El artículo se ha publicado en *Kwartalnik Noefilologiczny*, LV, 2/2008, pp. 141-156.

EWA KOBYŁECKA

Uniwersytet Łódzki

Łódź

TEORÍA CRÍTICA DE MARIO VARGAS LLOSA: ENTRE AUTORRETRATO Y DISCURSO AUTORITARIO

Vargas Llosa nunca se ha proyectado elaborar una teoría literaria de corte *científico*, y parece haber llegado a sus conceptos leyendo a otros escritores y haciendo caso omiso a los críticos, ya que en sus libros nunca hace alusión a las ideas clave de la moderna teoría de la literatura. Su pensamiento crítico constituye, pues, un dominio difícilmente susceptible de codificación, por ser más bien fruto de una aventura lectora que de una reflexión metódica. No cabe duda de que, como novelista, ha sabido crear a sus precursores –permítaseme parafrasear a Borges–, pero parece ser un huérfano en materia de estudios críticos. En cambio, su teoría encuentra cabida en el grupo heterogéneo de escritores que –como Carpentier, Fuentes, Paz, Cortázar o Sábato– han acompañado su actividad creativa con las reflexiones sobre el arte de novelar. Este enfoque, lejos de ser una herramienta de análisis sistemático, goza de una perspectiva interior, casi íntima, de un artista que intenta *comprender*. No obstante, en el caso del prosista peruano, esta intimidad y familiaridad con el objeto de estudios críticos repercutirá en una clara tendencia normativa. Como se verá más adelante, su discurso, en vez de ser neutral y puramente descriptivo, en algunos casos llega a volverse excluyente y dogmático.

Mis reflexiones sobre el pensamiento crítico del novelista peruano se iniciarán con la presentación de cuatro proyectos de novela. Los tres primeros han sido desarrollados paralelamente y dan fundamento a un ambicioso plan de explicar las enrevesadas ligazones que se establecen entre el mundo ficticio y el real. Cada uno las enfoca desde un prisma distinto: el modelo autobiográfico da cuenta de cómo la vida de un escritor se filtra en su obra; el de la “novela total” apela a la tradicional función mimética de la literatura, diferenciando múltiples niveles en los que ésta se puede dar, mientras que el último –el de la

“novela autónoma”– atiende a las relaciones intrínsecas al mundo de ficción. El cuarto proyecto, formulado en la década de los ochenta, retoma las nociones forjadas en los modelos anteriores para orientarse hacia el papel desempeñado por la literatura en la sociedad moderna. A lo largo de mis reflexiones, me propongo, en primer lugar, esclarecer las premisas acuñadas por Vargas Llosa y, en segundo lugar, examinar cómo funcionan en la práctica, al ser aplicadas a unas obras concretas.

1. LA NOVELA POSEÍDA POR LOS DEMONIOS: HACIA UNA TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN DE UNA OBRA LITERARIA

En la concepción del novelista peruano, el proceso productor de una novela es fruto de una extraña dialéctica entre dos tendencias: una proveniente de la retórica romanticista y otra propia de las propensiones formalistas de la moderna crítica literaria. La primera brota del concepto de “demonios”, esbozado por primera vez en el discurso pronunciado por Vargas Llosa al recibir el premio Rómulo Gallegos¹ y posteriormente desarrollado en *García Márquez: historia de un deicidio*². Dicho concepto sirve, por un lado, para revelar el origen de la vocación de un novelista y, por otro, para describir la intrincada ligazón entre la realidad y la ficción. Los demonios –experiencias obsesivas que han ido dejando huella en la psiquis del escritor– proporcionan el primer impulso al proceso creativo y, una vez acabada la obra, se manifiestan, aunque distorsionados, en la fábula. En este sentido, el acto de novelar aparece como una obligación existencial, y el propio novelista, como un individuo marginal, apesado por sus demonios. Pero al mismo tiempo se le atribuye el estatus de un ser sobrenatural, dispuesto a asumir la responsabilidad que le ha aguardado el destino: estar al servicio de la Literatura³. No es difícil constatar que detrás del concepto de demonios se esconden los

¹ “La literatura es fuego”, en *Contra viento y marea*, vol. I (1962-1982), Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 176-181.

² Barral Editores, Barcelona 1971. Cabe destacar que el concepto de “demonios” como impulsos inconscientes de la creación artística no es nada nuevo en la historia de la literatura, puesto que aparece ya en la estética goethiana (véase E. Kristal, *Temptation of the Word*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1998, pp. 3-4). Nótese al margen de estas reflexiones que Vargas Llosa, en sus trabajos críticos tardíos, acudirá a la metáfora de *catoblepas*, “una imposible criatura que se devora a sí misma, empezando por sus pies. En un sentido menos material, desde luego, el novelista está también escarbando en su propia experiencia, en pos de asideros para inventar historias” (*Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta, 1997, p. 23).

³ El lenguaje que Vargas Llosa emplea para describir la condición del novelista está salpicado de metáforas muy sugestivas. Véase, por ejemplo, esta cita de “La literatura es fuego”: “[Oquendo de Amat] había sido un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explorador del sueño, un creador cabal y empecinado que tuvo la lucidez, la locura necesarias para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación” (*op. cit.*, p. 176). Por otra parte, en *García Márquez: historia de un deicidio*, Vargas Llosa se propone concretar la noción de “demonios”, diferenciando los siguientes tipos: personales (experiencias individuales del escritor), históricos (acontecimientos sociales que afectaron a toda una generación) y culturales (influencias temáticas y formales de otros autores). Resulta curioso constatar que entre los demonios culturales de García Márquez encontramos a toda la pléyade de los escritores

preceptos del biografismo, cuyos méritos y deficiencias resulta imposible discutir en el presente estudio. Me restringiré a señalar que, si bien es relativamente sencillo corroborar la tesis de las estrechas relaciones entre la vida y la creación literaria tomando como ejemplo las primeras novelas del prosista peruano, la huella de los demonios se va borrando en su producción posterior⁴.

Los demonios proporcionan el “magma” de la novela al que luego se sobrepone la forma: un conjunto de técnicas destinadas a labrar esta materia prima. Si el novelista no escoge sus demonios –más bien éstos le persiguen–, en el nivel formal asume una responsabilidad cabal por sus decisiones. “La novela es forma”, constata Vargas Llosa a propósito de Flaubert, cuya obra, según el parecer del prosista peruano, ha marcado una cesura radical en la historia de la literatura. Con el autor de *Madame Bovary*, la novela alcanza su madurez: es un producto autónomo, libre de cualquier obligación lúdica o moral. Su tema termina siendo un aspecto secundario y es la técnica, las herramientas del novelista, el último responsable del valor estético:

en la ficción todo depende esencialmente de la forma, que está decide la fealdad y la belleza de los temas, su verdad y su mentira, y proclama que el novelista debe ser, ante todo, un artista, un trabajador incansable e incorruptible del estilo⁵.

