánea e indivisible de democracia política y libertad económica, en contra de quienes las separan y pretenden escalonarlas, sosteniendo que para los países del tercer mundo y los ex socialistas el desarrollo sólo será posible sacrificando la democracia o posponiéndola (2009a: 9).

Vargas Llosa en este libro, y previamente en *El pez en el agua*, aparece como una figura, en el escenario público, disputándose el monopolio de la representación legítima de la realidad (Reguillo, 2007: 91). Cuyos parámetros de valoración se fundan en antinomias básicas, como blanco-negro, justo-injusto, bueno-malo, culto-inculto, rico-pobre, ganar-perder, paz-guerra. Estas antinomias le sirven para analizar diferentes aspectos de la vida social, política, económica, cultural, individual, etc. Los que no se ajustan a su punto de vista, están en las antípodas, claro que su postura se manifiesta como la correcta y única posible, por ejemplo, cuando se expresa en su artículo “Los pacifistas” (Londres, 13 de febrero de 1991), quines están en contra de la guerra que están librando los aliados contra Sadam Husein: “quienes quieren atar las manos de los aliados y sacarlos del Golfo como sea no luchan por la paz” (2009a: 32). Por lo tanto, luchan por la guerra. O más adelante cuando argumenta que los países son soberanos de elegir su tipo de gobierno, aunque muchos han elegido la “barbarie”, pero están en su derecho, porque la “civilización” no es impuesta. El término “barbarie” es uno de los términos predilectos de Vargas Llosa, que lo utiliza desde el prólogo del libro. Pero su

---

<sup>70</sup> Desde el inicio del libro empieza con su postura antinómica: civilización-barbarie.



contraparte, “civilización”, está presente para hacer funcionar directa o indirectamente su antinomia.

El intelectual peruano se apodera del discurso en contra del nacionalismo, la xenofobia, el racismo y, a la vez, defiende la libertad y la democracia, el libre mercado y el internacionalismo. Sopesando diferentes contextos políticos y sociales con los mismos valores, leyes e ideas, de tal manera que su voz se manifiesta como verdad única, sin aceptar discrepancia alguna, configurando una verdad autoritaria y erigiéndose como verdades universales (Reguillo, 2007: 96). Cuando defiende su postura lo hace en nombre de la civilización y la cultura democrática. En su argumentación compara e iguala marxismo, nazismo, totalitarismo y nacionalismo como fenómenos de orígenes y consecuencias semejantes. De ahí que encontremos sentencias categóricas: “El nacionalismo es la cultura del inculto, la religión del espíritu de campanario y una cortina de humo detrás de la cual anidan el prejuicio, la violencia y a menudo el racismo (2009a: 48). Sentencia que no es exclusivo de su artículo “El nacionalismo y la utopía” (Londres, mayo de 1991), sino que se encuentran en varios de ellos. En consecuencia, las antinomias de Vargas Llosa están en el horizonte del orden neoliberal, repartiendo etiquetas que regresan a los sistemas de clasificación que establecen la diferencia entre civilización y barbarie (Reguillo, 2007: 96).

*Desafíos a la libertad* manifiesta al intelectual que recurre a su experiencia individual, única y particular; el lugar común de la primera persona y el testimonio de un yo (Sarlo, 2000: 29 y Lagmanovich, 1984: 20). Desde el primer artículo encontramos el predominio del recuerdo del ensayista<sup>71</sup>: recuerda haberse entrevistado con Margaret

---

<sup>71</sup> Este procedimiento para iniciar sus ensayos también se percibe en *El lenguaje de la pasión*, donde el ensayista emplea la siguiente estrategia: “Primero, recrea anecdóticamente una situación que puede ser diversa. En este sentido tanto la situación moral de un personaje como un hecho de enorme importancia social son, para Vargas Llosa, propicios para sacar importantes conclusiones sobre el ser humano. En segundo lugar, hace una interpretación que rescata de esa anécdota aquello que pueda plantearse polémicamente. Finalmente, formula una opinión o un juicio de valor cuyo propósito es, según el propio Vargas Llosa, “ayudar a mis presuntos lectores a tomar posición sobre lo que ocurre a su alrededor” (Valenzuela, 2011: 337).

Thacher; haber vivido en París en la época del General De Gaulle; haber visitado los países socialista en las décadas de los sesenta-setenta y su paso por la política peruana. Desde la perspectiva del recuerdo, el ensayista adopta una postura de aprobación o desaprobación, como podemos ver en el título “Elogio de la dama de hierro” (Londres, 27 de noviembre de 1990) donde exalta la figura de Thacher como ejemplo de la defensa de la propiedad privada que hace en Gran Bretaña, pero a la vez hace un giro relacionando un consejo que le dio la primera ministra alemana: relacionarse, en política, con personas que comparten las mismas ideas. En el caso de Vargas Llosa, nos dice que no tuvo oportunidad de rodearse con personas que compartieran sus ideas políticas cuando fue candidato a la Presidencia de Perú. Esta referencia a su paso por la política peruana será una rememoración persistente en sus artículos.

En el siguiente artículo, “De Gaulle cumple cien años” (Londres, 13 de diciembre de 1990), recurre nuevamente al recuerdo para hacer referencia al tiempo en el que vivió en París, para luego relacionarlo, a través del elogio, a la personalidad del general De Gaulle por combatir el colonialismo. Termina su artículo con una visión desmoralizadora de la política, donde se nota la pesadumbre de su frustración al no llegar a ser Presidente de Perú:

La intensidad y la excitación, indispensables para la vida, busquémoslas en otra parte: en las ciencias, en las artes, en la vida individual, en el amor, en los deportes, en los viajes, en la religión, en los negocios. En cualquier parte menos en la política (2009a: 20).

El escritor peruano nos recordará que su pérdida en las elecciones presidenciales de Perú se cifró en la transparencia y claridad de principios frente a sus electores, y será

este mismo argumento lo que manifestará en sus artículos después de salir derrotado frente a Alberto Fujimori, y posteriormente en su autobiografía de 1993. También argumenta, en su artículo “Ruidos de sables” (Berlín, febrero de 1992), que la picardía criolla de los políticos no sirve para hacer reformas liberales en países democráticos, que sólo se logrará cuando los candidatos sean transparentes con sus electores desde la campaña electoral (*ibid.*: 87). Esta aseveración es una referencia explícita a Alberto Fujimori, quien no siguió sus promesas dichas en su campaña electoral de las elecciones peruanas de 1990. En otro artículo, “Acomodos en el cielo” (Londres, 5 de enero de 1991), repite el mismo argumento sobre su fracaso político.

¿Es posible ser un político eficaz sin hacer pasar gato por liebre, sin engañar a la gente? Yo lo intenté y creo que fue una de las razones – no la principal- de mi fracaso. Decir siempre la verdad, en política, significa dar al adversario no constreñido por bridas morales un arma devastadora (*ibid.*: 42).

Vargas Llosa es consciente que durante su campaña electoral se dirigió a una exigua clase media y no a los miles de pobres que tenía el Perú a fines de los 80. Aunque él no lo dice, se deduce de sus artículos y su autobiografía. Por ejemplo, a través de una pareja de amigos que lo ayudaron en su campaña, en “Violencia y ficción” (Fuschl, Austria, agosto de 1992), dice: “como muchas otras parejas de clase media, en aquella ocasión se ilusionaron con la idea de un cambio para su desventurado país...” (*ibid.*: 128). El escritor consagrado que incursionaba en política sólo se dirigió a esa clase media o burguesa a la cual siempre perteneció o creyó pertenecer, que es lo mismo, utilizando palabras de Vargas Llosa.

En el artículo “Impresión fugaz de Vaclac Havel” (Praga, abril de 1991) nos habla de la entrevista que les hicieron a él y Vaclac Havel en la televisión francesa. Cuando le preguntan a Vargas Llosa si la primavera del 68 en Checoslovaquia tuvo repercusiones en sus ideas políticas, el escritor peruano responde que sí la tuvo, pero en su conducta y no en sus convicciones, puesto que desde el momento que el Pacto de Varsovia decidió invadir Praga, él se animó a criticar el socialismo, aunque antes ya lo había criticado, pero no se animaba a hacerlas públicas, porque en su etapa socialista, cuando apoyaba a Cuba, *había perdido su independencia para pensar y opinar*. En esta misma entrevista afirma que cuando Cuba apoyó la intervención, escribió un artículo<sup>72</sup> que lo distanció de los intelectuales progresistas y que le devolvió su independencia como intelectual y que nunca más lo perdió<sup>73</sup>. Esto se produjo debido a que el intelectual ganó su libertad que antaño no la tenía en los gobiernos socialistas, y que la palabra alcanzó su libertad he hizo que se volviera incua y el escritor frívolo, como lo plantea en “Acomodos en el cielo” (Londres, 5 de enero de 1991). Para Vargas Llosa el escritor sólo es libre en los países democráticos, sin tomar en cuenta que ellos tienen sus propios mecanismos de coerción, limitando la participación de voces disidentes o ignorándolos en los medios masivos de comunicación formados por conglomerados monopológicos.

El intelectual peruano afirma que la literatura y el arte en los países democráticos y liberales no son peligrosos, que sólo lo son en los países nazis y socialistas. Esta declaración presente en su artículo “Arte degenerado” (Berlín, marzo de 1992) también se repetirá en su artículo “Saúl Bellow y los cuentos chinos” (Berlín, noviembre de 1991), donde su nueva concepción de la literatura ya no es la del rebelde, el que despierta las conciencias y ayuda a tomar posición, que puede cambiar la vida de

---

<sup>72</sup> Cf. “El socialismo y los tanques” en *Contra viento y marea*.

<sup>73</sup> Vargas Llosa repetirá, en varias oportunidades, que en su etapa socialista no tuvo la libertad absoluta para expresarse, y cree que ahora sí lo tiene.

los seres humanos para lograr grandes transformaciones, eso quedó en el pasado, allá cuando creía en el socialismo, ahora sólo ayuda a vivir y hace de la vida menos violenta o aburrida (2009a: 79). El carácter de la literatura, ahora, es inofensivo en los países que alcanzaron la libertad, ya que contribuye a que la existencia del hombre sea menos intolerable. Desde esta perspectiva, considera que existen ficciones malignas y benignas. La primera enriquece la vida del hombre y la segunda la empobrece y genera violencia, como el prejuicio, el racismo, la xenofobia, el totalitarismo (*ibid.*: 154). Bajo esta premisa puede entenderse su cambio respecto a las ficciones de José María Arguedas, que estarían en las ficciones malignas, y los autores que él admira y la literatura que hace serían ficciones benignas.

Si hay ficciones malas y buenas desde el punto de vista ético y moral, entonces, el escritor (el intelectual) al escribir lo hace de forma responsable (*ibid.*: 208), como en cualquier acción humana. De este modo, Vargas Llosa plantea que el intelectual tiene algunas características, y lo dice a través de la definición de Saúl Bellow:

Como Gersbach, Bellow ha visto en la obra de ciertos pensadores y artistas el derrotero de la civilización, las fuerzas motrices de un largo proceso de humanización de la vida, en el que el hombre ha ido superando el estado de naturaleza, adquiriendo una conciencia moral y una sensibilidad estética que lo preservan contra la barbarie (*ibid.*: 75).

El intelectual se caracteriza por su conciencia moral y su sensibilidad estética. Conciencia moral que lo lleva a escribir artículos periodísticos, y sensibilidad estética que se transmite a través de sus ensayos sobre escritores que admira. Esta idea del intelectual se complementa, en su artículo “La moral de los cínicos” (Berlín, julio de

1992), con la definición de la moral: una es de convicción, diferente a la del político que tiene una moral responsable. De las dos formas de la moral, que la toma de Max Weber, la moral por convicción y por responsabilidad, la primera caracteriza al intelectual, porque no actúa por cálculo, como sí lo hace la moral responsable que es más terrenal: “El hombre de convicción dice aquello que piensa y hace aquello que cree sin detenerse a medir las consecuencias, porque para él la autenticidad y la verdad deben prevalecer siempre y están por encima de consideraciones de actualidad o circunstancias” (*ibid.*: 121). Vargas Llosa se identifica con esta moral en el quehacer humano, y en su trabajo como intelectual. Y si pensamos en los políticos -y en el caso específico de Alberto Fujimori- estarían no en la moral de los responsables (aunque no lo dice Vargas Llosa, pero se deduce), sino en un término intermedio, haciendo y diciendo cosas que no creen, sin el respaldo de las convicciones, porque son inauténticos y simuladores. En consecuencia, pide abolir la moral de la responsabilidad:

Por eso conviene, como primer paso para el renacimiento del sistema democrático, abolir aquella moral de la responsabilidad que, en la práctica – donde importa- sólo sirve para proveer de coartadas a los cínicos, y exigir de quienes hemos elegido para que nos gobiernen, no las medias verdades responsables, sino las verdades a secas y completas, por peligrosas que sean. (*ibid.*: 126).

Las posturas de Vargas Llosa en *Desafíos a la libertad* es la manifestación de su *habitus*, que hace que se comporte de cierta manera en ciertas circunstancias, porque el *habitus* es como un “principio generador de las prácticas una intencionalidad sin

intención, una regularidad sin sumisión consciente a una regla, una racionalidad sin cálculo y una causalidad no mecanicista” (Giménez, 1997: 4).

Vargas Llosa cree que en su etapa socialista perdió su independencia para pensar y opinar<sup>74</sup>. Considera que su posición en el campo de poder cambió al pasar al liberalismo, se percata que en su etapa socialista era un instrumento de dominación de la cultura dominante, ubicado entre los dominantes-dominados, y no percibe que en su etapa liberal es lo mismo. Cree que dejó de ser parte de los dominantes-dominados, y no considera que al ganar un lugar preponderante dentro del campo literario y cultural es más sensible a las influencias externas, porque los escritores están “Ubicados en situación de dependencia material y de impotencia política con relación a las fracciones dominantes de la burguesía (...) constituyen una *fracción dominada de la clase dominante*”<sup>75</sup> (Bourdieu, 2007: 32). No percibe que su independencia intelectual es limitada (o ilusoria), porque como integrante del campo de producción cultural ocupa una posición dominada dentro del campo de poder, está supeditado y “sometido a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político” (Bourdieu, 1997: 321). El escritor peruano cree que llegó a tener independencia cuando dejó de apoyar a la izquierda y asumió su compromiso liberal. Al contrario, Vargas Llosa fue un novelista de éxito desde temprana edad y ganó una posición dominante rápidamente en el campo literario, “por lo tanto más sensible a las exigencias externas y los más heterónomos (*ibid.*: 322). De ahí que sus productos simbólicos vengán a ser un instrumento de dominación, tanto en su etapa socialista como liberal. Una manifestación bastante explícita de esta dominación simbólica en su etapa liberal es su libro *Diario de Irak* (2003), donde defiende la intervención militar de los Estados Unidos y Gran

---

<sup>74</sup> En *El lenguaje de la pasión* (2000) - libro que recopila sus colaboraciones en el diario *El País*, que hizo entre 1992 y 2000- el escritor peruano celebra esta publicación porque refleja su independencia y libertad con la que escribe.

<sup>75</sup> Las cursivas son del texto.

Bretaña en Irak considerándolo “el mal menor”<sup>76</sup>. En este reportaje, Vargas Llosa representa y actualiza al intelectual comprometido (Valenzuela, 2011: 344).

#### **4. La segunda teoría de la novela**

La adhesión al socialismo llevó a Vargas Llosa a crear una concepción de la literatura y la novela, en particular, desde la perspectiva del marxismo. Su crítica periodística, sus ensayos críticos, las entrevistas, las conferencias y sus tres primeras novelas (y sus dos libros de cuentos) están impregnados de los asuntos que preocupan al intelectual que se ubica dentro de la intelectualidad latinoamericana, que se ven a sí mismo como progresista. Sin embargo, el escritor peruano, después de pasar por una etapa de transición ideológica, política y estética, cambia su tendencia política hacia las ideas liberales, arrepintiéndose de su pasado socialista. Pero su cambio ideológico no es lo único que varía, también su praxis novelística, sus ensayos en general y, particularmente, su nueva concepción de la literatura y la novela que serán una orientación acorde y en sintonía con su nueva postura ideológica.

---

<sup>76</sup> Justifica su posición de la siguiente manera: “Quién se dé el trabajo de leer todo este material advertirá que mi posición a la intervención militar de Estados Unidos y Gran Bretaña en Irak, expuesta de manera inequívoca el 16 de febrero, quedó muy matizada, para no decir rectificada, luego de mi viaje. Ésta fue, precisamente, una de las razones por las que lo emprendí: averiguar sobre el terreno –desde la perspectiva de los iraquíes- si los argumentos para condenar la intervención militar seguían siendo tan persuasivos como cuando razoné en abstracto sobre el asunto, lejos del lugar de los hechos, en Europa. (La otra razón era ver cómo le iba allá a mi hija Morgana, que pasó cerca de dos meses en Irak trabajando para la Fundación Iberoamérica-Europa)” (2009c, 9).



Vargas Llosa, en su etapa socialista, no incluía el humor<sup>77</sup>, la parodia y la farsa en su producción novelística. Sin embargo, al cambiar hacia una postura ideológica liberal, aparecen estos elementos en sus primeras producciones ficcionales: *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977) marcan un cambio estético producto de una nueva visión de la política y su nueva posición ideológica. Aunque, se argumenta que el escritor peruano, atento a los cambios sociales y buscando una mejor comunicación con sus lectores, se muestra más accesible a un público más general (Standish, 1984: 307), en oposición a sus novelas anteriores que exigían un público más exigente y hasta especializado por sus innovaciones técnicas y complejos entramados narrativos. Ahora, la trama es lineal, se incluye discursos periodísticos, radiales y militares para introducir elementos risibles. Es así que el humor, la parodia, el melodrama, las aventuras y las riquezas anecdóticas predominan en sus primeras novelas posteriores a su cambio ideológico. Aunque *Pantaleón y las visitadoras* estaría en su etapa de transición ideológica y estética, y *La tía Julia y el escribidor* sería el inicio de su segunda etapa (Omaña, 1987: 142-439). Es así que su nueva postura ideológica se refleja en su estética conservadora y tradicional, donde no hay innovaciones ni experimentación ni complejos procesos narrativos como antes (*ibid.*: 150).

Ahora, ¿qué característica tiene las novelas de Vargas Llosa cuando adhiere al liberalismo? Retomando las palabras de Baldomiro Omaña, él propone que *Pantaleón y las visitadoras* es la manifestación de su periodo de transición hacia su nueva postura

---

<sup>77</sup> En la entrevista que concede a Luis Harss se lee: “La burla, la sátira, la ironía, el humor son de evitar para Vargas Llosa. “Yo siempre he sido absolutamente inmune al humor en la literatura”, dice. El humor crea distancias. “Híela, congela. El humor es interesante cuando es una manifestación de rebelión: el humor insolente, corrosivo de un Céline. Puede ser una forma de amortiguar. Pero en general el humor es irreal. La realidad contradice el humor. Nunca en mi vida un autor humorista me ha convencido ni entusiasmado. Y el humorista profesional es un autor que me ha irritado siempre. Yo creo que el humor puede ser un ingrediente, como lo es, de la realidad, pero que debe estar siempre justificado por un contexto. No debe ser premeditado.” El humor para Vargas Llosa, es demasiado fácil; vela y mistifica; es eufemismo, y por lo tanto, “conformista”” (2012: 333).

política y estética, porque abandona las complejidades técnicas, adopta una narrativa simple y laxa en cuanto a las innovaciones. Su nueva narrativa hace uso del humor y la individualidad prevalece en el mundo narrado, como en la figura de Pantoja. Así empieza su forma de narrar de una literatura tradicional, simple y popular que tuvo como resultado *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor* (*ibid.*: 145-146). Aunque, será con *La tía Julia y el escribidor* que inicie su nueva etapa estética al incluir elementos propiamente populares: el melodrama, la truculencia, la parodia y la autobiografía (*ibid.*: 147).

Su posición política e ideológica conservadoras se reflejan a través de la complacencia frente al estado actual de las cosas y los problemas son individuales y ya no colectivos, que se resuelven en uno o dos personajes, como Pantoja en *Pantaleón y las visitadoras*, y el Barón de Cañabrava en *La guerra del fin del mundo*. En esta novela, “con el Barón de Cañabrava, Vargas Llosa parece clausurar definitivamente su antiguo pleito con las oligarquías latinoamericanas porque con este personaje, uno de sus rancios representantes, les atribuye tal grado de cualidades que raya en la perfección.” (*ibid.*: 150). Además, se plantea que los protagonistas de la novela Consejero/Gall tienen “el carácter mecánico de la oposición esencial entre primitivismo y modernidad (Cornejo Polar, 1989: 235). Con la publicación de esta novela, Cornejo Polar relaciona la obra con el autor y la posición política que había tomado en esos años:

De esta manera el relativismo extremo del significado que propone *La guerra del fin del mundo* (todo es más o menos lo mismo) desemboca en un escepticismo también extremo (nadie tiene la razón y la historia íntegra es un cruel sinsentido). Al margen por un momento del análisis textual, es a todas luces expresiva la parcial pero importante coincidencia de estos significados con

la posición anti-ideológica que ha asumido Vargas Llosa en nombre de un realismo pragmático (como si eso no fuera también una ideología) y con ciertas interpretaciones de la violencia que sucede a América Latina como enfrentamiento de dos bandos igualmente enloquecidos –los subversivos y el ejército- que se destrozan y destrozan a los países en razón del exacerbamiento fanático de sus respectivas (e igualmente falsas) ideologías. Es posible que una perspectiva de este tipo pueda representar la visión global del liberalismo ilustrado que condena globalmente la violencia, sin ninguna discriminación acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de los valores e instrumentos conceptuales para jerarquizar las convulsiones de una sociedad hirviente (*ibid.*, 240)<sup>78</sup>.

Una vez posicionado ideológicamente, el escritor peruano, no sólo escribe ficciones partiendo de estas premisas, sino que teoriza sobre su praxis novelística que lo llevan a plantear su nueva concepción de la literatura y, en particular, de la novela. David Sobrevilla plantea tres puntos en la nueva concepción de la novela de Vargas Llosa<sup>79</sup>: la autonomía, las mentiras verdaderas y la intromisión del narrador.

Sobrevilla, al analizar la teorización que hace Vargas Llosa sobre la novela, propone que la novela total se relega para abrir el camino a la autonomía de la novela:

---

<sup>78</sup> En la interpretación que hace Antonio Cornejo Polar sobre *Historia de Mayta* es más clara y directa su lectura sobre el tipo de conciencia que transmite la novela: “No deja de ser significativo que el apocalipsis tenga en la novela la evidencia –aunque imaginada- del presente; sin embargo, mucho más expresivo es que, también dentro del universo semántico del texto, no se ofrezca alternativa alguna a ese destino ineluctable que la palabra apocalipsis plasma con dramática claridad. Es absolutamente legítimo preguntarse entonces, por el tipo de conciencia que genera este pesimismo sin fisuras. Habría que suponer que esa conciencia es propia del pensamiento liberal, naturalmente puesto en el doble marco de su historia y su vigencia actual en el Perú” (1989: 254).

<sup>79</sup> Sobrevilla acota que Efraín Kristal afirma que Vargas Llosa tiene una sola concepción novelística a lo largo de toda su obra, y que lo plantea en su libro *Temptation of the World. The Novels of Mario Vargas Llosa* (2010: 440). Comparto la postura de que Vargas Llosa no mantiene una sola concepción novelística en toda su obra, ya que hay flagrantes cambios entre su teoría y práctica. Aunque sí mantiene otros elementos, como el “elemento añadido”, “la autonomía”, “los demonios personales”, etc.

“La novela ya no *representa* más la realidad, sino que la *distorsiona* a partir de las obsesiones y creencias personales del novelista” (2010: 432). La concepción sobre la autonomía de la novela que lo toma de Flaubert, lo sigue manteniendo. Ahora, lo que sí interesa explorar son “la intromisión del narrador” y “la verdad de las mentiras”. Aunque la intromisión del narrador en el mundo narrador es una característica de las ficciones de Vargas Llosa en esta nueva etapa, no será permanente. Porque con *La fiesta del Chivo* (2000) regresa al estilo narrativo que caracterizó a sus primeras novelas: novela total, invisibilidad del narrador y la autonomía de la novela. Además, en los ensayos críticos publicado en su segunda etapa criticará la intromisión del narrador en el mundo. Sin embargo, la intromisión del narrador se presenta en el estilo novelístico del escritor peruano. Los consejos flaubetianos sobre la invisibilidad del narrador en el mundo evocado queda desplazado. Esta intromisión se presenta en *La guerra del fin del mundo*<sup>80</sup>, cuando se resalta la agradable plática del Consejero aparece una voz que irrumpe en el mundo narrado, que no es una voz de algún personaje, sino el parecer del narrador. Similares irrupciones se manifiestan con otros personajes, como el Gitano o cuando se produce una victoria de los yagunzos, el narrador interpreta, por el lector, por qué no siguieron a ultimar a los vencidos (Omaña, 1987: 150-151).

La totalidad ya no es un tema importante para Vargas Llosa (aunque aún lo valora en sus interpretaciones de las novelas), porque para llegar a esa totalidad -como la definía en su etapa socialista- la ideología, es decir, el marxismo se interpone como una interpretación esencialista entre la realidad y el texto literario. Así la obra de arte al seleccionar un fragmento de la realidad, es selectiva, pero dicha selección tiene un fin totalizador en la representación social de la realidad. Ahora, este afán totalizante queda desplazado, porque para lograrlo se requiere, entre otros aspectos, el uso de un narrador

---

<sup>80</sup> Sobrevilla también afirma que en *La guerra del fin del mundo* Vargas Llosa hace intervenir al narrador en el mundo de la ficción, y no mantiene la imparcialidad que planteaba antes (2010: 440).

omnisciente que presente y no represente, la imparcialidad del mundo narrador. En su nueva etapa Vargas Llosa utiliza narradores en primera persona protagonista que no cumplen con el tipo de narrador imparcial. Novelas como *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *Historia de Mayta* (1984), *El hablador* (1987), *Elogio de la madrastra* (1984), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y *Travesuras de la niña mala* (2006) tienen un narrador en primera persona protagonista, en algunos casos, y en otros intercala con un narrador omnisciente. De ahí que no se postulen como novelas totales, porque no cumplen con algunos requisitos: no hay una interpretación marxista entre la realidad y el texto literario y el narrador interviene en el mundo narrado al ser un narrador en primera persona, que predomina junto a otro narrador que es tercera persona omnisciente, que conlleva a que se pierdan los puntos de vista respecto a un fenómeno dado. De ahí que la totalidad queda relegada a las obsesiones del novelista.

Lo que nos interesa de la nueva teoría de la novela de Vargas Llosa es el término “la verdad de las mentiras”, que será un parámetro para evaluar las novelas de los autores a quienes les dedica un libro, porque los demás términos de su vocabulario crítico se mantienen, con mayor o menor énfasis, como “cráter”, “demonios personales”, “autonomía”, “elemento añadido”, “novela total” y “deicida”.

#### **4.1. Las mentiras verdaderas**

Vargas Llosa utiliza el término “Las mentiras verdaderas”<sup>81</sup> como título de su prólogo de *La señorita de Tacna* (1981). En este prólogo define lo que representa la

<sup>81</sup> La expresión “las mentiras verdaderas” tiene un concepto que no sería una elaboración propia de Vargas Llosa, sino que las tomaría de Flaubert: “Así es la comprensión de la vida que tenemos a través de la lectura de las novelas. Únicamente se puede “vivir todas las vidas”, según la frase de Flaubert, a través de la escritura o lectura, porque constituyen otras tantas maneras de no vivirlas de verdad” (Bourdieu, 1997: 64).

ficción en la vida del hombre, que él recurre a ella para sobrellevar la vida. Porque “La ficción es el hombre “completo”, en su verdad y en su mentira confundidas” (2008h: 11). ¿Cómo se confunde la verdad y la mentira en la ficción? En la selección. Porque la palabra dicha o escrita es una realidad en sí misma, que va más allá de su referente objetivo y que llena sus vacíos con la imaginación. Por eso la ficción dice su verdad:

Esta verdad [la verdad de la literatura] no reside en la semejanza o esclavitud de lo escrito o dicho –de lo inventado– a una realidad distinta, “objetiva”, superior, sino en sí misma, en su condición de cosa creada a partir de las verdades y mentiras que constituyen la ambigua totalidad humana (*ibid.*: 12).

El término “las mentiras verdaderas” seguirá desarrollándolo en su texto “El teatro como ficción”, que es el prólogo de su siguiente obra de teatro: *Kathie y el hipopótamo* (1983), donde dice que “Mentir es inventar, añadir a la vida verdadera otra ficción, disfrazada de realidad. Odiosa para la moral cuando se practica en la vida, esta operación parece lícita y hasta meritoria cuando tiene la coartada del arte”<sup>82</sup> (*ibid.*: 109). Bajo esta perspectiva de lectura publica al año siguiente *Historia de Mayta*.

El primer artículo de Vargas Llosa, donde se explora con mayor consistencia sobre “la verdad de las mentiras”, se publica en el diario *El País* el 25 de julio de 1984 bajo el rótulo de “El arte de mentir”. Posteriormente, este mismo artículo (aumentado) aparecerá bajo título homónimo del libro *La verdad de las mentiras* (1990).

---

<sup>82</sup> Frente a esta postura, consideramos que Zavaleta responde indirectamente a su ex alumno sanmarquino cuando afirma: “Para mí, primero como estudiante de literatura, y luego como escritor practicante en cuentos y novelas, la ficción no es ni nunca será una mentira. Quien miente esconde la verdad y teme ser descubierto en su falsedad, como si ésta fuese el primer escalón de una cadena de engaños.

No, escribir cuentos y novelas es un acto de creación o quizá de devoción del más alto valor moral (...). La ficción crea los símbolos más perdurables, incluso por encima de la historia. Y si pasamos a la esfera del mito, éste es asimismo una creación admirable, aunque ya en un nivel colectivo y legendario, en que el hombre y el tiempo se han mezclado de algún modo para siempre. Y en ninguno de estos bellos procesos, el creador, o sea el hombre, se ha puesto a mentir, sino subrayar, enaltecer, denunciar o sólo contradecir la realidad, de modo único, ojalá inolvidable” (Zavaleta, 2006: 66-67).

El prólogo “La verdad de las mentiras” inicia abordando el tema de la prohibición de la novela durante la colonia en Latinoamérica, porque los inquisidores fueron los primeros en percibir la “naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas” (2009f: 9). La imagen de la literatura subversiva está presente en esta afirmación que nos remite a los primeros planteamientos de la novela de Vargas Llosa. Pero el poder de contribuir al cambio social de la literatura no mantiene el aura colectivista de antaño, de cambiar de a poco o indirectamente la vida de las personas en pro de una vida más justa e equitativa, ya no se proyecta hacia el futuro de la humanidad, sino que ahora es más individual, porque las novelas mienten, pero a la vez dicen una curiosa verdad que radica en satisfacer la inconformidad del hombre, porque las ficciones se escriben y se leen “para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho” (*ibid.*: 10). En esta nueva concepción de la novela, las novelas mienten, pero esta mentira es una verdad que consiste en intentar sobrellevar y hacer menos miserable la vida de quien la lee o la escribe, porque refleja los sentimientos y pasiones de los que se involucran con la novela.

En la nueva conceptualización de la novela, Vargas Llosa aún mantiene el elemento añadido de su etapa socialista, ya que las novelas no cuentan la vida, sino que las transforman añadiéndola algo, y “en esos sutiles o groseros agregados a la vida, en los que el novelista materializa sus secretas obsesiones, reside la originalidad de una ficción” (*ibid.*: 11). Para el escritor peruano las novelas, por más fiel que sean a la realidad, al molde que las inspira, no dejan de ser menos mentirosas o más ciertas de las que son, porque están hechas de palabras y no hechos concretos. Además, el tiempo de la ficción es diferente al de la realidad, el primero es una invención (aunque aun permanece la concepción del orden que se da en la novela al desorden previa a la

escritura). Desde esta perspectiva, Vargas Llosa se pregunta: ¿de qué depende la verdad de una novela?, y se responde:

De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería (*ibid.*: 13).

Desde su punto de vista, la verdad y la mentira en la novela son conceptos estéticos, pero en la vida son valores que tiene que ver con la ética, los beneficios que conlleva y los peligros que pueden acarrear. *Historia de Mayta* (1984) viene a reflejar cómo estos valores estéticos son loables en la ficción, pero nefasto en la vida real a través de su protagonista<sup>83</sup>. Porque Vargas Llosa considera que hay ficciones que contribuyen a la humanidad y otras que la degradan, es decir, ficciones buenas y malas.

El escritor peruano plantea que las ficciones solo son peligrosas en los sistemas totalitarios, pero no en los democráticos, aquí sólo se rebelan y estimulan los deseos y pasiones individuales; en cambio, en el otro, son semillas de rebelión. Pero cabe preguntarse ¿si la ficción, o más específicamente la novela, despierta la insatisfacción individual, por qué no puede rebelarse en sociedades democráticas a nivel social? Aunque en sociedades abiertas Vargas Llosa ve esa insatisfacción como algo inocuo,

---

<sup>83</sup> David Sobrevilla dice al respecto: “Esta concepción de la novela como una mentira verdadera lo pone en práctica Vargas Llosa en *Historia de Mayta* donde el novelista que coprotagonista la obra repite una vez y otra que indaga sobre los hechos de la vida de Mayta para poder mentir con conocimiento de causa.” (2010: 436). Esta concepción de la novela, como una mentira verdadera y mentir con conocimiento por parte del narrador presente en *Historia de Mayta*, es criticada por Antonio Comejo Polar: “Sin duda el “mentir con conocimiento de causa” se aplica a la fabulación que cambia los datos de la realidad, pero el narrador recubre con ese carácter la totalidad del texto, lo que permitiría considerar que también el sentido último que propone la novela —esa ya mencionada reflexión sobre el Perú— se mueve dentro del ámbito de la ficción y se desentiende de la realidad. No es así, por supuesto” (1989: 224).



que sólo debe y tiene que rebelarse a nivel individual, en sus pasiones y deseos, en sus fantasías más recónditas, pero no a nivel social. Es decir, da por sentado o se deduce, que las sociedades consideradas libres y democráticas son casi perfectas, porque no despierta la insatisfacción social. Aunque posteriormente dirá, con menos énfasis que antes, que la ficción:

es una acusación terrible contra la existencia bajo cualquier régimen o ideología: un testimonio de sus insuficiencias, de su ineptitud para colmarlos. Y, por lo tanto, un corrosivo permanente de todos los poderes, que quisieran tener a los hombres satisfechos y conformes.” (*ibid.*: 20).

A pesar de esta afirmación, queda el sabor agrio de que las ficciones son inocuas en las sociedades abiertas o democráticas, y sólo son peligrosas en las sociedades cerradas o totalitarias. Esta complacencia en su nueva concepción de la novela como rebelión, dista mucho de su posición cuando respondió a Collazos cuando éste criticó que Vargas Llosa haya manifestado que la función del escritor será siempre subversiva e inconformista en cualquier tipo de sociedad. Antes la literatura era subversiva en la sociedad socialista y capitalista, pero ahora sólo la es en la socialista (o totalitaria, que son sinónimos para Vargas Llosa).

## **5. Los ensayos críticos**

En *La orgía perpetua* Vargas Llosa da un giro respecto a la posición del ensayista. En este ensayo menciona la diferencia entre un “crítico crítico” y un “crítico practicante”. Él se ubica en esta última definición, porque a la vez que es escritor, se dedica a la crítica literaria, y analiza las obras desde su concepción de la literatura, en

general, y la novela, en particular. Desde entonces el problema de la objetividad no será un inconveniente una vez posicionado en la postura del “crítico practicante”, como sí se refleja en sus ensayos anteriores donde busca la objetividad como crítico.

Los siguientes ensayos, después del libro sobre Flaubert, dedicados a escritores son *La verdad de las mentiras* (1990), “*Tirant lo Blanc: Las palabras como hechos*” (1991), *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), *La tentación de lo imposible* (2004) y *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008). Todos estos ensayos mantienen algunos aspectos en común: la biografía del autor analizado, el recuerdo del ensayista cuando entró con contacto con la obra estudiada y el análisis enfocado en el vocabulario crítico del ensayista: novela total, deicidas, autonomía de la novela, autonomía, elemento añadido...todas estas características se encuentran en los primeros ensayos de Vargas Llosa, en su etapa socialista, entonces, ¿qué tienen de nuevo estos ensayos? ¿Cuál es el aporte del ensayista? A parte de la obvia razón de una lectura e interpretación particular e individual, como en sus ensayos precedentes, encontramos el análisis y la interpretación literaria del ensayista desde su óptica ideológica y estética de su etapa liberal.

### **5.1. La verdad de las mentiras**

Vargas Llosa continúa manteniendo como metodología crítica el análisis biográfico del autor para ahondar en el análisis de la obra literaria; así lo hace en *La verdad de las mentiras* (1990) –libro de ensayos que abordan novelas publicados en el siglo XX- donde analiza la biografía de Josep Conrad para interpretar su libro *El corazón de las tinieblas*, ya que encuentra el origen de la ficción en la vida del autor o en un segmento específico de esa vida: cuando era capitán de la marina mercante en el

Congo en 1890. El ensayista da vital importancia a esta experiencia, y las referencias biográficas son una constante en este ensayo. A parte de Conrad encontramos otras referencias biográficas de autores para entender sus ficciones, como James Joyce, Arthur Koestler, Graham Green, Ernest Hemingway y Giuseppe Tomasi Lampedusa.