Así pues, el acto creativo deja de ser una inspiración mística para volverse un trabajo duro, un proceso lleno de privaciones diarias en nombre del Arte. Para el autor de *La ciudad y los perros*, Flaubert, este “hombre-pluma” que se dedicaba a su trabajo de una manera

que Vargas Llosa reconoce –o reconocerá posteriormente– como sus propios predecesores: Faulkner, Virginia Woolf, Martorell, Camus y Borges. En la crítica literaria, la concepción de los demonios tuvo, por lo general, una acogida favorable, exceptuando la crítica de Ángel Ramas, que le achacó una “imprecisión semántica” y falta de preocupación por los “proyectos transformadores” de la realidad latinoamericana. Para la respuesta de Vargas Llosa, consúltense sus dos artículos publicados en *Contra viento y marea*, vol. I (1962-1982), *op. cit.*: “El regreso de Satán” (pp. 263-270) y “Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora” (pp. 271-284).

⁴ Vargas Llosa ha señalado reiteradas veces el origen “demoníaco” de sus primeras novelas, desde *La ciudad y los perros* hasta *La tía Julia y el escribidor* (véanse *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets, 1971 y “Como nace una novela” en C. Rossman y A. W. R. Friedman (eds.), *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*, Madrid, Alambra, 1983, pp. 1-13). Sin embargo, en el caso de *La guerra del fin del mundo*, *El Paraíso en la otra esquina*, o *Travesuras de la niña mala* –por citar sólo algunas de las novelas posteriores– estos testimonios autobiográficos escasean. R. L. Williams opina que, hoy en día, sería más apropiado hablar de la “intertextualidad” en la obra de Vargas Llosa, en vez de los demonios, dado que éstos ya han sido superados en las ficciones más antiguas (*Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*, México, Taurus, 2001, p. 286). Por otra parte, el novelista peruano nunca ha aceptado sin reservas la teoría freudiana y, de hecho, no es difícil indicar entre ellas unas diferencias patentes: mientras que el psicoanalista austriaco y sus discípulos veían el origen de la creación artística en el inconsciente, Vargas Llosa es perfectamente capaz de advertir las experiencias traumáticas que están en la raíz de sus novelas.

⁵ M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y “Madame Bovary”*, Barcelona, Seix Barral, 1995, p. 251.

sistemática, escrupulosa y hasta obsesiva, era no sólo una autoridad en cuestiones estéticas, sino también el modelo del arduo ejercicio cotidiano de la vocación literaria.

La literatura concebida como aplicación de los procedimientos técnicos, búsqueda de *le mot juste* y afirmación de la autonomía del texto podría emparentar a Vargas Llosa con la escuela narratológica, por un lado, y con el *nouveau roman*, por otro. Nada más erróneo: la preocupación por la forma, en este caso, no desemboca en el formalismo, ni el hecho de relegar el tema a una posición trivial, en el desdén de la anécdota. Al contrario, el novelista peruano ha comentado reiteradas veces lo mucho que le aburren las novelas de Robbe-Grillet, Sarraute o Butor que le parecen ser “un puro ejercicio formal”⁶. En materia de la crítica literaria, el método vargasllosiano tampoco se ciñe a lo inmanente al texto. Por el contrario, la mayor parte de sus análisis de obras ajenas estriba en el estudio minucioso de la biografía de un autor con el propósito de detectar improntas de lo vivido en lo escrito. En el prefacio a *La orgía perpetua* Vargas Llosa diferencia tres tipos de crítica literaria:

La primera, individual y subjetiva, predominó en el pasado y sus defensores la llaman clásica; sus denostadores, impresionista. La segunda, moderna, pretende ser científica, analizar una obra de manera objetiva, en función de reglas universales, aunque, claro está, la índole de las reglas varía según el crítico (psicoanálisis, marxismo, estilística, estructuralismos, combinaciones). La tercera tiene que ver más con la historia de la literatura que con la crítica propiamente dicha⁷.

En su estudio sobre *Madame Bovary*, el novelista peruano se propone aplicar los tres tipos a la vez, pero cabe observar que tan sólo dos métodos de los agrupados bajo el término “científico” –estructuralismo y estilística– atienden a la composición formal de una obra literaria. Los demás conjugan los estudios de la personalidad del autor con el influjo de la historia o de las fuentes.

Ya al comienzo del presente artículo he advertido una doble dialéctica que rige el proyecto vargasllosiano: por un lado se insiste en el condicionamiento autobiográfico de una novela, pero por otro se preconiza la importancia de su construcción formal. Concebido como herramienta de la *descripción* del proceso productor de una obra literaria, tal y como lo ve el prosista peruano, este modelo de doble cara funciona impecablemente: el origen de la novela reside en las experiencias personales, pero su calidad depende enteramente de la forma. Sin

⁶ Consúltense, por ejemplo, “Flaubert, Sartre y la nueva novela” (en *Contra viento y marea*, vol. I [1962-1982], *op. cit.*, pp. 300-308), donde se cuestionan las raíces flaubertianas del *nouveau roman*, o “Elogio de la mala novela” (en *La verdad de las mentiras*, Madrid, Suma de Letras, 2004, pp. 299-308), que alaba *Al este del Edén* de John Steinbeck por su anécdota atractiva y pese a su fracasada construcción formal.

⁷ *La orgía perpetua*, *op. cit.*, p. 11.