Otra característica es la remembranza a la experiencia personal del ensayista, al momento en el que el ensayista entró en contacto con la obra analizada o a un momento importante de ese contacto se manifiesta a través de *Dublinenses* de James Joyce; *El lobo estepario* de Hermann Hesse; *La condición humana* de André Malraux; *Trópico de cáncer* de Henry Miller y *La Romana* de Alberto Moravia.

La valoración de la imparcialidad del narrador y la novela total también están presentes, así como el predominio de la forma sobre el contenido, sobre la materia narrada. Pero lo que nos interesa explorar es ¿cómo se manifiestan su nueva estética y su ideología a través de su análisis? Vargas Llosa aprovecha el abordaje literario para responder a la izquierda y criticar el socialismo (como si estuviese continuando el debate de los años 70 cuando empieza a cambiar su posición política), así tenemos las referencias políticas muy claras que antes no se apreciaban tan directamente en sus ensayos críticos:

¿Qué queda, casi sesenta y cinco años después de publicada, de la acusación y advertencia que hizo *Manhattan Transfer* contra lo que representaba Nueva York? El capitalismo vivió la crisis que la novela anticipa –el *crash* del 29– y sobrevivió a él, así como en la Segunda Guerra Mundial, a la guerra fría [*sic*], a la desintegración de los imperios europeos, y luce hoy en día más robusta que nunca en su historia. No es el capitalismo sino el socialismo el sistema que en

nuestros días parece haber entrado en un proceso de delicuescencia, a escala mundial (2009f: 54).

El nuevo punto de vista estético también se manifiesta en estos ensayos, donde afirma que la primera obligación de la novela no es instruir, sino hechizar al lector, es decir, “abstraerlo del mundo real y sumirlo en la ilusión (*ibid.*: 143). Punto de vista que reafirma su concepción de la novela como una mentira verdadera. Desde esta definición, algunos autores quedan fuera de su canon literario, como José María Arguedas (y todos los escritores primitivos), quien intenta reflejar la realidad en la literatura como un testimonio, que lo lleva a escribir novelas malas (o nocivas), ya que la buena novela radica en su poder intrínseco de persuasión y “no [en] su interés documental” (*ibid.*: 54).

José María Arguedas es motivo de un artículo y un libro, donde Vargas Llosa analiza y critica la búsqueda de la utopía social en las ficciones del autor de *Los ríos profundos*, porque considera que “las utopías sólo son aceptables y válidas en el arte y en la literatura. En la vida, ellas están siempre reñidas con la soberanía individual y con la libertad” (*ibid.*: 97). Así percibimos que la interpretación que hace de la obra ficcional de José María Arguedas es ideológica y estética.

## **5.2. La utopía arcaica**

En 1971 Vargas Llosa escribe un artículo rotulado “La utopía arcaica” y en 1996 aparece su libro *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. El artículo aparece reescrito en las primeras páginas del capítulo “Los testamentos de Arguedas”. En el artículo el ensayista dialoga y responde a la izquierda latinoamericana respecto al compromiso del escritor con las causas sociales (es el año

del caso Padilla). Se posiciona lejos de la izquierda latinoamericana y al lado de los escritores que declaran su autonomía frente a los poderes e ideologías. Así que Arguedas es el catalizador o la excusa para explayarse en su posicionamiento político y artístico. Vargas Llosa considera que en sus cartas “Arguedas estaba tratando de actuar en sintonía con esta concepción que hace del escritor un ideólogo, un documentalista y un crítico social antes o al mismo tiempo que un artista” (1991b: 386).

Un ejemplo de este tipo de literatura, que hizo Arguedas, son las novelas indigenistas que se comprometieron con lo social antes que con el arte<sup>84</sup>. Las ideas vertidas en este artículo repite, en parte, el punto de vista de su ensayo “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” de 1969, como el afán documentalista de las novelas que considera primitivas: “todo el mundo quedó convencido de que la función de la literatura era documentar la vida y decir la verdad” (*ibid.*: 388). A través de la descripción de lo que espera el público de la literatura, como su utilidad, afirma que “difícilmente entenderá o aceptará aquellas obras que, en vez de reproducir la realidad, la rectifican o la niegan. Y, sin embargo, son estas últimas las que verdaderamente constituyen la literatura” (*ibid.*: 390). De ahí que después surja su concepción “la verdad de las mentiras”, porque la novela refleja la distorsión que hace el novelista de la realidad a través de la escritura, logrando su autonomía a través del elemento añadido, ya que hay una traición al desvirtuar la realidad de donde la literatura toma su materia prima; contraria a la estética indigenista: “Ella [la literatura indigenista] es importante, como he dicho, desde el punto de vista histórico, pero no lo es, sino en casos excepcionales, desde el literario” (*ibid.*: 390).

---

<sup>84</sup> En un pie de página dice sobre la obra de Arguedas: “Que la visión de Arguedas de la cultura india sea literariamente persuasiva no significa que sea exacta, y, de acuerdo a patrones científicos, no hay duda que, si alguna vez lo fue, hoy ya no lo es. A partir de una experiencia profunda de la realidad india, y de sus propias inhibiciones, deseos y nostalgias, Arguedas construyó un mundo *original*, y eso da a su obra literaria riqueza y accesibilidad universal. Pero es a partir de esta visión propia, de lo indio, que forjó Arguedas su utopía arcaica, fundamento del dilema político que fue una herida constante en su vida y, quizá, la clave de lo mejor y de lo peor que escribió” (397).

Vargas Llosa afirma que Arguedas se dejó presionar por la *illusio* de los sesenta-setenta, porque:

ningún escritor en América Latina ignora la presión psicológica que se ejerce sobre él a favor del “compromiso”. Y repito –porque es de vital importancia– que esta presión proviene de las víctimas al mismo tiempo que de los victimarios. Ambos comparten la creencia de que la literatura es, debe y sólo puede ser “social” (*ibid.*: 392).

Y afirma, siguiendo esta línea, que *Todas las sangres* es la manifestación de las presiones ideológicas a favor del compromiso.

Este ensayo es una defensa de su libertad creadora frente a las presiones ideológicas y al debate respecto a la definición del intelectual latinoamericano de los años 70. Pero el libro que aparece en 1996 continúa la discusión con la izquierda latinoamericana, pero ya posicionado en su nueva ideológica liberal. Los principios de crítica literaria que plantea en el libro son los mismos que había planteado en la década del 50 en algunos artículos, pero ahora con sus nuevos principios políticos (Angvik, 2004: 275). Por eso, consideramos que hace una lectura ideológica y estética de Arguedas partiendo de su postura política y sus concepciones literarias, porque “critica el indigenismo político como perspectiva, como proyecto y como solución” (Franzé, 1998: 24).

En el libro dedicado a la obra de Arguedas, su literatura es analizada desde su concepción de “la verdad de las mentiras”<sup>85</sup>, porque la obra del escritor andahuaylino

---

<sup>85</sup> Por eso, asentimos con la propuesta de Angvik: “Vargas Llosa expone ciertos principios de la metodología de composición de sus propias novelas para aplicarlas esta vez a Arguedas y a sus novelas” (2004, 275). Entre esos principios tenemos: la biografía del autor (Arguedas) como génesis de sus novelas, los demonios personales, catalogar los contenidos de las novelas, exigencia de autonomía de la novela, el autor como un suplantador de Dios (totalizante), mentiras verdaderas, etc. (*ibid.*, 277-301).

“en la medida que es literatura<sup>86</sup>, constituye una negación radical del mundo que la inspira: una hermosa mentira (...) su visión de ese mundo [indigenistas], su mentira, fue más persuasiva y se impuso como verdad artística” (1996: 84). Que lo logró gracias al elemento añadido, porque al describir la sierra peruana, inventó una sierra propia, original.

La lectura desde la ideología liberal (en contra del socialismo y el colectivismo) que Vargas Llosa hace de la obra de Arguedas se presenta a través de “la utopía arcaica”. Crítica la utopía social que manifiesta la literatura de Arguedas, por ejemplo en *Yawar Fiesta* aparece algo que desencanta al ensayista:

Hasta el capítulo quinto, el narrador de *Yawar Fiesta* es una presencia discreta y relativamente imparcial, aunque en el segundo capítulo haya acentuado algo del tono lírico, para describir aquel pasado arcádico, anterior al despojo efectuado por lo blancos, en que los campesinos vivían esa utopía social que aparece a menudo como el horizonte prehistórico de las ficciones de Arguedas: no existía la propiedad privada, todo era de todos, la paternal autoridad de los *varayok*'s resultaba casi inútil, pues la fraternidad reinante evitaba las rencillas y el trabajo se hacía siempre en común y por fines altruistas, no individuales, sino colectivos (*ibid.*: 136).

Esta utopía arcaica Vargas Llosa la combate, porque considera que hay ficciones buenas y malas desde la ética y la moral, y la obra de Arguedas se circunscribe entre las nocivas, como *Yawar Fiesta*, donde “Arguedas opta, entre las distintas versiones del indigenismo que rivalizan en el Perú en la década del treinta, por la más excluyente, la

---

<sup>86</sup> No sería literaria cuando intenta reflejar en la ficción la realidad tal cual es, como espejo de la realidad. Pero el caso es que Vargas Llosa inventa y manipula los términos de “verdad” y “mentira” (Angvik, 2001, 297).

de Luis E. Valcárcel: la racial y cultural” (*ibid.*: 145). Pero en sus ficciones en general están presentes:

Los prejuicios racistas, regionalistas y anticapitalinos –contra el blanco, el mestizo, la costa y Lima-, respuesta en cierta forma a los prejuicios antiindios, antiserranos y antiprovincianos que habían dominado la vida peruana desde la Colonia, son un aspecto central del indigenismo y aparecerán en la obra de José María Arguedas, elaborados de manera sutil en la urdimbre literaria de sus ficciones y mezclados con ingredientes más personales” (*ibid.*: 73).

Un ejemplo de esto se presenta en la novela *Todas las sangres*, que es su mayor fracaso literario por la impregnación ideológica, porque la novela está construida en un esquema ideológico simple y elemental: la tesis marxista de “que la historia es una lucha de clases, de intereses antagónicos, en la que los poderosos someten a los débiles y los explotan o destruyen, y en la que los débiles sólo pueden alcanzar su liberación destruyendo a los poderosos” (*ibid.*: 255).

José María Arguedas no entra en el canon literario de Vargas Llosa (salvo por su obra *Los ríos profundos*, que considera que fue lo mejor que escribió junto a unos cuentos) porque su estética indigenista -manifestación nacionalista- plasma una “utopía arcaica” y porque intentó ser antes que un artista, un intelectual comprometido con la revolución socialista. Así, la lectura como proyecto, perspectiva y solución política que hace Vargas Llosa del indigenismo queda desprovista de análisis, porque “busca legitimar sus preferencias, los valores que guían su acción política. (...) se distancia del indigenismo porque no comparten sus preferencias, sus elecciones valorativas, no tanto por el modo de presentarlas, de entender dónde reside la fuente de su legitimidad”



(Franzé, 1998: 26). Todo esto porque *La utopía arcaica* de Vargas Llosa apuntó a conclusiones morales y políticas sin aportar nuevos conocimientos literarios<sup>87</sup> (Angvik, 2004, 291).

Vargas Llosa afirma que la literatura hace menos infeliz la vida del hombre, porque se busca sobrellevar las insuficiencias de la vida a través de las ficciones. Este punto de vista, manifestada en varias oportunidades, es la partida para su hipótesis de un nuevo ensayo dedicado a otro escritor latinoamericano: Juan Carlos Onetti.

### 5.3. El viaje a la ficción

La admiración de Vargas Llosa hacia Juan Carlos Onetti se manifestó desde sus inicios literarios, así que dedicarle un ensayo al escritor uruguayo era una deuda pendiente. En *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008) no sólo manifiesta su agradecimiento por su influencia literaria, sino que es un motivo para defender su tesis sobre la función de la literatura en la vida del hombre a través de los personajes literarios del escritor uruguayo. En el prefacio del libro, “El viaje a la ficción”, el ensayista plantea su postura y su concepción de la verdad de las mentiras, de la ficción y su función en la vida del hombre y la sociedad<sup>88</sup>. Así presenta a la ficción como una extensión en la vida del hombre, que busca en la fantasía vivir un sucedáneo de la vida real. Esta concepción de la ficción lo lleva a afirmar -lo que ya venía diciendo

---

<sup>87</sup> El aporte o el dato interesante del libro sería “el rescate que hace Vargas Llosa de los principales aportes que trataron de dotar al indigenismo de un *corpus* de principios y axiomas. En ese recorrido demuestra que, lejos de ser éste un movimiento homogéneo, acogió en su seno propuestas tan diferentes y a veces tan contradictorias que han signado al pensamiento indigenista con un permanente debatir” (Mozombite, 282, 2011).

<sup>88</sup> En este ensayo Vargas Llosa recurre, como siempre, a su metodología crítica y su vocabulario técnico: la biografía del autor estudiado, el testimonio del ensayista, la novela total, etc. También, al igual que Rubén Darío, Flaubert y José María Arguedas, Onetti es una suerte de desvalido que hace que se refugie en la literatura, en este caso el fracaso le da tiempo para la escritura. Vargas Llosa también plasma en su literatura a personajes marginales que se alejan del mundo cotidiano para entrar a otra realidad más gratificante, como el personaje Mascarita de *El hablador* o, de alguna manera, Mayta en *Historia de Mayta*.

desde su nueva postura ideológica-, su visión, predominantemente, hedonista de la literatura:

De ese desajuste, de ese abismo entre la verdad de nuestras vidas vividas y aquellas que somos capaces de fantasear y vivir de a mentiras, brota ese otro rasgo esencial de lo humano que es la inconformidad, la insatisfacción, la rebeldía, la temeridad de desacatar la vida tal como es y la voluntad de luchar por transformarla, para que se acerque a aquella que erigimos al compás de nuestras fantasías (2008: 17).

Rebeldía que Vargas Llosa sólo considera permisible y válida en la ficción y no en la vida real, como lo manifiestan sus opiniones respecto a la tesis que planteó con la publicación de su novela *Historia de Mayta*.

La búsqueda de la ficción la hacen los personajes de Juan Carlos Onneti, quienes viajan al mundo de la literatura para suplir las insuficiencias de sus vidas y el paliativo que encontrarán en un mundo paralelo y sustituto de la real: la ficción. A través del personaje de *El pozo*, el ensayista manifiesta que Eladio Linacero soporta la incomunicación de la vida gracias a la ficción. Lo analiza desde su postura de que la vida es menos infeliz gracias a las ficciones, aunque el protagonista no lo sabe: “Como en esta realidad sin esperanza no hay dónde ni a quién acudir Eladio Linacero huye a la ficción, hospitalario lugar que puede hacerse y rehacerse con total libertad, dócil a sus apetitos y caprichos de soñador” (*ibid.*: 35). El personaje Brausen de *La vida breve*, también actúa como Eladio, busca refugio en la ficción, en el sueño y la fantasía, porque tiene una visión pesimista y desesperada del mundo. Tanto es así, que se culpa del asesinato de Queca, crimen que él no ha cometido, porque cualquier ficción es mejor a

la execrable realidad. Luego, generaliza sobre de los personajes de Onetti para plantear su hipótesis:

Desde el primer cuento que publicó, en 1933, hasta su última novela, aparecida un año antes de su muerte, *Cuando ya no importe* (1993), es notable la coherencia de la obra de Onetti, en su cosmovisión, su lenguaje, sus técnicas y sus personajes. Sus ficciones pueden leerse como capítulos de un vasto y compacto mundo imaginario. El tema obsesivo y recurrente en él, desarrollado, analizado, profundizado y repetido sin descanso, aparece precozmente perfilado en *El pozo*: el viaje de los seres humanos a un mundo inventado para librarse de una realidad que los asquea (*ibid.*: 36).

Los personajes de Onetti prefieren la ficción a la vida real, eligen el juego de la mentira que es la ficción. Vargas Llosa ve en la obra de Onetti la concreción de la función de la literatura en la vida del hombre, pero también será una afirmación de sus demás posturas literarias, como considerar a Onetti un escritor moderno (crea canon al elogiar y rechazar a determinados autores, como Roberto Arlt a quien considera un pésimo prosista y desastroso constructor de historias ) al rechazar el color local y lo rural, ya que su obra es una manifestación en contra del regionalismo, el costumbrismo y el nacionalismo<sup>89</sup>.

Este último término nos recuerda a su postura política y estética, porque ya lo había manifestado a través de José María Arguedas. Además, en su afán por hablar de política actual, aprovecha la oportunidad para criticar las utopías que buscan en Latinoamérica propios y extraños, como el presidente venezolano Hugo Chávez. El

---

<sup>89</sup> Repite algunos comentarios, con algunos matices, que había planteado en su artículo “Novela primitiva y novela de creación en América Latina (1969)”.

ensayista peruano dedica en su libro un segmento a la reflexión política (también la hace en *La utopía arcaica* (1996) contra el presidente, de aquel entonces, Alberto Fujimori) aspectos que antes no aparecían en sus ensayos críticos, sino muy tangencialmente.

Es así que en este ensayo vemos la postura estética de Vargas Llosa, pero muy ligada a su postula ideológica, ya que valora la obra de Onetti porque viene a representar “las utopías y mitologías creadas por un Borges, un García Márquez, un Rulfo, un Cortázar y un Carpentier” (*ibid.*: 167) válidas en tanto se circunscriben en el ámbito de la ficción, pero peligrosas si buscamos en la vida real las utopías sociales como un Fidel Castro, un Che Guevara o el Comandante Cero.

*El viaje a la ficción* es criticado por Roberto Ferro (2010b) -uno de los mayores conoedores de la obra de Juan Carlos Onetti- quien cuestiona, primero, a la editorial *Alfaguara* por permitir la publicación del ensayo de Vargas Llosa, en el momento del centenario del escritor uruguayo, como una estrategia de mercado para asegurar las ventas e incluir el nombre del escritor peruano junto a uno de los grandes escritores latinoamericanos apreciados por la crítica. Segundo, critica que Vargas Llosa haya leído mal y caído en errores graves al analizar la obra de Juan Carlos Onetti, como algunos detalles que se presentan cuando analiza *Los adioses*, el cuento “Jacob y el otro” o sobre la biografía de Onetti y la bibliografía que manejó para su ensayo. También, Ferro cuestiona la metodología y la ideología de Vargas Llosa, porque hace un manejo desatinado de conceptos y categorías teóricas, y porque el ensayo sobre Onetti viene a presentar su tesis sobre la historia de Latinoamérica.