embargo, a la hora de hacer crítica literaria, Vargas Llosa se muestra incapaz de aplicar consecuentemente su propio paradigma. Como se ha visto, en *La orgía perpetua*, el examen de la estructura formal de *Madame Bovary* ocupa tan sólo una parte del libro –y no la más desarrollada–. Asimismo, criticando la prosa hispanoamericana “primitiva”, es decir, la que no encaja con su propio modelo de la novela, Vargas Llosa no evita referirse al contenido: quedan rechazadas las novelas “comprometidas”, “folclóricas” o “pedagógicas”. No es diferente el caso de *Todas las sangres* de José María Arguedas, al que se reprueba sobre todo una visión especial del mundo andino⁸. Además, se le achaca el dejarse guiar por una imposición ideológica o moral, sin plantearse la posibilidad de que sea ésta una secuela de los demonios arguedianos que al comienzo de *La utopía arcaica* se detectan escrupulosamente. En otras palabras, Vargas Llosa parece no advertir que puede existir un conflicto entre los demonios, que predestinan al novelista, y el proyecto de novela por el que el escritor peruano aboga: flaubertiana, autónoma e independiente de cualquier compromiso de tipo ideológico. En suma, me parece bien fundado el reproche que le dirige a Vargas Llosa Birger Angvik: el no saber aplicar su modelo de una manera imparcial y confundir un sistema personal con una norma narrativa⁹. Aunque la teoría de los demonios exima al autor de la responsabilidad por el contenido de sus libros, el mismo prosista peruano se ha pronunciado reiteradas veces a favor de las clásicas novelas realistas que gozan de una trama rica y cautivadora. El problema reside en que estas declaraciones exceden el campo de las preferencias personales, puesto que Vargas Llosa se muestra propenso a confundir el lenguaje descriptivo con el normativo. Tal parece ser, por ejemplo, el origen de las encarnizadas críticas que ha formulado a la novelas de *nouveau roman* y que atañen, precisamente, al hecho de haberse conformado éstas con una intriga muy rudimentaria. Por otra parte, merece la pena advertir que, en lo concerniente a las bases teóricas del *nouveau roman*, un movimiento en sí muy heterogéneo, no ha habido contradicciones fundamentales entre éste y la teoría vargasllosiana. En ambos casos se trataba de una novelística de corte realista, por más que este realismo sea concebido de una manera

⁸ Véase *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 245-277. En el estudio titulado “En torno a la nueva novela latinoamericana” (en G. Gullón y A. Gullón [eds.], *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*, op. cit., pp. 113-125), Vargas Llosa distingue entre la “novela primitiva”, cuyo fracaso “es el resultado, en gran parte, del desdén que manifestaron sus autores por los problemas estrictamente técnicos de la creación” y la “novela de creación”, con la que la literatura hispanoamericana alcanza “el mismo plano de dignidad y originalidad que ya habían alcanzado antes la poesía y el ensayo” (p. 115).

⁹ B. Angvik, *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 40-47. W. Rowe, a su vez, le achaca a Vargas Llosa el que se haya producido en su teoría “una especie de cortocircuito entre discurso político y discurso literario”. Las palabras clave que el estudioso americano refiere a la modalidad crítica vargasllosiana son: “lenguaje religioso”, “un territorio maniqueo”, “condenar”, etc. (“Vargas Llosa y el lugar de enunciación autoritario” en *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutico cultural*, Lima, Mosca azul, 1996, pp. 65-78).

distinta: para Robbe-Grillet, el objeto era una mera resistencia óptica, “l’élément brut d’un contenu mental”¹⁰. Asimismo, es posible establecer más paralelismos entre el escritor peruano y otro representante del *nouveau roman*, Michel Butor: para ambos la novela era una especie de “fiction rusée”, a menudo carente de coordenadas espacio-temporales y hecho para desconcertar al lector. Además, en la obra narrativa de Vargas Llosa tampoco faltan producciones que, como las de Butor, *investigan* sobre las posibilidades y límites del mismo quehacer novelístico (piénsese en *La tía Julia y el escribidor* e *Historia de Mayta*)¹¹.

Concluiré mis reflexiones sobre el proyecto de novela motivada por la autobiografía del escritor introduciendo la noción de “elemento añadido”, al que Vargas Llosa no ha dejado de aludir en varias ocasiones a lo largo de toda su carrera novelística. Dicho componente garantiza que una ficción se diferencie de otras producciones escritas, como reportajes periodísticos o libros de historia. En otras palabras, en él se manifiesta la originalidad del novelista ya que lo define como

esa suma de ingredientes temáticos y formales que el autor no expropió a la realidad, que no robó a su vida ni a la de sus contemporáneos, que nacieron de su intuición, de su locura, de sus sueños y que su inteligencia y destreza confundieron con los otros, aquellos que todo novelista toma de la experiencia propia y ajena¹².

Resulta curioso constatar que dicho “elemento añadido” pueda operar tanto sobre el contenido como sobre la forma de una novela. Veré los dos casos por separado. Suponiendo que la originalidad del novelista estribe en lo temático, la noción que estoy intentando poner en claro se vuelve contradictoria, puesto que, conforme a la teoría de los demonios, la materia de la novela queda precisamente fuera de la responsabilidad del escritor. De ahí que sea conveniente conjeturar que el término “elemento añadido” opera sobre el andamiaje de los recursos formales. En este caso, empero, se llega a una conclusión bastante polémica, de no

¹⁰ M. Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981, p. 242.

¹¹ No es pues casual que, entre los múltiples precursores de la novelística vargasllosiana, los críticos mencionen también a los escritores del *nouveau roman*. M. Benedetti, por ejemplo, emparenta la estructura temporal de *La Casa Verde* con la de *L’emploi du temps* y *La modificación* de Michel Butor (“Vargas Llosa y su fértil escándalo” en H. F. Giacomani y J. M. Oviedo [eds.], *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Las Américas, 1972, pp. 245-262); L. Castañeda va aun más allá en sus aproximaciones entre la poética del *nouveau roman* y la del novelista peruano: “de la «nueva novela» francesa, Vargas Llosa toma dos ingredientes: su concepción del tiempo y su método de presentar los personajes. Los nuevos novelistas, y con ellos el autor de *La Casa Verde* eliminan el concepto tradicional del tiempo ordenado en presente, pasado y futuro. Ven lo temporal como un fluir dinámico de la conciencia que no tiene nada que ver con el tiempo cronológico. Pudiéramos decir que es un tiempo síquico que cambia constantemente” (“Técnica y estructura en *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa” en H. F. Giacomani y J. M. Oviedo [eds.], *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, op. cit., pp. 310-321, p. 314).

¹² “Tirant lo Blanc: las palabras como hechos”, en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 99.

ser simplemente errónea: que la única diferencia entre la ficción y la no ficción radica en el empleo de distintos artefactos técnicos. Así pues, los intentos de esclarecer la noción de “elemento añadido” se quedan frustrados. Resulta más fructífero interrogarse *con respecto a qué* se efectúa dicha agregación, es decir, qué es lo que queda enriquecido o perfeccionado por el genio del novelista. Obviamente, no es la realidad misma el objeto de esta adición, ni siquiera en el sentido de que esté *mejor* reflejada en la ficción. Por lo menos desde que Maurice Blanchot denunciara la “mala fe” de la literatura, los novelistas –sin exceptuar a Vargas Llosa– no guardan ilusiones acerca de los poderes miméticos de la realidad novelesca, hecha de convenciones literarias¹³. Así pues, el “elemento añadido” resulta ser una innovación con respecto a la tradición literaria, a la que agrega nuevas formas de expresión.