Además, Ferro hace una síntesis de los errores (horrores) de Vargas Llosa. Primero, confundir la mentira con la ficción; las inconsistencias y contradicciones frente la escritura de Roberto Arlt; la lista heteróclita de las influencias de Onetti –como Faulkner- que no se ajustan a la realidad (ello porque Vargas Llosa lee a Onetti como si

hablara de sus propias influencias); la articulación entre crítica e ideología en el apartado dedicado a *Juntacadáveres*, donde manifiesta una relación causa-efecto entre la vigencia de la prostitución con el subdesarrollo; la calificación del estilo de Onetti como “crapuloso”, sintetizando la vasta obra de Onetti en una palabra. En resumen, Ferro propone que Vargas Llosa lee a Onetti acaso -que en el contexto es una posibilidad, nosotros afirmaríamos que es así- en función de su ideología (y agregaríamos a su estética)<sup>90</sup>.

Desde *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958), pasando por *Contra viento y marea* y *Desafíos a la libertad* hasta *El viaje a la ficción* (2008), Vargas Llosa -a través de su “crítica periodística” y “ensayos críticos”- asume todas las definiciones y funciones del intelectual, posicionado previamente en una ideología y estética que defiende de acuerdo a la *illusio* de la época. Así se convierte, como todos los críticos, “como medida de todas las cosas en arte y literatura, invistiéndose de este modo de autoridad para rebajar todo lo que les supere y condenar todas las iniciativas dirigidas a cuestionar las disposiciones éticas que gobiernan sus juicios...(Bourdieu, 2007: 88). En conclusión, las dos modalidades críticas de Vargas Llosa vienen a borrar las incertidumbres ideológicas que plantean sus ficciones al trabajar con criterios de verdad más firmes e intentar convencer de que lo que dice es verdad (Piglia, 2001: 13). A la vez, las dos modalidades críticas de Vargas Llosa son una forma de la autobiográfica, porque:

Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas (...). Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el

---

<sup>90</sup> Cf. “Vargas Llosa se ha declarado en default”. Disponible en: [http://www.sintagmas.com.ar/notas.asp?con\\_codigo=852&aut\\_codigo=240&men\\_codigo=17](http://www.sintagmas.com.ar/notas.asp?con_codigo=852&aut_codigo=240&men_codigo=17).

método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor método de leer su crítica. ¿Desde dónde se crítica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso (*ibid.*).

Si la crítica es una forma moderna de la autobiográfica, entonces, es pertinente analizar la autobiografía del escritor peruano *-El pez en el agua-* y sus ensayos para ver la relación que se establece entre ambas.

### Capítulo III

#### **Autofiguración del escritor como intelectual: Mario Vargas Llosa en *El pez en el agua***

##### **1. Memoria y autobiografía**

Las novelas de Mario Vargas Llosa han sido analizadas desde la publicación de su primera novela, *La ciudad y los perros*; y obras posteriores han merecido igual o mayor atención por parte de la crítica. Mas un texto ha quedado en el olvido: *El pez en el agua*. Esta obra, subtitulada *Memorias*, ha merecido páginas superficiales y hasta ofensivas, porque se ha buscado en ella corroborar la imagen del escritor real con la imagen del sujeto representado en su autobiografía.

Las memorias y las autobiografías en los últimos años han merecido especial atención, después de ocupar un lugar marginal en la literatura. Ello producto de la carencia de un marco teórico que permitiera abordar el texto autobiográfico.

Partiendo de algunas reflexiones sobre la autobiografía, proponemos interpretar al sujeto autobiografiado en *El Pez en el agua*<sup>91</sup>. Pero desde el título del libro se presenta una refutación para nuestro análisis: ¿por qué el libro del escritor peruano se subtitula “Memorias”? ¿cuál sería la partida epistemológica para analizar dicho libro?, ¿las teorías de la memoria o las de la autobiografía? ¿Por qué analizar *El pez en el agua* partiendo de la autobiografía, si se subtitula “Memorias”? Veamos algunas diferencias entre autobiografía y memoria para sustentar la elección de la primera. Karl J. Weintraub hace algunas distinciones al respecto. Las memorias ponen énfasis en el

---

<sup>91</sup> Su autobiografía narra dos momentos diferentes de su vida. En los capítulos impares narra su infancia, adolescencia y juventud; y los capítulos pares está dedicado a su campaña presidencial como candidato a la Presidencia de Perú.

mundo exterior y la autobiografía en la interioridad del sujeto<sup>92</sup>. También afirma que no hay diferencias claras ni rígidas entre la autobiografía y la memoria por el lenguaje utilizado, ya que hay lugares intermedios donde se combinan ambas. La autobiografía tiene como objetivo “dejar constancia de toda una vida y no simplemente de aquellas cosas que han marcado su existencia” (1991: 19).

Esta afirmación nos llevaría a trabajar *El pez en el agua* como memorias tal como figura en el subtítulo del libro. Porque, si bien los capítulos de la infancia son bastante autobiográficos y los capítulos de la campaña están más cerca de la memoria, es decir, hay una combinación entre ambas, por lo tanto la consideraremos autobiografía en su conjunto. Pero ¿por qué analizarla como autobiografía si los capítulos de la campaña se centran no en la personalidad, sino en las circunstancias políticas y sociales del Perú? Porque si analizamos con detalle el tema central de los capítulos de la campaña, nos damos cuenta que son su personalidad y las posiciones del personaje en determinadas circunstancias las que prevalecen. Por lo tanto, lo externo, el contexto político y social son secundarios frente a la personalidad del intelectual que se nos presenta. Vemos sobre todo a un moralista, y todas sus decisiones están coaccionadas y supeditadas a este principio. Además, la intención de sus memorias no es presentar los hechos en sí, sino justificar una postura política y personal como intelectual que acarrearón su derrota electoral, o, como lo ve Fabiola Escárzaga (2002: 220) y Herbert Morote (1998: 92-93): enfatizar su derrota en decir la verdad de su proyecto liberal, y no en la inconsistencia de su política liberal y las alianzas erróneas, así como también justificar su derrota en la ignorancia del pueblo y no en su incapacidad como político.

---

<sup>92</sup> Philippe Lejeune, en “El pacto autobiográfico”, también indica que la autobiografía se diferencia de la memoria, porque esta última no trata la vida individual y la historia de una personalidad, pero da lugar a la historia social o política y a la crónica. Elementos que encontramos en *El pez en el agua*, pero sobre todo es la historia de una personalidad.



También, es pertinente hacerse las preguntas de Weintraub para definir si es autobiografía o memoria partiendo de la intención y la perspectiva del autor:

¿Es el libro un intento, preferiblemente consciente, de presentar una vida y una personalidad a través de los actos públicos o, de otra forma, es la historia de un hombre para el que la actividad pública llenó su existencia la autobiografía de un *homo politicus*? o, ¿es la obra un intento de presentar hazañas y hechos por lo que son en sí mismos?, ¿es, entonces, memorias o *res gestae*? ¿Se centra la atención en la coherencia interna de la experiencia o en el momento y la trascendencia de los acontecimientos y de los logros dignos de mención? (*ibid.*: 19).

Si bien es conflictivo definir los capítulos de la campaña, creemos distinguir, de acuerdo a las preguntas planteadas, un intento de presentar una vida, una personalidad. Aunque la autobiografía tiene por objetivo presentar toda una vida, aquí no se cuenta la vida en Europa del autobiografiado, se elude aproximadamente 29 años de la vida del escritor. Pero, lo que vemos en todo el libro es la personalidad del escritor en ciernes y del escritor consagrado que incursiona en política. Además, la actividad pública no llenó la existencia del autobiografiado, tampoco pretende presentar hazañas y hechos en sí mismos, sino las decisiones, posturas y principios de su personalidad frente a las circunstancias. Por lo tanto, *El pez en el agua* es una autobiografía.<sup>93</sup>

A partir de 1956, con la publicación del artículo de Gusdorf “condiciones y límites de la autobiografía”, el tema autobiográfico empieza a ser muy discutido y aparecen artículos y libros (Loureiro, 1991: 2). Gusdorf plantea la existencia de la

---

<sup>93</sup> Algunos críticos, como Birger Anvigk, ven en esta obra un híbrido entre crónica y autobiografía, y para Muslip, como un “ensayo autobiográfico”.

autobiografía como género, y que el autobiografiado es el mejor en conocer en lo que ha creído y querido; por lo tanto, la autobiografía es una “segunda lectura de la experiencia” que recuerda un tiempo que nunca volverá. Que el hombre que fue antes no es el del presente. Por lo tanto, el autobiografiado se busca a sí mismo a través de la historia y que “no se entrega a una ocupación objetiva y desinteresada, sino a una obra de justificación personal” (*ibid.*: 14). De ahí que poco importa la verdad o falsedad, ya que la autobiografía es el documento de una vida y, a la vez, una obra de arte. Pero, más allá de lo histórico y estético, al dar la verdad o testimonio de un hombre, lo que importa es su significación antropológica. Es decir, revelar “la significación íntima y personal (...) de una conciencia en busca de su verdad personal, propia” (*ibid.*: 16). Es una proyección de lo interior al espacio exterior. En consecuencia, el autobiografiado se presenta “como cree y quiere ser y haber sido”.

Este artículo abre una discusión que buscará definir qué es la autobiografía, y en los años posteriores surgirán diferentes teorías. Una de las más ambiciosas fue la de Philippe Lejeune, pero en la actualidad, como señala Nora Catelli (2007: 33), es la teoría de Paul de Man la que ha prevalecido.

Philippe Lejeune, en “El pacto autobiográfico”, se ubica en la posición del lector que llama “definidor”. Es el lector el que hace funcionar los textos, pues han sido escritos para ellos. A partir de esta premisa define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1991: 48). Una vez definida la autobiografía, plantea cuatro categorías que cumple un texto autobiográfico<sup>94</sup> y que textos similares o vecinos a la autobiografía, como la memoria, la biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo y autorretrato o ensayo

---

<sup>94</sup> Las cuatro categorías que cumple la autobiografía son: a) forma del lenguaje: narración y en prosa; b) el tema tratado es la vida individual; c) identidad del autor con el narrador, y d) identidad del narrador y del personaje principal, así como la perspectiva retrospectiva de la narración.

no cumplen en una o más categorías. Para que “haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (*ibid.*: 48). Lejeune lleva el problema autobiográfico a su relación con el *nombre propio*; ya que todo libro lleva impreso el nombre del autor que se hace responsable de todo lo dicho, y eso es un dato extratextual indudable. En consecuencia, el lector no tiene que comprobar la existencia del autor, porque es una convención de que el autor existe y es responsable del libro. Pero, para considerarlo autor mínimo se es a partir de dos libros que lleva su nombre y es un “factor común” de al menos dos textos diferente. Dato importante, pues si el primer libro es la autobiografía, entonces es un desconocido a los ojos del lector, ya que no hay un precedente de la existencia del autor en otro libro, necesario para lo que Lejeune llama “espacio autobiográfico”. De ahí que “la autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una *identidad de nombre*, entre el autor (tal como figura, por su nombre en la cubierta, el narrador y el personaje de quien se habla” (*ibid.*: 52). Por eso, el lector asume como autobiográfico un texto al darse “un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio” (*ibid.*: 55). Es decir, el pacto autobiográfico, donde el autor, el firmante de la autobiografía, se compromete a la identidad con el narrador y el personaje.

La propuesta de Lejeune es superada por la de Paul de Man con su texto “La autobiografía como desfiguración”, donde propone que el género autobiográfico designa una función estética y una función histórica que convergen. Al asumirla como género se ubica por encima del reportaje, la crónica y la memoria, y se hace un sitio entre los géneros canónicos. Pero la autobiografía, continúa De Man, es una manifestación prerromántica o romántica, antes no existía, por lo tanto “empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas”. Por lo cual, De Man se pregunta si el referente determina la figura o es la figura la que determina el referente en

la autobiografía. Él opta por la segunda. Es decir, la figura producirá el referente, pues antes no existe en absoluto el referente. Por lo tanto:

la autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de la lectura (1991: 114).

Los dos sujetos son el vacío previo y la máscara que desfigura ese vacío previo. Es decir, “no existe un yo previo, sino que el yo resulta, arbitrariamente, del relato de la propia vida” (Catelli, 2007: 35). Por eso, De Man considera que la prosopopeya es el tropo de la autobiografía. A través de este tropo se da voz a lo inerte, a lo muerto, y poder de réplica a través de la palabra. Al momento de la escritura autobiográfica aparece la suma de todos los “yoes” anteriores, por lo cual sólo se nos presentan máscaras, y estos no se le asemejan. La autobiografía como desfiguración da rostro a lo informe, a aquello que se desconoce, una máscara que no representa el vacío. De Man termina diciendo que “la autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (1991: 118). Desde este planteamiento un “adentro” y un “afuera” en la autobiografía son impertinente.

En oposición a la postura cognoscitiva de Paul de Man se erige la propuesta de Ángel Loureiro, quien sostiene que la autobiografía no es la producción de una vida, sino un acto “discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético” (2006: 19). Propone que la autobiografía debe atender a “una ética de la escritura, considerada esta última como un acto que responde y se dirige al otro” (*ibid.*: 20). Porque la autobiografía nunca puede representar la verdad, sino el “deseo de autoconocerse y sus promesas de verdad –simplemente promesa, no realidad” (*ibid.*: 38).

La postura de Gusdorf y Loureiro se relacionan respecto a la autfiguración que el autobiografiado busca: en el primero, una obra de justificación personal; y, en el segundo, la promesa de verdad del sujeto. La verdad es en tanto que el sujeto autobiografiado considera que es su verdad personal<sup>95</sup> o promesa de verdad.

Ahora que tenemos definidos las teorías respecto a las memorias y las autobiografías, vamos al libro del escritor peruano.

## **2. El pez en el agua**

El libro está estructurado en veinte capítulos. En capítulos alternos Vargas Llosa narra dos momentos diferentes de su vida. En los capítulos impares, dedicados a su infancia entre las ciudades de Cochabamba, en Bolivia; y Piura, al norte del Perú. En esta etapa de su niñez conoce a su padre a quien consideraba muerto, pues la familia le ocultó que sus padres se habían divorciado antes que él naciera. El escritor peruano cuenta la relación tormentosa al convivir con su padre a partir de los diez años, lejos de la protección de su familia Llosa, y el refugio que encontrará en los libros frente a la soledad. En estos capítulos también narra su adolescencia y juventud, las vicisitudes que marcaron su vida, como su paso por el colegio militar Leoncio Prado, escenario de su primera novela; su temprana incursión en el periodismo y los estudios en la Universidad San Marcos hasta su partida a Francia, país donde se haría escritor. Los capítulos pares abordan desde el año 1987, momento en que retorna al Perú y escucha en la radio el mensaje del Presidente de estatizar la banca. El intelectual peruano se opone a la medida, publica en el periódico un manifiesto que tendría repercusiones y apoyo que lo llevarían a ser candidato presidencial del Perú en las elecciones de 1990. Estos capítulos se centran en su campaña presidencial hasta su derrota contra un

---

<sup>95</sup> Aunque Gusdorf termina diciendo que la autobiografía es una proyección del interior a lo exterior.

desconocido profesor universitario, Alberto Fujimori<sup>96</sup>, y su pronta partida a Europa para dedicarse nuevamente a la literatura. La autobiografía termina con un colofón, donde reflexiona sobre los acontecimientos que han sucedido en el Perú, como el autogolpe de estado de Alberto Fujimori el 5 de abril de 1992, el destino del Movimiento Libertad y el momento de la escritura de su autobiografía.

Esta autobiográfica, en la modalidad, tiene antecedentes en las novelas autobiográficas *La tía julio y el escritor* (1977) y *El hablador* (1987), donde también encontramos la estructura de capítulos alternos<sup>97</sup>. En estas novelas el personaje ficcional tiene relación de identidad con el narrador y el autor real<sup>98</sup>. En *La tía julia y el escritor* encontramos al Vargas Llosa de la juventud, que estudia en la Universidad San Marcos, trabaja en Radio Panamericana y sus diversos oficios para poder mantenerse, luego de su aventura matrimonial con la tía recién llegada de Bolivia, Julia Urquidi. En *El hablador*, el escritor ya reconocido en su oficio y con premios de por medio se encuentra en una ciudad italiana, Firenze. Vargas Llosa se detiene ante unas fotografías de los machiguengas y recuerda sus primeras impresiones que le causó esta tribu primitiva de la selva peruana. A partir de este recuerdo nos relata la amistad con Mascarita, compañero de la universidad, y el destino final de este amigo como “hablador” de los machiguengas. Ambas novelas tienen un narrador principal, que parecería identificarse con el autor, y, por otra parte, otro relato alterno: en la primera novela leemos las truculentas historias de radioteatro que emite Radio Panamericana; en la segunda, el relato del mundo mágico de los machiguengas contado por el hablador. En las novelas *La tía julia y el escritor* y *El hablador* se presentan historias yuxtapuestas que mantienen unidad, pero que se descubren casi al final de las historias.

---

<sup>96</sup> El nombre completo es Alberto Kenya Fujimori Fujimori.

<sup>97</sup> *Travesuras de la niña mala* (2006) también tiene una carga autobiográfica muy explícita.

<sup>98</sup> *Historia de Mayta* también permite una interpretación autobiográfica, aunque en menor medida, donde el escritor que investiga la vida de Mayta es el autor que llegó a escribir el libro.

Es decir, el dato escondido y los vasos comunicantes que caracteriza a las obras de Vargas Llosa. A diferencia de *El pez en el agua*, donde encontramos la unidad de las dos historias desde el inicio de la narración autobiográfica.

Estas dos obras, junto a *Historia de Mayta*, con una fuerte presencia autobiográfica son el precedente de *El pez en el agua*, cuyo objetivo es la “objetivación del propio ser”, porque “Lo que se suele ver como una de esas proyecciones complacientes e ingenuas de corte autobiográfico, hay que verlo en realidad como una empresa de *objetivación del propio ser*, de autoanálisis, de socioanálisis” (Bourdieu, 1997: 52).

Ricardo Falcón señala que los casi treinta años omitidos en *El pez en el agua* no es casual, sino que manifiesta la voluntad del autobiografiado de dar cuenta de su rol en las elecciones presidenciales en las que fue protagonista, y ésta sería la idea central de las *Memorias*. También, señala la reescritura en los capítulos impares que se refieren a la niñez y juventud del autobiografiado<sup>99</sup>. De esta manera, Vargas Llosa reafirma lo que ya había dicho. En este sentido, Falcón refiere que la estética de Vargas Llosa presente en su autobiografía tiene relación con sus ficciones a través de la Historia: en sus aspectos políticos y sociales al dar cuenta de sus angustias de un episodio de la historia, como se en varias de sus ficciones (1993: 163-171).

Birger Anvigk encuentra que *El pez en el agua* intentó demostrar de forma directa la experiencia política del autobiografiado y que con dicha modalidad cayó en la diatriba. El texto de Vargas Llosa se insertó en una forma primitiva de crónica, desconociendo las modalidades discursivas del género autobiográfico, porque la actitud del autobiografiado fue la de un político para quien el ejercicio de la escritura no presenta ningún problema. En consecuencia, el periodismo invadió (los capítulos que se

---

<sup>99</sup> Un ejemplo es la entrevista que dio a Luis Harss, donde se lee la historia de su niñez, juventud y la relación con sus padres. Aspectos que se repiten con insistencia cuando Vargas Llosa habla del tema.

refieren a su campaña presidencial) todo el texto, que hace recordar a los artículos anteriormente escritos por el autobiografiado y los que escribió durante su campaña presidencial. Desde esta perspectiva, Vargas Llosa incorporó la reescritura en su autobiografía. Pero la reescritura, como ya lo había señalado Falcón, se hace más patente en los capítulos autobiográficos que van desde su niñez hasta su juventud, porque lo que ahí cuenta fue expresado en diversas oportunidades por el autor en sus artículos, entrevistas y conferencias.

A raíz de esta alternancia de capítulos de juventud y de la campaña presidencial, el intelectual peruano terminó escribiendo una obra que se asemeja a las novelas primitivas que tanto criticó, pues desconoció las estrategias discursivas del género autobiográfico. A la vez, no se dio “el elemento añadido”, en palabras de Vargas Llosa, que hace de un texto una obra de arte; a pesar del registro de los capítulos alternos y el binarismo que comparten sus ficciones y su autobiografía (Angvik, 2004: 241-273).

José Alberto Portugal considera que *El pez en el agua* es un libro sobre el “llamado” y la “profesión” del intelectual, donde la imagen del artista se construye en conflicto con la sociedad y amenazado por él, pero, simultáneamente, es un libro sobre política (2004: 233), porque Vargas Llosa viene a continuar su polémica con los intelectuales de izquierda al reelaborar e incluir el capítulo “El intelectual barato”, “texto en el que levanta cargos y dirige insultos contra individuos concretos”<sup>100</sup> (*ibid.*: 232).

### **3. Autofiguración del escritor como intelectual**

---

<sup>100</sup> “El intelectual barato” apareció por primera vez en la revista *Caretas*, en tres entregas: 11 de junio, 25 de junio y 23 de julio de 1979. Luego apareció en la compilación de sus textos periodísticos en *Contra viento y marea* (1983).



En la autobiografía “la evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiografiado tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige” (Molloy: 2001, 19); entonces, lo que encontramos en la autobiografía de Vargas Llosa es a ese sujeto al que nos tiene acostumbrados en sus intervenciones más que como escritor, como intelectual. En la autobiografía del intelectual peruano se presentan dos voces: la del escritor en el relato de la niñez y la juventud y la del intelectual que incursionó en la política. Pero la primera voz está supeditada, se inserta o es utilizada para dar fuerza a la voz del intelectual como candidato político, que se acentúa más si consideramos que se presenta como candidato presidencial apelando a su imagen de intelectual y joven político independiente. Además, el relato de la niñez y la juventud son la reescritura acompañada de matices narrativos para dar realce estético a esta etapa de la vida del escritor, mas no nos dice muchas cosas nuevas. Al contrario, continúa reforzando la voz narrativa del candidato político al utilizar la dicotomía característica de sus ficciones a través de la imagen del abuelo paterno, quien se había enfrentado al Apra (Alianza Popular Revolucionaria Americana) cuando era prefecto de Piura. Al igual que Vargas Llosa como candidato presidencial.

La voz del candidato político o, mejor dicho, la voz del intelectual (con sus prejuicios, gustos y escala de valores) se camuflan con los ropajes del escritor, de sus estrategias discursivas ficcionales a través de la narración de la niñez y la juventud. En consecuencia, la voz del intelectual ensombrece la voz del escritor galardonado; de ahí que sea acertado el análisis de Birger cuando señala algunas estrategias discursivas del escritor de ficciones en su autobiografía y la fuerte presencia cronística de los capítulos políticos<sup>101</sup>. Esto demuestra que, en *El pez en el agua*, no hay ninguna intención de

---

<sup>101</sup> En capítulos dedicados a la campaña, “por momentos parece que Vargas Llosa escribiera como si todavía estuviera en medio de la campaña electoral, y acumula datos sobre los lugares que visita en las actividades proselitistas; esta acumulación se hace trivial y un poco farragosa en su lectura, ya que no hay

profundizar en la conciencia, el recuerdo y la subjetividad del autobiografiado (de los capítulos políticos), porque lo que interesa es dar una opinión (justificación) de su fracaso como candidato presidencial. Intención que se refuerza por la fuerte presencia del sujeto de la enunciación al reflexionar acontecimientos que sucedieron en su país a poco de llevar a la imprenta su manuscrito, ya que el “Colofón” de la autobiografía reflexiona sobre el autogolpe de Estado de Alberto Fujimori realizado el 5 de abril de 1992, y está firmado en febrero de 1993, un mes antes de la publicación del libro.

En consecuencia, Vargas Llosa como intelectual autofigurado viene a continuar el debate que dejó hace tres años atrás, para decirle al pueblo peruano que se equivocó al no elegirlo Presidente. Pero, además, nos presenta la imagen del intelectual en sus diversas definiciones y funciones (ampliamente exployado en *Contra viento y marea* y de cierta manera reescrito en su autobiografía), porque “tal experiencia (su experiencia) se funda en la forja de un intelectual puro que emerge de y en contra de un mundo corrupto” (Portugal, 2004: 235), de “una zona mágicamente incontaminada de la realidad, y que de golpe aparece atacado por los males sociales” (Muslip, 2008: 109). La misma imagen que se desprende de su crítica periodística, independiente de su postura política e ideológica: siempre es el intelectual vigilante de la sociedad.

### **El intelectual presente**

En 1987 Vargas Llosa se encuentra en Piura y escucha al presidente Alan García Pérez proponiendo estatizar el sistema financiero. El escritor peruano protesta por la medida, se manifiesta como intelectual, el más reconocido y premiado de los escritores peruanos y conocido internacionalmente. Publica en el diario *El Comercio* su artículo

---

un filtro que elimine lo irrelevante para la historia y la narración misma: en este sentido, el texto se acerca más al diario personal que a las memorias” (Muslip, 2008: 109).

titulado “Hacia el Perú totalitario” el 2 de agosto de 1987, a pocos días del 28 de julio, fecha del mensaje presidencial y celebración de la Independencia del Perú. Este día el Presidente se dirige al pueblo peruano para dar un informe de su gestión y las nuevas medidas a adoptar. Entre sus medidas estaba estatizar la banca.

Para Vargas Llosa la política del presidente Alan García era una bomba de tiempo, y ve en su persona a un hombre ambicioso de poder. Su protesta la hace como una forma de lucha contra los autoritarismos, las políticas nacionalistas y populistas que él siempre combatía a través de artículos periodísticos, entrevistas y congresos. Y sobre todo, porque ve en esta medida un paso hacia la pérdida de las libertades, como la libertad de prensa.

El apoyo inmediato que tiene lo lleva a realizar un mitin en la Plaza San Martín, en Lima, el 21 de agosto de 1987. El resultado satisfactorio, de esta primera manifestación contra la estatización, lo estimula a realizar dos mítines más el 26 de agosto en su ciudad natal, Arequipa; y el 2 de septiembre en una de las ciudades que más aprecia, escenario de algunas de sus novelas, Piura. Estas manifestaciones le permiten figurar frente a la ciudadanía como uno de los posibles candidatos a las elecciones presidenciales, contando con el apoyo de la mayoría de la población peruana. Vargas Llosa decide presentarse como candidato presidencial, deja su trabajo de escritor para dedicarse a la política, y las razones que da para asumir este compromiso son: primero, por una cuestión moral; segundo, por aventura: vivir en la realidad una vida de novela. Esta segunda razón la da Patricia, su esposa, y Vargas Llosa la asume, pues ella lo conoce mejor que ninguno. El protagonista da dos argumentos principales para incursionar en la política, una madura, comprometida; y otra novelesca, de ensueño. La razón de su incursión en la política profesional que repetirá es la siguiente:

Por una razón moral. Porque las circunstancias me pusieron en una situación de liderazgo en un momento crítico de la vida de mi país. Porque me pareció que se presentaba la oportunidad de hacer, con el apoyo de una mayoría, las reformas liberales que, desde comienzos de los años setenta, yo defendía en artículos y polémicas como necesarias para salvar al Perú (1993: 46).

En esta razón presenciamos el rol del intelectual que Vargas Llosa asume, que de alguna manera siempre estuvo presente a lo largo de su vida: el intelectual que no puede desentenderse de su medio, siguiendo el precepto sartreano, pero también el intelectual que interviene públicamente porque la sociedad exige de él una toma de posición y que ayude a los demás a tomar una postura<sup>102</sup>.

La segunda razón es menos solidaria con el pueblo peruano, alejado de su compromiso social. Es aventurera, de satisfacción personal, lo dice manteniéndose distante y la relega a un segundo plano:

Pero alguien que me conoce tanto como yo, o acaso mejor, Patricia, no lo cree así. “La obligación moral no fue lo decisivo –dice ella-. Fue la aventura, la ilusión de vivir una experiencia llena de excitación y de riesgo. De escribir en la vida real, la gran novela” (*ibid.*: 46).

Éstas son las dos razones, la primera la dice él; y la segunda, su esposa, para no comprometerse, pues es un moralista, y teme ser visto como un irresponsable al intentar vivir una novela en la vida real, pero la asume con reserva y avalándose en un compromiso moral:

---

<sup>102</sup> La razón ética y moral también es el argumento que manifiesta al asumir la presidencia de la Comisión sobre los sucesos de Uchuraccay, que es una de sus claras participaciones netamente políticas por el debate y la polémica que generó la formación del Comité y su posterior Informe sobre Uchuraccay.

Tal vez tiene razón. Es verdad que si la presidencia del Perú no hubiera sido, como le dije bromeando a un periódico, el oficio más peligroso del mundo, jamás hubiera sido candidato (...) Pero si el acicate de la acción jugó un papel, también jugó lo que, a riesgo de ser grandilocuente, llamaré compromiso moral (*ibid.*: 46-47).

La primera razón se justifica por las circunstancias que vivía el Perú. El terrorismo de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) habían destruido las instalaciones del Estado y causado muchas muertes. La economía estaba en crisis desde el gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985), y la inflación continuaba subiendo durante el gobierno del presidente Alan García Pérez. En la estatización, Vargas Llosa advierte un motivo más para continuar con la crisis económica y, peor aún, perder la libertad de expresión. Por tal motivo, justifica su incursión en la política desde una posición moral, específicamente defendiendo la libertad, que se puede rastrear en toda su autobiografía desde la niñez hasta el momento de su candidatura. Así encontramos la formación del intelectual, que desde la niñez busca refugiarse en los libros como una forma de escapar a la soledad que lo condenó la convivencia con sus progenitores y muestra su rebeldía contra su padre a través de la escritura de poemas. En esta etapa también está la imagen del abuelo paterno, a quien

considera la reserva moral de la humanidad<sup>103</sup> frente a la inmoralidad que impera en los otros.

A estas dos razones de la incursión en la política profesional de Vargas Llosa, queremos agregar una tercera razón que consideramos fue tan importante como las dos primeras: El poder. Vargas Llosa no estaba lejos de este deseo y ambición que vio en el joven presidente Alan García cuando se entrevistó con él en una oportunidad. El intelectual peruano también quiso ejercer el poder, más allá del poder como intelectual que ejercía. Quiso tener un poder práctico, aquel poder que siempre le despertó inquietudes, resquemores. Pues, la política hizo empobrecer a su abuelo paterno Marcelino y, también, dejó fuera del ejercicio político como autoridad a su abuelo materno Pedro, frustrándolo para siempre. Y Vargas Llosa siempre se manifestó contra los políticos y sus prácticas totalitarias. En consecuencia, decide postular a la presidencia para tener el poder, pero qué tipo de poder busca. Indudablemente, no el poder que define Aristóteles, como el mando de las personas de la misma categoría y libres. Tampoco el poder entendido, como lo define Locke, mostrando la diferencia entre el gobernante de una sociedad y un padre de familia o capitán de una galera; sino el poder político definido por Max Weber como el poder coactivo por excelencia, pero no solo eso, sino el monopolio de la coacción legítima (Bobbio y Bovero, 1998: 44-46). Este poder de coacción legítima, el monopolio, es lo que busca Vargas Llosa para poder llevar a cabo sus principios liberales. Además, el intelectual peruano dejó de creer en el

---

<sup>103</sup> La autobiografía de Vargas Llosa manifiesta la dicotomía básica civilización –barbarie (que en su crítica periodística es más explícita): el bien está representado por él, sus familiares maternos (los letrados), su grupo de amigos, y el mal está representado el padre de Vargas Llosa (los iletrados), el presidente Alan García Pérez, su contrincante político Alberto Fujimori y el pueblo peruano que no lo eligió Presidente. En síntesis, “el mundo de Vargas Llosa se divide entre los “suyos” y los “otros”, los “suyos” son seres cuyos valores trascienden las diferencias de clases, económicas, culturales, raciales; los “otros” son la encarnación de dichas diferencias. Como parte de los valores de los suyos está el liberalismo económico y político, que también es representado no como una consecuencia de la distribución social de las ideas en el Perú sino como resultado de una actitud “racional” que trasciende el lugar de clase de los que la poseen; inversamente, las figuras de la izquierda y populistas son presentados como la emanación de las características de la vida peruana” (Muslip, 2008: 111). Algo similar plantea Matamoro: “En la historia de su personalidad [Vargas Llosa] ve el punto de síntesis entre la historia de su familia y la historia de su país” (1998: 41).

poder transformador de la literatura, quedó atrás el compromiso sartriano con el cual se identificó para revalorizar a Camus y coincidir con él en la afirmación “de que la política debe someterse a la moral”. Así predica la moralización de la política. Pero su error es que los criterios y principios de acción moral y la política son distintas, y “que lo que es obligatorio en moral no quiere decir que es obligatorio en política, y aquello que es lícito en política no está dicho que sea lícito en moral” (Bobbio y *et. al.*, 1994: 1250). Al respecto, Blas Matamoro argumenta que la visión ética de la política de Vargas Llosa lo llevó a un callejón sin salida, porque:

Aunque ambas consideren el bien en tanto fin de la acción humana, la ética y la política no coinciden en cuanto al escenario y la metodología para llevarlo a cabo. La ética se ocupa de lo óptimo y, por lo tanto, es siempre utopía. La política trabaja con lo relativamente mejor o peor, y ninguna ciencia exacta le sirve para calibrarlo: es imaginación de lo imposible (1998: 42).

Pero esta postura utópica del candidato Vargas Llosa es comprensible, pues como escritor e intelectual defendió estas ideas desde diversos frentes, y como candidato era consecuente al adoptar tal actitud. Sin embargo, tomó una decisión dónde no supo diferenciar su poder como creador y su potencial de candidato presidencial, proyecto su teoría de la novela sobre la realidad social diluyendo las fronteras de ambas, negando la realidad misma (Escárzaga, 2002: 224).

El año 87 no es la primera vez que a Vargas Llosa se le presenta la oportunidad de tener algo de este poder coactivo. Durante el segundo gobierno del presidente Fernando Belaúnde Terry (1980-1985) fue tentado a entrar en la administración pública. Sin embargo, se negó a los ofrecimientos del mismo Presidente, quien le propuso ser

Ministro de Educación; embajador en Londres y, después, en Washington; Ministro de Relaciones Exteriores y, finalmente, el de Primer Ministro. ¿Por qué lo rechazó? Porque fue fiel y consecuente con sus ideas y postura. No quería someter su libertad e independencia crítica a ningún tipo de poder, a menos que él lo ostentara y presidiera el poder máximo, como la de Presidente, porque sino su rol como intelectual estaría supeditado al gobierno de turno. Además, siempre fue muy crítico con los intelectuales que prestaron servicios a un gobierno determinado, como lo manifiesta su artículo “El intelectual barato” (Lima, enero y mayo de 1979), donde dice:

El gobierno del general Velasco llamó a los intelectuales a ocupar esos bastiones de la oligarquía y el imperialismo recién libertados y a convertirlos en trincheras de la revolución. Yo acababa de volver al Perú, por esos días, y recuerdo mi estupefacción al ver con que prisa y falta de escrúpulos, acudían por docenas como borregos, los juristas y filósofos, los literatos y sociólogos convocados (1984a: 333).

En *El pez en el agua* hay un capítulo dedicado a los intelectuales baratos, donde critica a los intelectuales peruanos que están en su contra y que ayudan al gobierno de Alan García, porque dicha actitud revela que están siendo manipulados por el poder prestando sus plumas a intereses ajenos a los proyectos de un intelectual.

A Vargas Llosa no le interesa tener una cuota del poder, pues así sería vulnerables su libertad e independencia, y sus críticas a los intelectuales que servían a algún poder serían utilizadas contra él. Por eso solo le interesa el poder máximo. Es así que no rechaza de modo tajante la propuesta de Fernando Belaúnde de presentarse a las elecciones del 85 como candidato presidencial.



A mediados de su segundo gobierno, una noche, de modo intempestivo, Belaunde [sic] me hizo llamar a Palacio (...) su preocupación inmediata eran las elecciones de 1985. Acción Popular no tendría posibilidades y el PPC tampoco, ya que Bedoya, sin restar meritos a su persona, carecía de arrastre electoral. Esto podía significar el triunfo del APRA, con Alan García en la presidencia. Las consecuencias serían negras para el país. En los años siguientes siempre recordé su vaticinio de aquella noche: “El Perú no sabe de lo que puede ser capaz ese muchacho si llega al poder.” Su idea era que esto podía evitarse si yo era candidato de AP y del PPC. De una manera suave, pero premiosa, me exhortó a entrar de una vez en la política activa –“meterse a la candela”- además de hacerlo sólo como intelectual. Creía que mi candidatura atraería al voto independiente y bromeaba: “con un arequipeño de nacimiento y un piurano de corazón, como usted, tenemos asegurado el norte y el Sur, la costa y la sierra del Perú.” (...) Aquel proyecto de Belaunde no prosperó, en parte por mi propio desinterés, pero también porque no encontró eco alguno en Acción Popular ni en el Partido Popular Cristiano, que querían presentarse a las elecciones de 1985 con candidatos propios (1993: 88).