2. LA NOVELA TOTAL

Las teorizaciones sobre la novela total aparecen en el pensamiento vargasllosiano ya en los años sesenta y por lo menos hasta la década siguiente siguen manteniéndose en el centro de sus reflexiones críticas. Después, su interés se desplaza desde la descripción de la realidad hacia las maneras posibles de enfocarla, pero el modelo totalizador nunca deja de ser el estándar de su propia novelística¹⁴.

Estas pretensiones universalistas concuerdan con el origen histórico de la novela, tal y como lo presenta Vargas Llosa. El surgimiento de este género “deicida” coincide pues con la crisis de otro discurso totalizador –el religioso– que, en el declive del Medioevo, deja de estructurar la realidad humana y cede el paso a una serie de discursos nuevos. La novela será una suerte de papel de tornasol que atestiguará la paulatina erosión de cada uno de ellos, floreciendo precisamente en las épocas de decadencia y compensando la confusión del mundo real con el orden ficticio. Por ende, el novelista debe asumir el rol de “deicida”, del que compite con Dios en la obra de la creación y consigue que su ficción incorpore todos los niveles de la realidad misma. Entre los escritores que han logrado suplantar a Dios mediante una producción paralela al mundo real, Vargas Llosa menciona a Balzac con *La comedia*

¹³ “Le roman, œuvre de mauvaise foi”, en *Les temps Modernes*, abril de 1947, pp. 1304-1317.

¹⁴ Se han dedicado varios trabajos de interés a propósito de la “novela total”. Véase C. Schwalb, *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*, New York, Meter Lang Publishing, 2001, un estudio que ofrece tanto el análisis de la producción novelística de los tres autores peruanos, como la reflexión crítica sobre la noción de totalidad en la literatura. C. Fuentes define la noción de “novela total” tomando como ejemplo *La casa verde* (“El afán totalizante de Mario Vargas Llosa” en H. F. Giacomani y J. Oviedo [eds.], *Homenaje a Mario Vargas Llosa, op. cit.*, pp. 161-172). Puede consultarse también el trabajo de M. Kurek que se propone cotejar la narrativa totalizadora de Vargas Llosa con la de Ernesto Sábato (*Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesto Sábato i Maria Vargasa Llosy*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003).

humana, Marcel Proust con *En busca del tiempo perdido*, James Joyce con *Ulises*, García Márquez con *Cien años de soledad* y, por supuesto, Flaubert con *Madame Bovary*. Los intentos deicidas se han visto pues en todas las épocas, pero uno de los primeros le pertenece a Joanot Martorell, autor de una novela de caballerías intitulada *Tirant lo Blanc*. En ella, se da cuenta de la realidad en varios niveles: objetivo, que narra las acciones y los sucesos exteriores; subjetivo, que revela la vida afectiva de los personajes; retórico o convencional, que expresa lo abstracto, lo filosófico o lo ideológico propio de una sociedad dada y, finalmente, simbólico o mítico que relata la parte inconsciente de un individuo o de una colectividad. Una novela total abarca pues una realidad plural, atribuyendo a todos sus componentes el mismo valor ontológico. “Múltiple –apunta Vargas Llosa–, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar el caos”¹⁵. En otra novela total, *Cien años de soledad*, se distinguen dos dimensiones en las que se abraza la anchura de un mundo ficticio: una horizontal, que corresponde a la expresión de la realidad más polivalente posible, y otra vertical, que se despliega en el tiempo, es decir en la historia del universo presentado¹⁶. Y aunque sea obvio que las aspiraciones totalizadoras siempre se quedan frustradas a causa del carácter inconmensurable de lo real, el novelista no deja por ello de intentar esa “empresa demente”. Es significativo el título que Vargas Llosa da a su estudio sobre *Los Miserables* de Victor Hugo: *La tentación de lo imposible*¹⁷.

A mi parecer, el alcance tan amplio del concepto de “novela total”, aplicado a textos no sólo de índole muy dispar, sino también pertenecientes a diferentes épocas históricas, contribuye considerablemente a restarle precisión. De ahí que se haya de ser prudente a la hora de establecer vínculos entre las diferentes novelas de afán universalista, puesto que la totalización de la realidad no implica lo mismo en *Ulises* y en *Tirant lo Blanc*. Vale la pena precisar que el proyecto de novela total no tiene que ir necesariamente a contracorriente de la tendencia reductora –es decir, una inclinación a acortar el tiempo de lo narrado (enfocándolo, por ejemplo, desde una conciencia individual) o a contestar su transcurso objetivo– que los críticos califican como característica de la literatura contemporánea¹⁸. A mi modo de ver, las aspiraciones de captar lo real en la pluralidad de sus matices no requieren forzosamente una perspectiva temporal muy vasta. De hecho, la intriga de *Ulises*, una novela “deicida” *par excellence*, se cierra en un día. Por otro lado, pese a que ésta no sea una condición

¹⁵ M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, op. cit., p. 26.

¹⁶ García Márquez: *historia de un deicidio*, op. cit., pp. 545-564.

¹⁷ Madrid, Alfaguara, 2004.

¹⁸ Consúltese D. Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977, pp. 184 y M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 181-188.

imprescindible, las novelas totales *suelen* ofrecer todo un fresco social y, por tanto, extenderse durante varios años. Tal es el caso de *Conversación en La Catedral*, *Cien años de soledad* o *Guerra y paz*, por citar sólo algunos ejemplos.

Como he ido señalando, el concepto de novela total alude más bien a su contenido, sin atender su estructura formal. Ésta, en cambio, se situará en el centro de las reflexiones sobre el proyecto siguiente, el de la novela autónoma.

3. LA NOVELA AUTÓNOMA

Iniciaré el análisis de la novela autónoma intentando especificar sus enrevesadas relaciones con el proyecto precedente. Éstas, según mi parecer, dependerán, otra vez, del lenguaje –descriptivo o normativo– que se adopte al tratar sobre esta modalidad novelística. Así, tras optar por el discurso *valorativo*, hay que ver en la aspiración a la soberanía novelesca una negación de la totalidad, dado que ésta vincula la *calidad* de la ficción con la expresión polivalente de la realidad, mientras que aquella insiste en la coherencia interna¹⁹. Dicha congruencia se define como acoplamiento de los personajes y de las acciones a las leyes privativas del mundo ficticio. Éste, como un organismo autosuficiente, se desarrolla conforme a sus propios mecanismos, independientes de los que rigen el mundo real. Una construcción formal congruente dota a una novela de *poder de persuasión*, definido como “una ilusión de su autonomía respecto del mundo real en que se halla quien la lee”²⁰. Conviene insistir en el hecho de que esta capacidad persuasiva dependa enteramente de una rígida estructura formal que, sin embargo, nunca ha sido definida con precisión. El prosista peruano se ha limitado a fijar tan sólo la posición de la instancia narrativa que, en primer lugar, debería borrar cuidadosamente todas sus huellas del mundo ficticio. A este propósito, Vargas Llosa solía citar a su maestro, Flaubert: “l’auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l’univers, présent partout et visible nulle part”. La invisibilidad implica que el narrador no se entromete en el relato emitiendo opiniones o juzgado a los personajes, puesto que sus intromisiones conllevarían una “ruptura de sistema”, de encanto bajo el que se halla el lector. La objetividad y neutralidad de la instancia narrativa serían, por tanto, otros requisitos clave.