Vargas Llosa muestra poco interés porque aún no es su momento, no ve la oportunidad de hacer política para llegar a tener el poder coactivo legítimo y así salir de su condición de dominante-dominado, que son los intelectuales. Pero cuando llega su momento -como muchos de los personajes de sus novelas-, fracasa por buscar el poder absoluto. Irónicamente, el destino del autor y sus personajes terminan en el fracaso cuando buscan

el poder absoluto, así comparten la interpretación que dice José Miguel Oviedo -uno de sus mayores exégetas-, cuando se refiere a los personajes vargallosianos:

Esa experiencia de la implacable red de imposiciones y jerarquías que modela la vida militar, conduce a otra, que también ejerce especial fascinación sobre los habitantes del espacio novelístico del autor: la del poder absoluto, que logra convertir a un hombre en un amo que, al fin, no tiene que someterse a nadie y que se autorregula mediante un código propio que hace de los otros sus esclavos. Llegar a la cúspide de la pirámide es una ambición secreta de todos pero raramente cumplida por alguno; de hecho, alcanzar el tope no supone escapar a la ley de hierro de la pirámide sino confirmarla: casi nadie en sus novelas alcanza ese triunfo solo (1997: 146-147).

Esta tercera razón se relaciona con el compromiso moral de Vargas Llosa, pero a la vez es una razón de ensueño, como la segunda, de realizar una novela en la vida real. La novela que consistiría en que el nieto reivindica a los abuelos, familiares y amigos que no pudieron triunfar en política. Vargas Llosa admira a sus abuelos paterno y materno. El abuelo paterno, Marcelino, -al que no conoció y admiró secretamente porque su nombre era tabú en su casa-, quien se casó con una chola de los andes y empobreció por hacer política:

Pero la pasión de su vida fue la política. Entró a Lima por la puerta de Cocharcas con las montoneras de Piérola, el 17 de marzo de 1885, cuando era un mozalbete. Y fue después fiel seguidor del caudillo liberal Augusto Duran, en cuyas peripecias políticas lo acompañó, por lo que vivió a salto de mata, pasando

de prefecto de Huánuco a deportado en Ecuador y preso y prófugo en muchas ocasiones (1993: 12).

Aunque la admiración y afecto son mayores hacia el abuelo materno Pedro, quien tuvo que renunciar a la prefectura de Piura cuando fue derrocado de la presidencia del Perú su sobrino Luis Bustamante y Rivero. Posteriormente, en 1956, en el gobierno de Manuel Prado, el ministro de gobierno Jorge Fernández Stoll cita al abuelo Pedro y le ofrece la prefectura de Arequipa, pero el APRA -el eterno enemigo del abuelo desde la prefectura de Piura- veta la propuesta por ser pariente del expresidente Bustamante y Rivero. Desde entonces, el abuelo Pedro nunca más vuelve a ejercer ningún cargo público, un hombre a quien el nieto consideraba “el hombre más bueno y generoso” que había conocido, y de cierta manera, la reserva moral de la especie humana.

La relación de Vargas Llosa con el APRA siempre fue antagónica. Desde su niñez vio que las pifias y problemas que le hacían a su abuelo en la prefectura de Piura venían de los apristas, a quienes Vargas Llosa llama despectivamente “apristones”. Cuando Vargas Llosa abandona Piura y se va a Lima, no vuelve a escuchar hablar de política en su entorno familiar, salvo algunos comentarios contra los apristas. Además, la única coincidencia entre su padre, Ernesto Vargas, y la familia Llosa, es el odio a los apristas por considerarlos facinerosos. Acaso, no será esa animadversión desde la niñez y la juventud que estimulan al Vargas Llosa candidato para luchar contra el eterno enemigo de su familia. Es decir, podemos interpretar que al ser candidato realiza la novela en la vida real: el nieto que reivindica a la familia triunfando en política, y a la vez, destruyendo las aspiraciones del APRA en las elecciones de 1990.

El entorno cercano de Vargas Llosa también fracasa en política. Cuando joven, Mario trabaja haciendo discursos para el candidato a la presidencia Hernando de Lavalle, quien tenía todas las de ganar, pero:

“El insensato de Lavalle quería ganar las elecciones *limpiamente*”, le oí burlarse un día a un amigo de Porras Barrenechea, en uno de los chocolates nocturnos del historiador. “Las elecciones del 56 estaban amarradas para que él las ganara; pero este soberbio pretencioso quería ganar *limpiamente*. ¡Y por eso perdió!” Algo de eso ocurrió, en efecto. Pero el doctor Lavalle no quiso ganar limpiamente aquellas elecciones por soberbio y pretencioso, sino porque era una persona decente, y tan ingenuo como para creer que podía vencer con todas las de la ley unos comicios a los que la existencia de la dictadura desnaturalizaba de entrada (*ibid.*: 385).

En las elecciones del 56 gana Manuel Prado, pero Vargas Llosa vota por el candidato Fernando Belaúnde Terry, quien después fundaría Acción Popular. Belaúnde participa con su partido en las elecciones de 1963 y gana las elecciones, pero meses antes de terminar su mandato es destituido por un golpe militar en 1968, bajo la acusación de no hacer las reformas que el país requería. Posteriormente, en 1980, Belaúnde gana las elecciones hasta el período 1985.

El deseo de poder y la reivindicación de los abuelos y amigos se infieren de la autobiográfica de Vargas Llosa, aunque no lo dice, pues como intelectual comprometido no puede manifestar esa codicia y ambición, que considera que la tienen los “otros”. Desde esta perspectiva, justifica su derrota en la ignorancia del pueblo y también en su carencia obsesiva al poder: “quien no es capaz de sentir esa atracción obsesiva, casi física, por el poder, difícilmente llega a ser un político exitoso” (*ibid.*: 90) o también en su afán de llegar al pueblo a través de ideas y propuestas. La falta de codicia por el poder, el intento de triunfar con ideas y la ignorancia del pueblo son los argumentos de

su derrota como político. Pero lo que vemos es que su anhelo de poder siempre estuvo presente, pero que sus métodos, estrategias políticas y alianzas fueron equivocados. Los argumentos de su fracaso se diluyen por sus propias palabras y acciones, pero intenta mantener la coherencia del intelectual, porque en *El pez en el agua* Vargas Llosa hace hincapié en su imagen, mas que como escritor, como intelectual, pues esta palabra encierra el valor moral para poder cuestionar a las personas, la sociedad, las instituciones públicas o privadas y a los gobiernos de turno. Pero esta autofiguración de intelectual comprometido (por un lado sartreano y por otro desde la perspectiva de Michael Walzer), que asume la responsabilidad social que el momento le exige, viene a ser la repetición de la autofiguración que Vargas Llosa venía desplegando a lo largo de sus conferencias, entrevistas y artículos periodísticos (sobre todo), como en *Contra viento y marea* (1983) y, después, la continuará en *Desafíos a la libertad* (1994). En los dos libros y en su autobiografía, en particular, y, en general, en sus demás obras podemos ver “el testimonio de la vigilante actitud moral del escritor ante la historia”, tal como podemos leer en la tapa (de una de las ediciones) de *Contra viento y marea*. Por eso, su crítica periodística y sus ensayos críticos precede y continúa la autofiguración del escritor como intelectual (con matices de acuerdo a su postura ideológica y política) que aparece en *El pez en el agua*. En consecuencia, en su autobiografía asume la misma voz fiscalizadora y totalizante de antaño y futura en sus diversas apreciaciones respecto a la situación peruana, a su gente, sus gobernantes y su cultura, pero no sólo de ellos, sino de la humanidad, porque la dicotomía civilización-barbarie “en el discurso de Vargas Llosa se ve una continuidad plena de esas categorías para la evaluación de los fenómenos sociales contemporáneos” (Muslip, 2008: 115).

La carrera política de Vargas Llosa dura tres años (1987-1990). En el lapso de estos años se centra en hacer una campaña de ideas y propuestas liberales, cuyo eje de

su accionar es la moral. El compromiso moral del intelectual peruano siempre estuvo presente a lo largo de su vida: primero en su etapa socialista y, luego, en su etapa liberal, ya que interviene en su época, que lo asume y defiende desde su perspectiva ideológica y política de ese entonces. Si nos centramos en su etapa liberal presente en su autobiografía, consiste en asumir su rol de líder intelectual para llevar a cabo las reformas liberales, pero para ello es necesario apoderarse del aparato estatal a través de la presidencia. Vargas Llosa asume ese liderazgo, y después de estar dos meses en Europa decide regresar al Perú, porque si iba actuar en política, necesitaba conocer el interior del Perú, donde apenas lo conocían.

Ahora, ¿en qué consiste este compromiso moral? ¿Cuáles son sus características? ¿Cuál la característica predominante?

## **5. La moral de un liberal**

La Independencia de los Estados Unidos y la Revolución Francesa permitieron a la burguesía convertirse en la clase dirigente, tomar el poder y dejar atrás a la nobleza, y es esta nueva clase (media) la que forma una doctrina liberal (Arnaudo, 1994: 6) y con los principios de libertad e igualdad<sup>104</sup> se funda la democracia moderna (Gargarella, 2002: 98). Pero ¿qué se el liberalismo? “Una determinada concepción del Estado, la concepción según la cual el Estado tiene poderes y funciones limitados, y como tal se contrapone tanto al Estado absoluto como al Estado que hoy llamamos social” (Bobbio, 1992: 7).

---

<sup>104</sup> Principios que se contradicen. Para muchos liberales, en especial Hayek, considera que si hay libertad necesariamente conlleva a la desigualdad (sociales, educativas, económicas, etc.) Ahora, si se busca la igualdad en todo, entonces se cae en la coacción, por lo tanto se pierde la libertad. La libertad y la igualdad sólo funcionarían en los principios básicos, como lo mencionado en el artículo primero de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano.

El Estado liberal tiene como doctrina el iusnaturalismo que concibe que el hombre tiene derechos fundamentales como el derecho a la vida, a la libertad, la seguridad, y que sus leyes:

no han sido puestas por la voluntad humana y en cuanto tales son anteriores a la formación de cualquier grupo social reconocibles mediante la búsqueda racional, de las que derivan, como toda ley moral lo jurídico, derechos y deberes que son, por el hecho de derivar de una ley natural, derechos y deberes naturales” (*ibid.*: 12).

Roberto Bobbio explica que el iusnaturalismo es el “presupuesto filosófico” del liberalismo, y que estos derechos naturales los encontramos en las bases de la Declaración de los derechos de los Estados Unidos de América (1776) y de la Francia revolucionaria (1789). También, uno de los grandes logros del liberalismo son los Derechos Humanos que están presentes en las declaraciones de 1776 (artículo 1) y 1789 (artículos 2, 7, 10, 11 y 17).

El liberalismo es una doctrina que va más allá del ámbito político y económico para dar sus propias respuestas en lo social, filosófico y religioso. De ahí que Arnaudo enumere 68 tesis liberales (ortodoxos) como las principales de su doctrina. De todas estas tesis nos interesa una, principalmente, la tesis 19: “La moral debe ser autónoma y guiarse por la razón”. Esta tesis corresponde al aspecto filosófico del liberalismo, entra en el plano de la moral racional que es fundamental en el pensamiento de Vargas Llosa como candidato presidencial, pero no la única, pues también encontramos otras tesis en los aspectos educativos, sociales y económicos.

Vargas Llosa pertenece a esa clase media que dio origen al pensamiento liberal y él mismo se identifica como parte de este estrato social. Al reseñar la novela de Luis Loayza, *Una piel de serpiente*, que trata de la dictadura del gobierno del general Manuel Odría, dice al respecto sobre el rol a la que fue llevada la clase media:

nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a los que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciéndonos de ellos conformistas y cachorros de tigre, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos” (1984a: 65).

Como todo liberal, la libertad en todos sus aspectos (individual, económico y de expresión) es fundamental. En las oportunidades que tuvo para denunciar algún acto de opresión, coacción o que atentara a la libertad, Vargas Llosa levantó su voz de protesta. Así tenemos casos como la prohibición de publicar en Gran Bretaña el libro *Last exit to Brooklyn* del escritor Hurbert Selby J., del cual Vargas Llosa dice: “la protesta legítima, por eso, no debería ser contra la censura del libro de Selby, sino contra la censura a secas” (1984a: 144)<sup>105</sup>. Pero principalmente se pronuncia por la libertad de prensa y expresión. Protesta por la clausura de dos diarios: *Oiga* y *Opinión Libre*: “quiero dejar constancia de mi absoluto desacuerdo con los síntomas de autoritarismo creciente que se manifiestan en lo que respecta a la libertad de expresión” (*ibid.*: 226)<sup>106</sup>. Un año después, en 1975, dirige una “Carta abierta al general Juan Velasco Alvarado”, para entonces presidente del Perú. Aquí le dice al Presidente que “el objeto de esta carta es protestar públicamente por la clausura de la revista *Caretas*, la detención de sus redactores y la deportación a Buenos Aires de Enrique Zileri, su director” (*ibid.*: 227).

---

<sup>105</sup> Artículo publicado en Londres. Noviembre de 1967. Desde entonces, cuando se aleja del socialismo, sus artículos hacen referencia a la libertad de expresión con mucho énfasis.

<sup>106</sup> Publicado en Lima. 21 de noviembre de 1974.



En otro artículo titulado “Perú: la revolución de los sables”<sup>107</sup> expresa su profundo pesar por los acontecimientos que está viviendo el país debido a las clausuras de periódicos, las deportaciones de periodistas, directores y abogados opositores al régimen: “De nuevo, mi país se instala en el oscurantismo político, la falta de libertad de expresión, la falta de garantías elementales, la mentira y la brutalidad” (*ibid.*: 256). Estos son algunos ejemplos de su lucha por la libertad de expresión, pero también por el bienestar del espíritu humano y sus derechos fundamentales, como la “Carta al general Jorge Rafael Videla” (Lima, 22 de octubre de 1976), para entonces dictador de la Argentina, a quien Vargas Llosa le dirige como Presidente del PEN Internacional a pedido de muchos intelectuales.

Con estos precedentes es lógico imaginar al intelectual Vargas Llosa salir a protestar por la medida de estatizar la banca, más aún encontrándose en el Perú cuando escucha el mensaje presidencial. Por eso es comprensible que en los tres discursos que da en Lima, Arequipa y Piura, como forma de protesta por el intento del Presidente de estatizar el sistema financiero, se expone en sus tesis liberales.

El intelectual peruano, para entonces, aún no concibe dedicarse a la política profesional, pero el éxito de sus manifestaciones le da un lugar preferencial como candidato en las futuras elecciones de 1990. Como él menciona, las circunstancias lo ubicaron en un lugar de liderazgo que le permitirían (en caso de ser elegido Presidente) hacer las reformas liberales que defendía desde los años setenta. En consecuencia, su compromiso moral consiste en asumir su rol de líder intelectual para llevar a cabo las reformas liberales, pero para ello es necesario apoderarse del aparato estatal a través de la Presidencia. Ahora ¿cuáles son las características predominantes de su compromiso

---

<sup>107</sup> Este artículo fue escrito en Lima el 5 de julio de 1976, pero no fue publicado. A pie de página dice: “Este artículo fue escrito a pedido de *New York Times* y enviado en la fecha que figura al pie. No salió nunca publicado, que yo sepa, y hasta ahora no sé si ello se debió a decisión del diario, o si mi carta fue interceptada por la censura peruana o simplemente se extravió” (255).

moral? Entre ellas tenemos la moralidad en la política a través de la transparencia de propósitos, la verdad de sus intenciones, la apelación a ideas y el énfasis en un plan de gobierno necesario para salvar al Perú. Es así que al presentarse al CADE<sup>108</sup> (Conferencia Anual de Ejecutivos) divulga sus propuestas de gobierno:

Ya tenemos la libertad política. Pero el Perú nunca ha intentado de veras el camino de la libertad económica, sin la cual toda democracia es imperfecta y se condena a la pobreza... Todos nuestros esfuerzos estarán encaminados a convertir al Perú, de este país de proletarios, desocupados y privilegiados que es ahora, en un país de empresarios, de propietarios y de ciudadanos iguales ante la ley (1993: 352).

Principalmente en su discurso está presente el pensamiento de Friedrich August Von Hayek. Éste considera que “nuestra fe en la libertad no descansa en los resultados previsibles en circunstancias especiales, sino en la creencia de que, en fin de cuentas, dejará libres para el bien más fuerzas que para el mal” (1961: 93). El economista austriaco considera la libertad como principio básico de todo accionar humano, la libertad es la fuente y la condición necesarias de los valores morales. Todos los valores morales quedan supeditados a la libertad, y en su sentido amplio, debe darse en todos los ámbitos del accionar humano, así también en lo que llamamos político. Hayek considera que si no hay libertad económica, no hay libertad:

La importancia de la libertad, por lo tanto, no depende del elevado carácter de las actividades que hace posible. Incluso la libertad de acción para las cosas

---

<sup>108</sup> En esta conferencia son invitados los principales candidatos con posibilidades de triunfo en las elecciones para debatir sus propuestas de gobierno.

humildes es tan importante como la libertad de pensamiento. Constituye una práctica común disminuir la libertad de acción llamándola “libertad económica”. Sin embargo, el concepto de libertad de acción es mucho más amplio que el de libertad económica, que a su vez incluye (*ibid.*: 99).

Hayek insistió en la indisolubilidad entre la libertad económica y la libertad en sentido amplio, atribuyendo a la libertad individual un valor intrínseco, de la cual la libertad económica sería la primera (Bobbio, 1992: 98). Vargas Llosa en sus discursos contra la estatización de la banca pregona que si no hay libertad económica, simplemente no hay libertad, como él dice, a secas.

Como candidato presidencial quiere llevar su pensamiento liberal a la gente a través de sus propuestas de gobierno, llegar a la gente por medio de las ideas y transparencia de propósitos. Es así que considera, como clave para su campaña, la moralidad. La moralidad en política es fundamental para él, porque si no hay moralidad en política y en los políticos todo el sistema es corrupto.

Cuando Vargas Llosa manifiesta que incursiona en política por una cuestión moral, se está refiriendo a una moral racional. Ésta es la característica predominante.<sup>109</sup> Da preeminencia a la razón y centra su campaña en propuestas e ideas. Una vez que su programa de gobierno liberal y radical fue aceptado por el Frente Democrático, enfatizó en llegar a la gente a través de ellas. No funcionó, y alega: “Votaron, como se vota en una democracia subdesarrollada, y a veces, en las avanzadas, por imágenes, mitos, palpitos, o por oscuros sentimientos y resentimientos sin mayor nexo con la razón” (1993: 84). A su fracaso como candidato no le cifra su impotencia de llegar a la gente

---

<sup>109</sup> De cierta manera se acerca a la máxima kantiana: “obra de tal modo que la máxima que preside tu conducta pueda ser aceptada como ley universal”, pero se aleja de la máxima kantiana al dar preeminencia a la razón.

con sus ideas (aunque reconoce su falta de habilidad como político), y se justifica en la decencia que lleva a su campaña:

empezó a saltarme la idea de haberme equivocado, cifrando mi estrategia en decir la verdad y en un programa de reformas. Porque las ideas, la inteligencia, la coherencia y, sobre todo la decencia, parecían tener cada vez menos sitio en la campaña (*ibid.*: 420).