Por otra parte, aplicado como herramienta puramente *descriptiva* y no estándar de buena literatura, el proyecto de novela autónoma no contradice el de la totalidad, sino que lo complementa. Indica, pues, una serie de reglas formales destinadas a construir un mundo ficticio autosuficiente y, por tanto, alternativo al real. Véase esta cita de *La tentación de lo*

¹⁹ Véase B. Angvik, *La narración como exorcismo*, op. cit., pp. 32-34.

²⁰ M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, op. cit., p. 35.

imposible, en la que el discurso totalizador, “deicida”, pauta también los detalles de la estructura formal autosuficiente:

no es casual que el primer novelista en dar un golpe de muerte al narrador-dios todopoderoso, omnisciente, omnipotente, ubicuo y visible, sea Flaubert, un escéptico en materia religiosa. La muerte del narrador-Dios es una consecuencia formal, en la ficción, de la muerte de Dios en el corazón de los hombres²¹.

El estudio sobre la novela de Hugo es, además, un buen ejemplo de un discurso crítico abierto a la pluralidad de formas y expresiones literarias. *Los Miserables* es una novela total muy peculiar, dado que su narrador está lejos de guardar la objetividad y neutralidad aconsejadas. Este “personaje principal” se entromete en el relato sin cesar, opinando y dictando sentencias, lo cual, sin embargo, no hace fracasar la empresa totalizadora. Resulta pues que las estrategias de la objetividad e invisibilidad, aunque sean las más propicias para lograr una novela total, no son las únicas posibles. Pese a tener un narrador muy locuaz, la novela hugoliana no pierde nada en su capacidad persuasiva, dado que “muy pronto el lector moderno se aclimata a esas intromisiones, las siente como parte inseparable del sistema narrativo”²².

Así pues, en el caso de la novela de Hugo, Vargas Llosa está dispuesto a aplicar el modelo autónomo y totalizador con mucha flexibilidad y, sobre todo, sin el fin de dictaminar sobre su calidad artística. Mas no en todos sus trabajos críticos la frontera entre descripción y valoración es respetada y, muy a menudo, el modelo de la novela autónoma, aplicado con rigor, pasa a ser un ideal que corona una jerarquía de valores. En *Cartas a un joven novelista*, por ejemplo, el poder de persuasión aparece como un criterio de buena novelística y una meta que el escritor siempre persigue²³. Esta práctica normativa repercute en dos problemas de índole operatoria. Uno de ellos –ya señalado más arriba– consiste en el hecho de que la novela concebida como un mundo total y la que apunta a la soberanía generen unas pautas literarias muy distintas: mientras que la primera valora la riqueza y la pluralidad del mundo presentado, la segunda se contenta con su congruencia interna. La siguiente dificultad reside en el que algunas nociones, como la de “poder de persuasión”, son muy relativas y, por tanto, resulta

²¹ *La tentación de lo imposible*, op. cit., p. 207.

²² M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, op. cit., p. 64.

²³ Véase, por ejemplo, estas citas: “[las] novelas son buenas porque gracias a la eficacia de su forma han sido dotadas de un irresistible poder de persuasión” o “la mala novela que carece de poder de persuasión, o lo tiene muy débil, no nos convence de la verdad de la mentira que cuenta” (*Cartas a un joven novelista*, op. cit., pp. 34 y 37, respectivamente).

imposible aplicarlas como criterios objetivos: que una novela nos cautive depende, en realidad, no sólo de su capacidad sugestiva, sino también de nuestra propia sensibilidad literaria²⁴.

3. LA VERDAD DE LAS MENTIRAS:

UNA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA LITERARIA

La concepción de la literatura como productora de “mentiras verdaderas” se perfila en el pensamiento vargasllosiano en los años ochenta y atestigua el desplazamiento del interés crítico desde la construcción del mundo representado hacia la razón de ser de la ficción²⁵. Este nuevo proyecto no significa de manera alguna la negación de los anteriores, sino un leve cambio de perspectiva en los estudios novelísticos. En realidad, se basa en el concepto de “poder de persuasión” añadiéndole una distinción entre verdad y mentira: las *buenas* novelas (las *persuasivas*) dicen la *verdad*, las *malas* novelas *mienten* (son *falsas*). En el sistema del escritor peruano, dichas nociones no están empleadas conforme a la llamada “concepción clásica de la verdad”, en la que ésta se define como adecuación entre pensamiento (en este caso: ficción y realidad). En cambio, el novelista adopta el concepto platónico de verdad, concebida como una existencia verdadera, auténtica, que, según el filósofo griego, sólo les correspondía a las Ideas y estaba negada al mundo sensual, irremediablemente falso. Para Platón, esta autenticidad era *atributo de la cosa* misma y no del *juicio* sobre ella; en otras palabras, era una noción ontológica y no epistemológica. Asimismo, la verdad y la mentira vargasllosianos no son *relaciones*, sino *propiedades* intrínsecas al mundo de la ficción: su coherencia o su incoherencia, su capacidad de persuasión o su torpeza técnica. Ahora bien, el autor de *La tía Julia y el escribidor*, al hablar de los relatos de ficción, acude igualmente al oxímoron “las mentiras verdaderas”, que le permite jugar con las dos concepciones filosóficas. La literatura *miente* al ser testimonio de una realidad *falsa*, diciendo al mismo tiempo la *verdad* en la medida en que es una ficción lograda. Nótese, en conclusión, que este

²⁴ Cabe señalar a este propósito que no hay necesariamente una contradicción entre la novela motivada por lo autobiográfico y la novela que aspira a la autonomía. Me parece errónea la constatación de Angvik según la cual el narrador peruano “aboga por la desaparición del autor, aunque basa firmemente la motivación y sus temas fundamentales en las experiencias personales” (*La narración como exorcismo, op. cit.*, p. 33). En realidad, Vargas Llosa nunca ha pretendido hacer desaparecer al autor, sino a su criatura ficticia, el narrador.

²⁵ Consúltense los siguientes trabajos del novelista: “Las mentiras verdaderas”, prefacio a *La señorita de Tacna*, en *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 15-17, primera edición en 1981; “El teatro como ficción”, prefacio a *Kathie y el hipopótamo, ibid.*, pp. 131-134, primera edición en 1983 y el prefacio a *La verdad de las mentiras, op. cit.*, pp. 13-33 (el texto publicado también, bajo el mismo título, en VV.AA., *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile, Universitaria, 1972, pp. 9-20). Puede consultarse asimismo la entrevista a Vargas Llosa realizada por R. Forgues, “La especie humana no puede soportar demasiado la realidad”, en M. Moner, *Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de “La tía Julia y el escribidor”*, Toulouse, France-Ibérie Recherches, 1983, pp. 65-80.

concepto de literatura, al aludir a la noción de “poder de persuasión”, peca del mismo error de subjetivismo, ya que la “verdad” resulta ser relativa a las preferencias individuales²⁶.

Puntualizadas las nociones de verdad y mentira, paso a lo que me parece ser el núcleo del proyecto novelístico en cuestión, es decir a la convicción de que tanto la lectura como la escritura de ficciones son una necesidad existencial del hombre. Estas dos citas darán una visión más clara de ello:

El cuento, la ficción, gozan de aquello de que la vida vivida –en su vertiginosa complejidad e imprevisibilidad– siempre carece: un orden, una coherencia, una perspectiva, un tiempo cerrado que permite determinar la jerarquía de las cosas y de los hechos, el valor de las personas, los efectos y las causas, los vínculos entre las acciones. Para conocer lo que somos, como individuos y como pueblos, no tenemos otro recurso que salir de nosotros mismos y, ayudados por la memoria y la imaginación, proyectarnos en estas “ficciones” que hacen de lo que somos algo paradójicamente semejante y distinto de nosotros²⁷.

Soñar, escribir ficciones (como leerlas, ir a verlas o crearlas) es una oblicua protesta contra la mediocridad de nuestra vida y una manera, transitoria pero efectiva, de burlarla. La ficción, cuando nos hallamos prisioneros de su sortilegio, embelesados por su engaño, nos completa, mudándonos momentáneamente en el gran malvado, el dulce santo, el transparente idiota que nuestros deseos, cobardías, curiosidades o simple espíritu de contradicción nos incitan a ser²⁸.

En cada una de estas citas se perfila una función distinta de la literatura. La primera estriba en proporcionarle al lector o espectador una visión global, casi divina, de un recorte de la realidad encerrado en una ficción. Obsérvese que Vargas Llosa vuelve aquí a ceñirse a un tipo de novela que el mismo prefiere, sin prestar atención al hecho de que las haya también que pecan de la misma ambigüedad que la vida real: son inacabadas, en proceso, “a medio hacer” desde el punto de vista técnico e interpretativo. No obstante, sigue siendo cierto que cada ficción, contrariamente a la vida real, es *significativa*, conlleva un mensaje que necesita ser decodificado. Tanto el contenido como la forma de una novela se semiotizan y, por ello, la lectura puede ser vista como un proceso cognoscitivo, en el que el lector se descubre a sí mismo en tanto individuo o miembro de una colectividad. La recepción de una obra literaria implica, irremediabilmente, un movimiento de separación, dado que su protagonista es

²⁶ Hay, además, una dependencia directa entre el poder de persuasión de una novela y su verdad interna: “Si un roman est bon et possède ce pouvoir de convaincre qu’ont les grands romans” (“Histoire et fiction. Entretien avec Albert Bensoussan et Stéphane Michaud”, en S. Michaud, (coord.), *De Flora Tristan à Mario Vargas Llosa*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 217).

²⁷ “Las mentiras verdaderas”, *op. cit.*, p. 15.

²⁸ “El teatro como ficción”, *op. cit.*, p. 133.

siempre otro, distinto de mí mismo, pese al poder persuasivo de la ficción. Gracias a ello, se establece una distinción entre el objeto de conocimiento, un yo, tú o él que narra o es narrado, y el sujeto cognoscitivo, un yo que lee o escribe.

La segunda función de la literatura se ejerce en el dominio íntimo de lo inconsciente: en la grieta que se abre entre las leyes de la vida social y los deseos oscuros del hombre. Este concepto de ficción como trasgresión de normas establecidas por una colectividad proviene de la filosofía de Georges Bataille, según el cual la existencia humana está fundada sobre una paradoja irreducible: para sobrevivir, la sociedad debe reprimir los instintos destructores de sus miembros, “constreñir al hombre, cercarlo de una alambrada de tabúes, obligarlo a sofocar la parte no-racional de su personalidad”²⁹. Ésta, sin embargo, encuentra su válvula de escape en la literatura que pone al descubierto la cara oculta del hombre y responde al “llamado del *Mal*”. Por ende, escribir –recuperar con afán “la parte maldita”– es un acto de rebeldía en contra de la sociedad prohibitoria. Es también un acto de decir la verdad sobre el ser humano, esta oscura verdad que sólo puede expresarse encubierta, solapada en un mundo ficticio³⁰. Conviene destacar que en la concepción de “la verdad de las mentiras” se lleva a cabo el proceso de distanciamiento con la literatura comprometida³¹: el escritor sigue siendo un

²⁹ M. Vargas Llosa, “Bataille o el rescate del mal”, en G. Bataille, *La tragedia de Gilles de Rais*, Barcelona, Tusquets, 1972, pp. 7-30, p. 16. Para la influencia del filósofo francés en la prosa del escritor peruano véase asimismo J. Ortega, “El otro Vargas Llosa”, en *Ínsula*, núms. 332-333, 1974, pp. 23-25. J. M. Oviedo es propenso a situar este interés por Bataille en un contexto literario más amplio, el de la influencia de la literatura “maldita” del siglo XVIII: de Sade, Restif de la Bretonne y Laclos (*Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 56). E. Kristal señala, a su vez, una influencia pareja de César Moro, que asignaba a la literatura un lugar fuera del bien y del mal (*Temptation of the Word*, op. cit., pp. 12-19). R. Forgues indica a Maurice Blanchot entre los precursores de la teoría de “la verdad de las mentiras” (“Vargas Llosa et *La vérité par le mensonge*: pour une théorie de la production et de la réception de l’œuvre d’art” en A. Bensoussan (ed.), *Mario Vargas Llosa, Cahiers de l’Herne* 79, 2003, pp. 125-130). Por otra parte, la admiración por Bataille no se compaginaba con el mismo entusiasmo hacia el movimiento postmodernista francés. En “Postmodernismo y frivolidad” (en *El lenguaje de la pasión*, Madrid, Ediciones El País, 2001, pp. 33-38) Vargas Llosa achaca a Derrida y sus seguidores el haber negado cualquier vínculo entre la ficción y la vida real para acabar profesando “una intensa nadería formal”. La literatura concebida como un conjunto de textos que remiten unos a otros va en contra de lo que daba cimiento a cada uno de los proyectos vargasllosianos de la novela: la doble interacción entre el mundo ficticio y el real.