Cifrar su estrategia de campaña en las ideas no fue suficiente, pues la moral no necesariamente tiene que ser racional, como lo fomenta Vargas Llosa, también puede tener como base el sentimiento. Otro liberal, por lo visto no lo leyó (si lo leyó no lo tomó en cuenta), Adam Smith, plantea que el principio de la moral es el sentimiento de simpatía, así propone un sentido moral diferente de lo racional. Porque la simpatía es la facultad para entrar a los sentimientos de los otros (Grondona, 1992: 30). El intelectual peruano nunca buscó ganarse la simpatía del pueblo a través de los sentimientos, al contrario, se mostró intransigente. Él mismo lo reconoce al hacer un balance de su fracaso, y entre muchos de los factores acepta su liberalismo ortodoxo:

La vinculación con AP [Acción Popular] y PPC [Partido Popular Cristiano] no fue la razón principal de la derrota en las elecciones. Ésta se debió a varios factores y, sin duda, yo tuve mucha responsabilidad en el fracaso, por centrar toda la campaña en la defensa de un programa de gobierno, descuidar los aspectos exclusivamente políticos, denotar intransigencia y mantener, de principio a fin, una transparencia de propósitos que me volvió vulnerable a los

ataques y a las operaciones de descrédito y que asustó a muchos de mis iniciales partidarios (1993: 85).

Apelar a la razón es lógico, y es lo que se espera de un intelectual, como Vargas Llosa, por eso sus discursos son aceptados; pero como candidato presidencial es insuficiente, necesitaba de un plan de gobierno, y éste fue liberal. Es así que su discurso liberal (y moralista) no tenía posibilidades de triunfar, porque la comunidad no había preparado a sus ciudadanos (Kant, 1941: 57) para una propuesta de ideas sin ninguna empatía emocional con el pueblo<sup>110</sup>. Además, su propuesta liberal buscaba un acto de magia más que un cambio de la realidad peruana

por la sola expresión de los deseos (lo que contrasta con su insistencia en la “racionalidad” como valor que lo distingue del mundo al que se enfrenta), los deseos suyos y los de su entorno de amigos con los que emprende la campaña, que son presentados no como un estamento más de la estructura social peruana sino como un grupo que parece surgido por generación espontánea, paradójicamente incontaminado de los males que, según él mismo, corrompen *todo* el cuerpo social (Muslip, 2008: 110).

Aparte de sus desatinos en sus reformas educativas, que asustó a sus propios partidarios:

pondríamos fin a la gratuidad indiscriminada de la enseñanza. A partir del tercer año de secundaria, la sustituiría un sistema de becas y créditos, a fin de que,

---

<sup>110</sup> Vargas Llosa reconocerá posteriormente que la sociedad no estaba preparada para sus propuestas liberales: “Pensé que existía en el Perú una base social lo suficientemente amplia para un movimiento que podría presentarse a las elecciones con una plataforma de tipo liberal (...). Digamos que ese entusiasmo contra la nacionalización no fue seguido por un entusiasmo por el programa, por las ideas y por las reformas propuestas” (Forgues, 2009: 324-325).

quienes estuvieran en condiciones de hacerlo, financiaran en parte o en todo su educación (1993: 354).

En sus propuestas educativas se nota fuertemente la influencia de Hayek, quien considera que en cualquier fase del desarrollo de los ricos, al experimentar nuevos estilos de vida aún inaccesible para los pobres, facilitan acelerando el acceso a los más necesitados (1961: 114).

La propuesta educativa fue uno de los más criticados de las reformas liberales de Vargas Llosa, que ante los reclamos de sus propios aliados, como Fernando Belaúnde, él respondió: “en mi conversación con Belaunde fui muy claro: no cedería sobre éste ni sobre punto alguno del programa” (1993: 355). Intolerancia que le restó votos del pueblo, ya que asustó a muchos de sus seguidores al ver peligrar la gratuidad de la enseñanza en una sociedad con una exigua clase media y muchos necesitados.

Su intransigencia y su falta de criterio para elegir a sus aliados lo llevan a justificar, nuevamente por medio de las ideas, su craso error. Tenía como aliados a viejos políticos que le quitaban frescura a su imagen de independiente y lo presentaban como monigote de la derecha peruana:

La mala imagen de los viejos políticos [Fernando Belaunde Terry<sup>111</sup> y Luis Bedoya Reyes] se puede borrar con un plan de reformas profundas que no tendrán nada que ver con el populismo de AP ni con el conservadurismo del PPC, sino con un liberalismo radical nunca antes postulado en el Perú. Son estas ideas las que darán novedad y frescura al Frente (*ibid.*: 83).

---

<sup>111</sup> Belaúnde había sido presidente en dos oportunidades: en 1963 y 1980. Y Luis Bedoga Reyes había sido alcalde de Lima en el primer gobierno de Belaúnde y posteriormente fue reelegido.

Se equivocó. Al igual que erró al pensar que esos dos partidos políticos tenían arrastre popular y una sólida estructura y organización a nivel nacional. Ambos cálculos fueron nefastos. A pesar de ser consciente de ello, trató de justificar su decisión en que las ideas prevalecerían frente a sus lúgubres alianzas.

Si bien Vargas Llosa toma de Hayek la libertad como principio moral, y le da a la razón un lugar absoluto en su campaña, no valoró lo que el liberal austriaco manifiesta sobre el uso de la razón hacia el beneficio de la libertad:

La primera condición para el uso inteligente de la razón en la ordenación de los negocios humanos es que aprendamos a comprender el papel que de hecho juega y puede jugar en el funcionamiento de cualquier sociedad basada en la cooperación de muchas opiniones aisladas. Esto significa que antes de tratar de remoldear [sic] inteligentemente la sociedad debemos adquirir conciencia de su funcionamiento (1961: 150).

Vargas Llosa intentó con su campaña de ideas cambiarlo todo, no tomó en cuenta que la sociedad tiene sus propios movimientos, giros y reglas, o matices, como él menciona para la literatura y el ensayo.

Vargas Llosa como candidato presidencial justifica su participación por un principio moral, exclusivamente racional (con base en la libertad) que consiste en la exposición clara de sus propósitos, la transparencia de sus ideas, pero sobre todo da privilegio a sus ideas como capaces de llegar a la gente sin ningún otro vínculo. Olvidó los aspectos exclusivamente políticos como atraer al electorado a través del carisma, la simpatía y la empatía. Estos últimos aspectos los olvidó, porque fue un liberal radical e intransigente frente a otras ideas y se encerró en las suyas, porque creyó que estaba

actuando de tal modo que su conducta fuera aceptada como ley universal. No supo analizar e interpretar a la sociedad peruana a quien le pedía su voto y, paradójico para un liberal, trató de coaccionar al pueblo peruano sobre la exclusividad e idoneidad de sus ideas y propuestas sin considerar otras alternativas, porque

La universalización de los intereses particulares es la estrategia de legitimación por excelencia, que se impone con una urgencia particular a los productores culturales, siempre incitados por toda su tradición a pensarse como portadores y portavoces de lo universal, como “funcionarios de la humanidad” (Bourdieu, 2007: 157-158).

De tal modo que en *El pez en el agua* vemos la autfiguración del escritor como intelectual, cuyo principio moral y ético lo llevan a ser candidato presidencial, pero que supedita sus aciertos y errores a su ética de la convicción que toma de Max Weber<sup>112</sup>, una ética intelectual a la que nos tiene acostumbrados: “El hombre de convicción dice aquello que piensa y hace aquello que cree sin detenerse a mediar las consecuencias, porque para él la autenticidad y la verdad deben prevalecer siempre y están por encima de consideraciones de actualidad o circunstancias” (Vargas Llosa, 2009a: 121).

De tal modo que podemos decir sobre su autobiografía lo mismo que sobre *Contra viento y marea* (y, también, *Desafíos a la libertad*), que mantiene su consistencia ética de la escritura (Fauquié, 2005). Que lo lleva a escribir su autobiografía con la misma voz fiscalizadora del intelectual totalizante que emplea para escribir su crítica periodística y sus ensayos críticos, porque Vargas Llosa a hecho de la ética una imaginaria de su prosa (*ibid*). El intelectual peruano en su autobiografía hace una reescritura de su autfiguración de antaño y una proyección futura de la misma, porque

---

<sup>112</sup> Cf. “La moral de los cínicos” (Berlín, julio de 1992) en *Desafío a la libertad*.



la autobiografía no sólo es la suma de los “yoes” anteriores, también lo son los “yoes” con el que nos vemos en el presente y futuro. En el caso de Vargas Llosa, su autofiguración como intelectual se sintetiza en su autobiografía, pero esta autofiguración ya se había manifestado y se manifestará en sus ensayos, principalmente, y en sus ficciones. Desde esta perspectiva, Vargas Llosa narra una clásica autobiografía intelectual. Su texto es una autojustificación, porque construye su imagen de acuerdo a lo que ya es público. Es decir, lo que Amícola llama la “autofiguración” (término tomado de Molloy, mas no la definición): “aquella forma de autorepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (2007: 14).

Vargas Llosa en su autobiografía, como lo propone De Man, determina su referente a través de su figura, su personalidad, su autofiguración como intelectual que incursiona en la política peruana. Así crea una figura de lectura a la que ya nos tiene acostumbrados. Su autobiografía es la suma de todos sus “yoes” que previamente se presentaron en su crítica periodística y ensayos críticos. Así, toda su escritura tiene un movimiento u objetivo centrípeto: su autofiguración como intelectual en todas sus definiciones y funciones.

## **Conclusiones**

1.- En el período sesenta-setenta, Vargas Llosa asume la autfiguración del intelectual comprometido (desde la perspectiva sartreana) con las revoluciones. Desde esta perspectiva, las concepciones de la literatura se reflejan en su escritura. En consecuencia, la literatura tiene raíces sociales, se compromete y refleja la realidad, así la literatura (o la novela en su caso) es una forma de protesta y puede producir el cambio social.

2.- Vargas Llosa en su etapa socialista se aproxima a la concepción realista de Georg Lukács, ya que la ideología, es decir, el marxismo se interpone como una interpretación esencialista entre la realidad y el texto literario. La obra de arte al seleccionar un fragmento de la realidad, es selectiva, pero dicha selección tiene un fin totalizador en la representación social de la realidad. Reflejo de esta perspectiva son sus primeras tres novelas: *La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969).

3.- Vargas Llosa toma posiciones políticas y estéticas claras, crea su canon y consolida la imagen que venía fraguando a través del *boom* latinoamericano, que entre sus miembros tomaron la siguiente actitud: negaron la tradición de una literatura latinoamericana que hubiera influenciado en sus obras; reconocieron a los escritores europeos y estadounidenses como influencias en su literatura; plantearon que los escritores que les precedieron en Latinoamérica fueron los criollistas, costumbristas o regionalistas; se ubicaron entre los “nuevos” frente a lo “viejo” en el sentido cultural y estético y manifestaron su apoyo a la Revolución Cubana.

4.- Los ensayos de Vargas Llosa manifiestan su lectura personal del quehacer literario, de su praxis novelística, pero no solo eso, sino que sus ensayos críticos y crítica periodística vienen a consolidar su posición como intelectual, su posición en el campo

literario, siguiendo la “*illusio*” del intelectual progresista de los años sesenta-setenta. Por tal motivo, defender su tesis es defender su posición dentro del campo intelectual de la época, su metodología crítica tendrá falencias e incongruencias, pero no será tildada de individualista, que es peligrosa porque no contribuye a la transformación social que requiere la época.

5.- Vargas Llosa cierra un ciclo en la escritura de sus ensayos críticos, y éste va desde *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958) hasta *La orgía perpetua* (1975). Desde entonces, el problema de la objetividad no será un inconveniente una vez posicionado en la postura del “crítico practicante”, como sí se refleja en sus ensayos anteriores donde busca la objetividad como crítico. A la vez, coincide con el cambio ideológico que se ha producido en el escritor peruano. También, en este lapso de tiempo, abandona la tutela de Jean-Paul Sartre y el discurso socialista para acercarse a Albert Camus y la ideología liberal.

6.- Los ensayos de “crítica periodística” y sus “ensayos críticos” del autor de *Conversación en La Catedral* contribuyen a la formación, consolidación y permanencia de su imagen de escritor totalizante, por lo tanto moderno, como característica fundamental de los escritores de su generación o del denominado *Boom* latinoamericano. Viene a ser su atalaya frente al campo intelectual de los años sesenta-setenta

7.- En Vargas Llosa -al abandonar el socialista y adoptar el discurso liberal-, aparecen nuevos elementos, como el humor, la parodia, el melodrama, las aventuras y las riquezas anecdóticas en sus primeras producciones ficcionales: *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977) marcan un cambio estético producto de una nueva visión de la política y su nueva posición ideológica. Aunque

algunos críticos manifiestan que estas primeras novelas son la manifestación de su transición ideológica y estética.

8.- El escritor peruano, después de pasar por una etapa de transición ideológica, política y estética, cambia su tendencia política hacia las ideas liberales, arrepintiéndose de su pasado socialista. Pero su cambio ideológico no es lo único que varía, también su praxis novelística, sus ensayos en general y, particularmente, su nueva concepción de la literatura y la novela que serán una orientación acorde y en sintonía con su nueva postura ideológica.

9.- Las lecturas sistemáticas que hace Vargas Llosa de escritores liberales, como Friedrich Hayek, Isaiah Berlin, Karl Popper y Milton Friedman, a partir de los años 80 lo llevan a adoptar las ideas liberales. El intelectual peruano se apodera del discurso en contra del nacionalismo, la xenofobia, el racismo y, a la vez, defiende la libertad y la democracia, el libre mercado y el internacionalismo. Sus intervenciones públicas manifiestan sus parámetros de valoración que se fundan en antinomias básicas, como blanco-negro, justo-injusto, bueno-malo, culto-inculto, rico-pobre, ganar-perder, paz-guerra y civilización-barbarie. Estas antinomias le sirven para analizar diferentes aspectos de la vida social, política, económica, cultural, individual, etc.

10.- El escritor peruano al hacer crítica literaria utiliza una metodología, que a través de interpósita persona (Joanot Martorell, García Márquez, Gustave Flaubert, Víctor Hugo, José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, etc.) habla de su propia concepción de la novela y la génesis de la creación. Sus ensayos críticos funcionan como la continua explicación de un conocimiento: escoge una experiencia espiritual y la somete a meditación mediante su propia organización conceptual, creencias, postura política, estética, fobias, aceptaciones, etc.

11.- Vargas Llosa manifiesta su posición política e ideológica liberal que se refleja en su escritura a través de la complacencia frente al estado actual de las cosas y los problemas que ahora son individuales y ya no colectivos. Obras como *La guerra del fin del mundo* (1981) *Historia de Mayta* (1984), *Lituma en los Andes* (1993) son manifestaciones explícitas de sus preocupaciones estéticas, políticas e ideológicas.

12.- Vargas Llosa es un intelectual totalizante, es decir, aquel intelectual que reflexiona sobre diferentes aspectos de la vida del ser humano desde determinada postura ideológica. Un intelectual que lo abarca todo con pretensiones totalizantes: narrador, dramaturgo, ensayista, jurado literario y de certámenes de belleza, periodista, político, presidente de comisiones, actor, etc., pero siempre asumiendo alguna de las funciones del intelectual y previamente posicionado ideológicamente.

13.- Las dos modalidades críticas de Vargas Llosa vienen a borrar las incertidumbres ideológicas que plantean sus ficciones al trabajar con criterios de verdad más firmes e intenta convencer de que lo que dice es verdad.

14.- La autofiguración de Vargas Llosa en su autobiografía es la del intelectual comprometido (por un lado sartreano y por otro desde la perspectiva de Michael Walzer), que asume la responsabilidad social que el momento le exige, viene a ser la repetición de la autofiguración que venía desplegando a lo largo de sus conferencias, entrevistas y artículos periodísticos (sobre todo), como en *Contra viento y marea* (1983), *Desafíos a la libertad* (1994) y sus ficciones. Es decir, Vargas Llosa incorpora la reescritura en su autobiografía, porque el texto fue invadido por la crítica periodística. Así, toda su escritura tiene un objetivo centrípeta: su autofiguración como intelectual.

15.- Las manifestaciones (discursos, ensayos, ficciones, autobiografía, entrevistas, etc.) de Vargas Llosa tienen una fuerza centrípeta cuya finalidad –cambiando el método– es crear, mantener y proyectar su autofiguración intelectual. Porque el compromiso moral

del intelectual peruano siempre estuvo presente a lo largo de su vida, primero en su etapa socialista y luego en su etapa liberal, ya que interviene en su época, y lo asume y defiende desde su perspectiva ideológica y política de su momento.

16.- El capital cultural y simbólico de Vargas Llosa es un instrumento de dominación de la cultura dominante, que sirvió primero al socialismo y después al liberalismo, en ambos casos ubicado entre los dominantes-dominados.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W.

1962 “El ensayo como forma”. En: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, pp. 11-36.

1982 “Lukács y el equívoco del realismo”. En: *Polémica sobre el realismo*.  
Barcelona: Ediciones Buenos Aires, pp. 41-89.

Aguilar, Gonzalo

2010 “Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativa de identidad”. En:  
Carlos Altamirano (ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*, Vol. II.  
Buenos Aires: Katz, pp. 685-711.

Altamirano, Carlos

2005 “Ideas para un programa de historia intelectual”. En: *Para un programa de  
historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores  
Argentina, pp. 13-24.

2006 *Intelectuales. Notas de investigación*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Amícola, José

2007 *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones  
de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Centro Interdisciplinario de  
Investigaciones de Género. Facultad de Humanidades y Ciencias de la  
Educación. Universidad Nacional de La Plata, pp. 11-135.

Angvik, Birger

2004 *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*. Lima:  
Fondo de Cultura Económica.

Arnaudo, Florencio José

1994 *Principales tesis liberales*. Buenos Aires: Editorial Pleamar.

Bendezú, Edmundo

2011 [1975] “*La orgía perpetua* de Mario Vargas Llosa”. En: Miguel Ángel  
Rodríguez Rea (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Perú:  
Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, pp. 271-276.

Barriga Tello, Martha

2011 [2001] “Bases para una interpretación de Rubén Darío”. En: *Mario Vargas Llosa  
y la crítica peruana*. Editor: Miguel Ángel Rodríguez Rea. Perú:  
Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, pp. 293-299.

Bobbio, Norberto

1992 *Liberalismo y democracia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bobbio, Norberto y Bovero, Michelangelo

1998 *Origen y fundamentos del poder político*. México: Editorial Grijalbo, pp. 40-50.