³⁰ Se considera que las novelas *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* son, dentro de la narrativa de Vargas Llosa, una expresión más cabal de las ideas bataillanas sobre la trasgresión erótica. No obstante, J. C. Ubilluz observa, de manera muy perspicaz, que dichas novelas están lejos de asumir todas las consecuencias de la propuesta del filósofo francés, puesto que reducen los reclamos del “erotismo sagrado” a una esfera estrictamente privada de un hobby o pasatiempo: “Vargas Llosa [...] hace del erotismo una experiencia más del café descafeinado. Si Bataille y Klossowski –como gran parte de los escritores modernistas– buscaban en el erotismo una verdad existencial más allá de la rigidez de la socialización burguesa, Vargas Llosa procura reintegrar esta verdad dentro del aparentemente menos nocivo (léase traumático, perturbador) paradigma del consumo” (*Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*, Lima, IEP, 2006, p. 129).

³¹ Este compromiso con causas sociales generaba, en el sistema teórico de Vargas Llosa, otra consecuencia de la que, empero, el autor era consciente. Los tres proyectos novelísticos que esbozamos en los apartados anteriores coinciden en afirmar la libertad creadora del escritor, puesto que en todos ellos la novela es presentada como producto de un individualismo radical, tanto en lo que atañe al contenido como a la forma. Por ende, sería de suponer que el arte de narrar así concebido libera al escritor de todo compromiso exterior, sea ideológico o

“eterno descontento”, pero no con la injusticia social, sino con las restricciones impuestas al individuo por la colectividad. Cabe añadir a este propósito que la filosofía bataillana no está libre de una paradoja: la ficción, vehículo de lo instintivo e inmoral, termina desempeñando una función prosocial, puesto que contribuye al bienestar de la comunidad, liberándola de tensiones internas. En suma, no me parece casual que el interés por la teoría de Bataille vaya parejo con el nacimiento de Vargas Llosa como dramaturgo: propalando la cara reprimida del ser humano, la ficción recupera la antigua función catártica de la tragedia griega³².

En último lugar, sería interesante ver cuál es el papel atribuido al lector en la concepción de “la verdad de las mentiras”. Como es bien sabido, para los escritores del “boom”, la lectura era una parte esencial del proceso de construcción del significado mismo del texto: la tarea de ordenar la materia narrativa de *Rayuela* de Julio Cortázar o *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante recaía en los hombros de un receptor activo³³. Sería de suponer, asimismo, que el lector de *La casa verde* o *Conversación en La Catedral* debería ganarse el derecho de intervenir en la creación del significado. No obstante, existe una disparidad notoria entre la impresión de apertura y libertad que deja la lectura de estas obras y la imagen del lector que emana de las teoretizaciones vargasllosianas sobre la narrativa. Como indica B. Angvik, éstas propagan una figura de “lector sumiso” que se deja seducir por el novelista y cuyo único quehacer se limita a descodificar el mensaje encerrado en el texto por su autor. En otras palabras, para gozar del “poder de persuasión” de una novela se necesita previamente descubrir la manera apropiada y ortodoxa de leerla. La autonomía y la libertad del escritor contrastan pues con el papel pasivo que la teoría le asigna al lector³⁴. Esta

ético, puesto que la única obligación que éste tiene es de orden estético. No obstante, Vargas Llosa, por lo menos en la primera etapa de su carrera literaria, no dejó de abogar por la necesidad del compromiso social del escritor siguiendo en esta materia los preceptos de Jean-Paul Sartre. La obra del escritor y filósofo francés influyó en el autor de *La ciudad y los perros* sobre todo por sus tesis ideológicas, siendo su peso literario más bien escaso. Vargas Llosa admiraba la teoría sartreana de la libertad del hombre ante el destino, que le hacía enteramente responsable de sus acciones. No obstante, a partir del año 1974, en el que se publicó *La orgía perpetua*, el prosista peruano ha ido rechazando las tesis sobre el compromiso social de la literatura. Este paulatino distanciamiento de las ideas sartreanas se debió, por un lado, a la evolución que ha experimentado el filósofo francés a lo largo de su trayectoria literaria, y, por otro, a la progresiva transformación de las ideas políticas de Vargas Llosa.

³² En los años ochenta, Vargas Llosa publica tres obras de teatro: *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983) y *La Chunga* (1986).

³³ Consúltese, por ejemplo, el estudio de M. Gálvez, *La novela hispanoamericana contemporánea*, op. cit., p. 51. La autora incluye la exigencia de un lector activo entre las características que condicionan el surgimiento de la “nueva novela” hispanoamericana.

³⁴ Me parecen muy certeras estas palabras de Angvik: “aquí [en la teoría de Vargas Llosa] no se menciona el hecho de que una novela podría ser un documento contradictorio, paradójico y confuso, abierto a una variedad de lecturas discrepantes independientes de la intención del autor. La insistencia de Vargas Llosa sobre la importancia de cómo se narra por encima de qué se narra, y la calidad moral de lo narrado, revela una gran confianza en el poder manipulador del escritor con respecto a la obra de ficción” (*Narración como exorcismo*, op. cit., pp. 34-35). La limitación del papel del lector en el paradigma vargasllosiano se vuelve aún más patente

limitación me parece ser, otra vez, el resultado de la tendencia hacia la reducción de la pluralidad de formas de expresión literaria a un solo tipo –la novela “flaubertiana”– que queda universalizado también en cuanto ideal de las interacciones entre obra y lector.