- Bobbio, Norberto, Nicoala Malteucci y Gianfranco Pasquino  
 1994 *Diccionario de política*. México: Siglo Veintiuno Editores, Vol. 2, pp. 1245-1251.
- Bourdieu, Pierre  
 1979 “Los tres estados del capital cultural”. *Sociología*, N°5, México, pp. 11-17.  
 Disponible en:  
<http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>  
 (Fecha de última consulta: 17.07.2013).  
 1997[1992] *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.  
 2007 *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Brecht, Bertolt  
 1984 *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, pp. 207-247.
- Cano Gaviria, Ricardo  
 1972 *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cárcamo-Huechante, Luis; Fernández Bravo, Álvaro y Laera, Alejandra  
 2007 “Introducción”. En: *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comp.). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 7-36.
- Castañeda, Belén S.  
 1990 “Mario vargas Llosa: el novelista como crítico”. *Hispanic Review*, N° 3, pp. 347-359.
- Castillo Durante, Daniel  
 2001 “Teoría de las pasiones y literatura: por una crítica libertina”. En: *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*. Roland Forgues (ed.). Librería Editorial Minerva, Lima, pp. 191-203.
- Catelli, Nora  
 2007 *En la era de la intimidación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.  
 2010 “La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos. En: Carlos Altamirano (ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Buenos Aires: Katz, pp. 712-732.
- Casullo, Nicolás  
 2005 “Debates sobre el drama de un poeta y una época”. *Pensamiento de los Confines*. N° 17, pp. 83-94.
- Cornejo Polar, Antonio  
 1989 [1982-85] “La guerra del fin del mundo: sentido (y sin sentido) de la historia” y “La historia como Apocalipsis (sobre *Historia de Mayta* de Vargas Llosa)”. En: *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte, pp. 231-242 y 243-256.



- Croce, Marcela  
2006 “Polémicas, entredichos y disidencias en América Latina”. En: *Polémicas intelectuales en América Latina: del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Marcela Croce (comp.). Buenos Aires: Ediciones Simurg, pp. 7-53.
- Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Disponible en: <http://www.fmmeducacion.com.ar/Historia/Documentoshist/1789derechos.htm>. (Fecha de última consulta: 08/01/09).
- De Man, Paul  
1991 “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 113-118.
- De Vivanco, Lucero  
2011 “El capítulo PCP-SL en la narrativa de Mario Vargas Llosa”. *Revista Chilena de Literatura*. N° 80, pp. 5-28.
- Donoso, José  
1984 [1972] *Historia personal del ‘boom’*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.
- Edwards, Jorge  
2006 [1973] *Persona non grata*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Escárzaga Nicté, Fabiola  
2002 “La utopía liberal de Vargas Llosa”. *Política y cultura*, N° 17, pp. 217-240.
- Falcón, Ricardo  
1993 “El pez en la pecera. Algunas reflexiones críticas en torno a las *Memorias* de Mario Vargas Llosa”. *Estudios Sociales*, N° 5, pp. 163-171.
- Ferro, Roberto  
2010a “Mario Vargas Llosa, la historia secreta de un premio”. Disponible en: <http://robertoferro.blogspot.com.ar/2010/12/roberto-ferro-rferrofilo.html> (Fecha de consulta: 27.11.13).  
2010b “Vargas Llosa se ha declarado en default”. Disponible en: [http://www.sintagmas.com.ar/notas.asp?con\\_codigo=852&aut\\_codigo=240&men\\_codigo=17](http://www.sintagmas.com.ar/notas.asp?con_codigo=852&aut_codigo=240&men_codigo=17) (Fecha de consulta: 27.11.13).
- Forgues, Roland  
2009 *Mario Vargas Llosa: ética y creación*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.
- Foucault, Michel.  
1999 [1969] “¿Qué es un autor?”. En: *Literatura y conocimiento*. Mérida: Universidad de los Andes, pp. 96-125.
- Fouquié, Rafael  
2005 “La ética como escritura: Mario Vargas Llosa, Octavio Paz”. *Espéculo*, N° 30 (Julio-octubre). En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/etiescri.html>. (Fecha de consulta: 21/08/12).

- Franco, Jean  
2003 [2002] *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Madrid: Debate.
- Franzé, Javier  
1998 “Vargas Llosa sobre Arguedas: la historia contra el historicismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 574, pp. 21-28.
- Fuentes, Carlos  
1969 *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial de Joaquín Mortiz.
- García Canclini, Néstor  
2010 [1990] “Capítulo 3”. En: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, pp. 107-155.
- Gargarella, Roberto  
2002 “Liberalismo frente a socialismo”. En: Atilio A. Boron y Álvaro de Vita (Comp.). *Teoría y filosofía política*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 95-121.
- Gilman, Claudia  
2003 Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Giménez, Gilberto  
1997 “La sociología de Pierre Bourdieu”. Disponible en: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf> (Fecha de consulta: 13/08/13).
- Girard, Jacques  
2001 “Vargas Llosa frente a García Márquez: lectura e investigación”. En: *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*. Roland Forgues (ed.). Lima: Librería Editorial Minerva, pp. 175-188.
- Gómez Redondo, Fernando  
1996 *La crítica literaria del siglo XX. Métodos y orientaciones*. Madrid: Editorial EDAF.
- Gonzales, Osmar  
2002 *Pensar América Latina: hacia una sociología de los intelectuales latinoamericanos, siglo XX*. Lima: Editorial Nuevo Mundo.
- González Vigil, Ricardo  
2011 [1991] “Vargas Llosa o la fuerza de la vocación”. En: Miguel Ángel Rodríguez Rea (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, pp. 329-333.
- Granés, Carlos.  
2009 “La instintiva lucha por la libertad”. En: *Sables y utopías. Visiones de América Latina* de Mario Vargas Llosa. Selección y prólogo de Carlos Granés. Buenos Aires: Aguilar.

- Grondona, Mariano  
1992 *Los pensadores de la libertad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gusdorf, Georges.  
1991 “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 9-18.
- Gutiérrez, Alicia B.  
2007 “Prólogo”. En: Pierre Bourdieu. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 7-19.
- Gutiérrez, Miguel  
2001 [1988] “Francotiradores y la insurrección permanente”. En: *Mario Vargas Llosa: El fuego de la Literatura*. Lima: Arteidea Editores, pp. 61-69.
- Harss, Luis  
2012 [1966] *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara.
- Hayek, Friedrich August von.  
1961 *Los fundamentos de la libertad*. Valencia: Fomento de Cultura, pp. 7-211.
- Hernández Rodríguez, Rogelio  
2003 “Los intelectuales y las transiciones democráticas”. En: Wilhelm Hofmeister y H.C.F. Mansilla (Eds.): *Intelectuales y política en América Latina*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Kant, Immanuel.  
1941 *Filosofía de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 25–65.
- Lagmanovich, David  
1984 “Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano”. En: *Simposio El ensayo Hispanoamericano*. Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (Eds.). South Carolina: University of South Carolina, pp. 13-28.
- Lejeune, Philippe  
1991 “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 47-61.
- Llaque, Paúl  
1997 “Mario Vargas Llosa, héroe de nuestro tiempo”. Ponencia leída el 27 de noviembre en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Disponible en: <http://www.oocities.org/paris/2102/art08.html>. (Fecha de consulta: 07/05/13).
- Loureiro, Ángel  
1991 “Problemas teóricos de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 2-8.  
2006 “El rehén singular y la oreja invisible”. En: Russotto, Mária (comp.) *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Universidad Central de Venezuela y Editorial Equinoccio, pp. 19-38.

- Lukács, Georg  
 1966 “¿Narrar o describir?” y “Se trata del realismo” En: *Problemas de realismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1975a “Franz Kafka y Thomas Mann”. En: *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, pp. 1-22.
- 1975b “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”. En: *El alma y sus formas*. Barcelona: Grijalbo, pp. 15-39.
- Mansilla, H.C.F.  
 2003 “Intelectuales y política en América Latina”. En: Wilhelm Hofmeister y H.C.F. Mansilla (Eds.): *Intelectuales y política en América Latina*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Martínez García, José Saturnino  
 1998 “Las clases sociales y el capital en Pierre Bourdieu. Un intento de aclaración”. Ponencia leída en el VI Congreso de Sociología de la FES, celebrada en Coruña entre el 24 y 26 de septiembre. Disponible en: <http://josamaga.webs.ull.es/Papers/clase-bd-usal.pdf> (Fecha de consulta: 23.10.14).
- Matamoro, Blas  
 1998 “América Latina: un largo siglo XIX”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 574, pp. 41-47.
- Michnik, Adam  
 1998 “Dos entrevistas con Mario Vargas Llosa. Optimismo de la historia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 574, pp. 7-14.
- Mignolo, Walter  
 1984 “Discurso ensayístico y tipología textual”. En: Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, eds. *Simposio El ensayo Hispanoamericano*. South Carolina: University of South Carolina, pp. 45-61.
- Molloy, Silvia  
 2001 *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mosquera, Fabían Dario  
 2012 “Bolaño: un parteaguas en la narrativa latinoamericana”. Entrevista a Carlos Burgos Jara. *CartónPiedra*, N° 49.
- Morote, Hebert  
 1998 *Vargas Llosa, tal cual*. Lima: Jaime Campodónico.
- Mozombite Campoverde, Luis H.  
 2011 “La utopía arcaica”. En: Miguel Ángel Rodríguez Rea (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, pp. 281-285.

Mudarra Montoya, Américo

- 2001 “Prólogo”. En: *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Instituto de investigaciones humanísticas, pp. 9-14.
- 2011 “Una revista de literatura”. En: *Literatura. Edición facsimilar 1958-1959*. Lima: Cátedra Mario Vargas Llosa. Facultad de letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Muslip, Eduardo

- 2008 “Infortunios de la razón: autobiografía y representaciones de la sociedad peruana en *El pez en el agua*, de Mario Vargas Llosa”. *Cuadernos del CILHA*, N° 10, pp. 106-116.

Omaña, Baldomiro

- 1987 “Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 26, pp. 137-154.
- 2001 [1987] “Francotiradores y la insurrección permanente”. En: *Mario Vargas Llosa: El fuego de la Literatura*. Lima: Arteidea Editores, pp. 31-52.

Osorio, Nelson

- 1972 “Los niveles de la realidad en la narrativa de Vargas Llosa”. En: *Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Helmy F. Giacomani y José Miguel Oviedo (Comp.). Lonh Island City New York: Las Américas, pp. 24-35.

Oviedo, José Miguel

- 1970 *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores.
- 1997 [1978] “Tema del traidor y del héroe: Sobre los intelectuales y los militares de Vargas Llosa”. En: *Lectura crítica de la literatura americana*: Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 143-162.
- 1998 “La carrera de un libertino”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 574, pp. 29-40.
- 2011 [1972] “La crítica como confesión de parte”. En: Miguel Ángel Rodríguez Rea (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, pp. 301-305.

Peralta, Braulio

- 1998 “El erotismo y las formas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 574, pp. 15-20.

Perilli, Carmen

- 2007 “Un combate para armar: Mario Vargas Llosa y Ángel Rama”. *Telar*, N° 5, pp. 69-85.
- 2009 “La familia literaria latinoamericana en el ensayo de Mario Vargas Llosa. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/fam\\_mvl.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/fam_mvl.html). (Fecha de consulta: 02/09/12).
- 2010 “Una ilustre familia: la reivindicación del autor en el ensayo de Mario Vargas Llosa”. *Kañina*, N° 2, pp. 73-84.

- Piglia, Ricardo  
2001 [1986] “La lectura de la ficción”. En: *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 9-19.
- Portugal Source, José Alberto  
2004 “Héroes de nuestro tiempo. La formulación de la figura del protagonista en tres narraciones de M. Vargas Llosa, A. Bryce y M. Gutiérrez”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 59, pp. 229-248.
- Rama, Ángel  
2008 [1980] “El boom en perspectiva”. En: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 259-320.
- Rama, Ángel y Vargas Llosa, Mario  
1973 *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor-Marcha.
- Reguillo, Rossana.  
2007 “Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal”. En: *Cultura y Neoliberalismo*. Alejandro Grimson (comp.). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 91-110. Disponible en: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/grim\\_cult/Reguillo.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/grim_cult/Reguillo.pdf) (Fecha de última consulta: 13/06/13).
- Said, Edward  
1996 *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- Sarlo, Beatriz  
2000 “Del otro lado del horizonte”. *Boletín*, N° 9. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, pp. 16-31.
- Sartre, Jean-Paul  
1990 [1948] *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Scarano, Mónica E.  
2008 *Latinoamérica a través del espejo. El ensayo latinoamericano como discurso cultural (de Sarmiento a Mariátegui)*. Tesis de doctorado presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Mar del Plata, pp. 7-58.
- Sobrevilla, David  
1991 “La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 496.  
2010 [1972-91] “Las concepciones novelísticas de Mario Vargas Llosa”. En: Miguel Ángel Rodríguez (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, pp. 401-456.

Standish, Peter

1984 “Acotación a la teoría novelística de Mario Vargas Llosa”. *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, N° 20, pp. 305-310.

Tenorio Requejo, Néstor

2003 “Asedios a la narrativa y la trayectoria ideológica de Mario Vargas Llosa”. *UMBRAL*. N° 5, Revista de Educación, Cultura y Sociedad. FACHSE. (UNPRG) Lambayeque, pp. 147-153.

Vargas Llosa, Mario

1971a *García Márquez: historia de un deicidio*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.

1971b [1968], *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editor.

1984a [1983], *Contra viento y marea. Volumen I 1962-1982*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.

1984b “El arte de mentir”. *El País*, 25 de julio. Disponible en:

[http://elpais.com/diario/1984/07/25/opinion/459554410\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/07/25/opinion/459554410_850215.html)

(Fecha de consulta: 25/06/2013).

1985a [1984] *Historia de Mayta*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.

1985b [1975] *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Editorial Bruquera.

1990 *Contra viento y marea. Volumen III 1964-1988*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

1991a *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Buenos Aires: Seix Barral.

1991b [1966-69-71]. “La novela”, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” y “La utopía arcaica”. En: *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfredo H. Corral (compiladores). México: Fondo de Cultura Económica, pp. 341-359 y 359-371.

1993 *El pez en el agua. Memorias*. Santafé de Bogotá: Editorial Seix Barral.

1997a *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel/Planeta.

1997b [1996], *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

2001 [1958] *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Edición y prólogo de Américo Mudarra Mentoya. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Instituto de Investigaciones Humanísticas.

2003 [2001] *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

2008a [1969] *Conversación en La Catedral*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008b [1984] *Elogio de la madrastra*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008c [2003] *El paraíso en la otra esquina*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008d [1966] *La casa verde*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008e [1962] *La ciudad y los perros*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008f [2000] *La fiesta del chivo*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008g [1981] *La guerra del fin del mundo*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008h [1981-83]. *La señorita de Tacna. Kathie y el hipopótamo*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008i [1977] *La tía Julia y El escribidor*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008j [1997] *Los cuadernos de don Rigoberto*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008k [1959-1976] *Los jefes. Los cachorros*. Buenos Aires: Alfaguara.

2008l [1973] *Pantaleón y las visitadoras*. Buenos Aires: Alfaguara.

- 2008m *Viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009a [1994] *Desafíos a la libertad*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009b [2003] *Diario de Irak*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009c [1987] *El hablador*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009d [2000] *El lenguaje de la pasión*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009e [1986-93-96] *La chungu. El loco de los balcones. Ojos bonitos, cuadros feos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009f (1990) *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires. Alfaguara.
- 2009g [2005] *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y Los Miserables*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009h [1993] *Lituma en los Andes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009i [1986] *¿Quién mató a Palomino Molero?* Buenos Aires: Alfaguara.
- 2009j *Sables y utopías. Visiones de América Latina*. Selección y prólogo de Carlos Granés. Buenos Aires: Aguilar.
- 2009k [2006] *Travesuras de la niña mala*. Buenos Aires: Alfaguara.

Villanueva, Dario

1992 *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 11- 56.

Weinberg, Liliana

2007 [2004] *Umbrales del ensayo*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-UNAM.

Weintraub, Karl J.

1991 “Autobiografía y conciencia histórica”. *Suplementos Anthropos*, N° 29, pp. 18-33.

Williams, Raymond

1996-97 “Los niveles de la realidad, la función de lo racional y los demonios: *El hablador* y *Lituma en los Andes*”. *Explicación de textos literarios*, N° 2, pp. 141-154.

2003 [2001] “Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Mario Vargas Llosa”. En: Mario Vargas Llosa. *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 15-37.

Zavaleta, Carlos Eduardo

2006 “Estudio”. En: *Narradores peruanos de los 50's*. Estudio y antología. Lima: Instituto Nacional de Cultura del Perú. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 23-80.

## WEB

“Cuando Mario Vargas Llosa pasó de la escritura a las tablas”. En: <http://elcomercio.pe/espectaculos/650652/noticia-cuando-mario-vargas-llosa-paso-escritura-tablas>. (07/10/10)



“Mario Vargas Llosa y su quehacer periodístico en prensa, radio y televisión”. En: <http://elcomercio.pe/lima/650865/noticia-mario-vargas-llosa-su-quehacer-periodistico-prensa-radio-television>. (08/10/10).

“Mario Vargas Llosa: un personaje para destacar más allá de sus libros”. En: <http://elcomercio.pe/espectaculos/651527/noticia-mario-vargas-llosa-personaje-destacar-mas-alla-sus-libros>. (09/10/10).

“Vargas Llosa se convierte en actor”. En: [http://cultura.elpais.com/cultura/2008/06/25/actualidad/1214344815\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2008/06/25/actualidad/1214344815_850215.html). (25/06/08)

## Índice

<b>1. Introducción</b>	2
2. El intelectual	8
3. Estado de la cuestión	12

### Capítulo I

El ensayo y el ensayista Mario Vargas Llosa

1. El ensayo	21
2. La construcción de la imagen del intelectual socialista (1962-1971)	25
3. La autofiguración de un escritor	27
4. La autofiguración de un intelectual	30
5. El caso Padilla	37
6. Primera teoría de la novela	40
6.1. Totalidad	
42	
6.2. Compromiso	47
6.3. Autonomía	50
7. Los ensayos críticos	52
7.1 Bases para una interpretación de Rubén Darío	54
7.2 La novela	57
7.3. Novela primitiva y novela de creación en América Latina	59
7.4. Carta de batalla por Tirant lo Blanc	66
7.5. Historia secreta de una novela	
68	

7.6. García Márquez: historia de un deicidio

70

7.7. La orgía perpetua

77

## Capítulo II

La construcción de la imagen del intelectual liberal

1. El intelectual en busca de una ideología	86
2. La nueva postura política del intelectual	91
3. Desafíos a la libertad	111
4. Segunda teoría de la novela	120
4.1. Las mentiras verdaderas	125
5. Los ensayos críticos	129
5.1. La verdad de las mentiras	130
5.2. La utopía arcaica	132
5.3. El viaje a la ficción	137

## Capítulo III

Autofiguración del escritor como intelectual: Mario Vargas Llosa

*en El pez en el agua*

1. Memoria y autobiografía	143
2. El pez en el agua	149
3. Autofiguración del escritor como intelectual	153
4. El intelectual presente	154
5. La moral de un liberal	166

**Conclusiones** 178

**Bibliografía** 183