A manera de conclusión, he de insistir en el hecho de que los cuatro proyectos novelísticos que acabo de perfilar son, en realidad, las diferentes caras de un modelo crítico más amplio, que he impuesto yo misma con vistas a facilitar el análisis. En realidad, Vargas Llosa nunca se ha propuesto desmenuzar así su teoría literaria, elaborada en un singular proceso que María Caballero Wangüemert ha llamado “fagocitación intratextual”, es decir, una suerte de autoinspiración, de repetición obsesiva de motivos³⁵. Así pues, los proyectos de novela autobiográfica, total y autónoma, al igual que la concepción de la vedad de las mentiras, son partes del mismo rompecabezas destinado a dilucidar el estatus de la ficción con respecto a la realidad. No obstante, este propósito meramente elucidativo no se cumple de manera cabal, puesto que en práctica el discurso vargasllosiano tiende a volverse normativo y tajante: ora una novela realiza los preceptos flaubertianos, ora se encuentra en una singular prehistoria de la literatura. Además, este empleo valorativo del sistema engendra una serie de dificultades que imposibilitan una crítica científica y aspirante a la objetividad. El propio Vargas Llosa parece, por otra parte, ser consciente de las limitaciones latentes en su teoría y dispuesto a asumirlas: se define a sí mismo como “crítico practicante” que –contrariamente al “crítico crítico”– “descubre su juego desde el comienzo; utiliza como atalaya su propia concepción de la literatura, vertida en novelas, poemas, dramas”³⁶. Su tarea consiste en juzgar y emitir dictámenes desde un prisma forzosamente subjetivo, y de este modo deja vislumbrar una suerte de autorretrato que se dibuja el propio “crítico practicante”.

al ser cotejada con estas palabras de M. Butor: “lorsque on accorde tant de soin à l’ordre dans lequel sont présentées les matières, la question se pose inévitablement de savoir si cet ordre est le seul possible, si le problème n’admet pas plusieurs solutions, si l’on ne peut et doit prévoir à l’intérieur de l’édifice romanesque différents trajets de lecture, comme dans une cathédrale ou dans une ville. L’écrivain doit contrôler l’œuvre dans toutes ses différentes versions, les assumer comme le sculpteur responsable de toutes les angles sous lesquels on pourra photographier sa statue, et du mouvement qui lie toutes ces vues”. A continuación, el novelista francés se plantea la posibilidad de una estructura novelesca móvil en la que el lector asume la responsabilidad “de ce qui arrive dans le microcosme de l’œuvre, miroir de notre humaine condition, en grande partie à son insu, bien sûr, comme dans la réalité, chacun de ses pas, de ses choix, prenant et donnant sens, l’éclairant sur sa liberté” (“Recherches sur la technique du roman”, en *Essais sur le roman*, *op. cit.*, p. 124).

³⁵ “Mario Vargas Llosa, lector y crítico literario” en *Letra en el tiempo. Ensayos de Literatura Hispanoamericana*, Sevilla, Kronos Universidad 1997, pp. 237-255, p. 245.

³⁶ R. Cano Gaviria (ed.), *El buitre y el ave fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 22-23.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGVIK, B. (2004) *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- BAQUERO GOYANES, M. (1995) *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia.
- BENEDETTI, M. (1972) “Vargas Llosa y su fértil escándalo”, en Helmy F. Giacomán y José Miguel Oviedo (eds.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Las Américas, pp. 245-262.
- BLANCHOT, M. (1947) “Le roman, œuvre de mauvaise foi”. *Les temps Modernes*, abril : 1304-1317.
- CASTAÑEDA, L. (1972) “Técnica y estructura en *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa”, en Giacomán H. F. y Oviedo J. M. (eds.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Las Américas: 310-321.
- FORGUES, R. (1983) “La especie humana no puede soportar demasiado la realidad”, en M. Moner, *Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de “La tía Julia y el escribidor.”*, Toulouse, France-Ibérie Recherches : 65-80.
- (2003) “Vargas Llosa et *La vérité par le mensonge*: pour une théorie de la production et de la réception de l’œuvre d’art”, en Albert Bensoussan (ed.) *Mario Vargas Llosa, Cahiers de l’Herne* 79, pp. 125-130.
- FUENTES, C. (1972) “El afán totalizante de Mario Vargas Llosa”, en Helmy F. Giacomán y José Miguel Oviedo (eds.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Las Américas, pp. 161-172.
- KRISTAL, E. (1998) *Temptation of the Word*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- KUREK, M. (2003) *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesto Sábato i Maria Vargas Llosy*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- ORTEGA, J. (1974) “El otro Vargas Llosa”, *Ínsula*, núms. 332-33, pp. 23-25.
- OVIEDO, J. M. (1970) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores.
- RAIMOND, M. (1981) *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin.
- ROWE, W. (1996) “Vargas Llosa y el lugar de enunciación autoritario”. En William Rowe *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutico cultural*, Lima, Mosca azul, pp. 65-78.
- SCHWALB, C. (2001) *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*, New York, Meter Lang Publishing.
- WILLIAMS, R. L. (2001) *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*, México, Taurus.

- VARGAS LLOSA, M. (1971) *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona 1971.
- (1971) *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets.
- (1972) “La verdad de las mentiras”, en VV.AA., *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile, Universitaria, pp. 9-20.
- (1972) “Bataille o el rescate del mal”, en Georges Bataille *La tragedia de Gilles de Rais*, Barcelona, Tusquets, pp. 7-30.
- (1974) “En torno a la nueva novela latinoamericana”, en Gullón G. y Gullón A. (eds.), *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, pp. 113-125
- (1983) “Como nace una novela”, en Rossman Ch. y Friedman A. W. R. (eds.), *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*, Madrid, Alambra pp. 1-13.
- (1990) “La literatura es fuego”. En Mario Vargas Llosa *Contra viento y marea*, vol. I. Barcelona, Seix Barral: 176-181.
- (1990) “Flaubert, Sartre y la nueva novela”. En *Contra viento y marea*, vol. I. Barcelona, Seix Barral: 300-308.
- (1990) “El regreso de Satán”. En *Contra viento y marea*, vol. I, Barcelona, Seix Barral, pp. 263-270.
- (1990) “Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora”, en *Contra viento y marea*, vol. I, Barcelona, Seix Barral, pp. 271-284.
- (1995) *La orgía perpetua. Flaubert y “Madame Bovary”*, Barcelona, Seix Barral.
- (1991) *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*,. Barcelona, Seix Barral.
- (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1997) *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta.
- (2001) “Las mentiras verdaderas. Prefacio a *La señorita de Tacna*”, en Vargas Llosa M., *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara, pp. 15-17.
- (2001) “El teatro como ficción. Prefacio a *Kathie y el hipopótamo*”, en Vargas Llosa M., *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara, pp. 131-134.
- (2004) *La verdad de las mentiras*, Madrid, Suma de Letras.
- (2004) *La tentación de lo imposible*, Madrid, Alfaguara.
- (2004) “Histoire et fiction. Entretien avec Albert Bensoussan et Stéphane Michaud”, en Michaud S. (coord.) *De Flora Tristan à Mario Vargas Llosa*, París, Presses Sorbonne Nouvelle.
- VILLANUEVA, D. (1977) *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello.