

**Manuel Larrú**

## **Lituma en los Antis**

"Todos estos cerros están llenos de  
enemigos. Viven ahí adentro".  
(Vargas Llosa. *Lituma en los Andes*)

### **1. Introducción**

Stefano Varese nos recuerda que los Andes se asociaban con la zona boscosa al oriente del Cusco en la división cuadripartita del cosmos incaico: el Antisuyo, y que a mediados del siglo XVII designaba a la ceja de selva de las serranías de Jauja, Andamarca y Huancavelica (Varese, 1973: 108). Guamán Poma de Ayala (1615?/1980,147) describe a los antis como guerreros "Ynfieles por conquistar", salvajes y antropófagos. Afirma que

Wayna Cápac en la conquista de Quito llevó a capitanes antis "para que comiesen a los yndios rreuelde. Y aci comió esta gente a muchos prencipales".

En el imaginario colonial la zona de los antis de la que deriva el término "Andes" era asumida como lugar de behetría, ámbito de lo salvaje, del caos, de lo desconocido.

Varios siglos después, como manteniendo una tradición, una mirada que se creía sepultada por el desarrollo de la investigación en el campo de las ciencias sociales y humanas, Mario Vargas Llosa vuelve a plantear en el escenario de los Andes, esta vez designando el término a la zona cordillerana, aquel imaginario de anticultura, desorden y canibalización con que en los primeros tiempos de la conquista se trataba de justificar la violencia colonizadora.

¿Por qué este planteamiento en un autor representativo, al parecer, de los mejores logros de la civilización moderna?

En el presente trabajo nos proponemos hacer una descripción de los niveles u órdenes que estructuran la novela *Lituma en los Andes* (LA) de Vargas Llosa, tratando de articularla con su anterior producción novelística, con la finalidad de intentar una respuesta a nuestra interrogación. Es decir nos interesa detectar el sentido de una obra, acaso de menor importancia aunque sí de madurez, de un autor reconocido con justicia como uno de los mayores novelistas contemporáneos en lengua castellana.

## **2. Las etapas de una serie**

La narrativa de Vargas Llosa, por su extensión y amplitud temática constituye una serie, un conjunto que en su mayor porcentaje presenta como espacio narrativo al Perú. Acaso pueden señalarse algunas características que articulan este

conjunto: amplio manejo de las técnicas narrativas más modernas provenientes especialmente del taller creativo joyceano, de la "Generación Perdida" norteamericana (en este punto nuestro autor ha señalado en diversas oportunidades su deuda con la espléndida obra de William Faulkner) de la moderna literatura europea, así como de la cinematografía contemporánea. Este dominio es excepcional en textos como *La casa verde* (1966) o *Los cachorros* (1967), sólo por citar un par de obras que evidencian su maestría en el dominio técnico.

El propio Vargas Llosa al analizar *Cien años de soledad* (cf. *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* 1971), hace un estudio de las técnicas narrativas que no sólo es aplicable a la obra del premio Nóbel colombiano sino a su propio taller creativo.

El arsenal técnico del autor está al servicio de otra característica que en rigor constituye un proyecto permanente: la construcción de la novela total, es decir la representación de la realidad en sus diversas aristas, en su complejidad múltiple y variada. Dice José Miguel Oviedo (1982, 70):

"El anhelo de una novela total no es un expediente para justificar el empleo de técnicas muy complejas; es sólo el instrumento plural para hallar la verdad esencial de lo existente, del hombre y de la sociedad".

Desde la perspectiva de la enunciación hay otro elemento englobador que pensamos debe ser considerado: se trata de un escritor profesional, de un autor muy culto en varios idiomas modernos que no sólo ha producido una imprescindible obra narrativa sino ensayos y textos críticos tanto en el ámbito de la literatura como en el campo de la reflexión crítica social, visible por ejemplo en su ensayo *El pez en el agua* (1993). Para decirlo en términos de moda, se trata de un "forjador de opinión", de

alguien cuyas opiniones repercuten y acaso influyen en el escenario internacional. Ni autor intuitivo ni lector inocente; por el contrario, un intelectual muy lúcido e informado que insatisfecho ante la realidad busca producir realidades literarias que de algún modo exorcicen las relaciones conflictivas entre el escritor y su sociedad:

"La creación literaria es una tentativa de recuperación y a la vez de exorcismo de ciertos fantasmas. Cuando uno escribe está tratando de liberarse de algo que lo atormenta, que no es del todo claro para él y a la vez está tratando (...) de salvar del olvido cierto tipo de experiencias que lo han marcado más profundamente que otras y que no quiere dejar morir" (Palabras de Vargas Llosa citadas por Oviedo 1982, 64).

Pensamos que esta actividad de "exorcizar demonios" por medio de la escritura y que se involucra esencialmente con la sociedad peruana, sus conflictos, su heterogeneidad histórica, lingüística y social permite visualizar dos grandes etapas en la serie narrativa de Vargas Llosa, que aquí denominamos "Exorcizamiento de demonios" y "Búsqueda de demonios por exorcizar".

## **2.1 Exorcizamiento de demonios**

Esta etapa, que iría desde *Los jefes* (1959) hasta *La tía Julia y el escribidor* (1977), se caracteriza por un alto grado de experimentación formal y, especialmente, por una profunda insatisfacción/indignación del narrador respecto del orden social. La pregunta de Zavalita (personaje de *Conversación en La Catedral*): "¿En qué momento se jodió el Perú?" sintetiza la

búsqueda de respuestas: individuales, colectivas, ideológicas y que hacen de su literatura una profunda indagación sobre la sociedad peruana contemporánea.

## 2.2 Bisagra

*La guerra del fin del mundo* (1981) supone una etapa de recambio respecto de la temática anterior. En esta novela el escenario se desplaza al nordeste brasileño, cuenta magistralmente las guerras entre un movimiento mesiánico liderado por Antonio Mendes Maciel (el Consejero) y la república del Brasil. Si bien no nos proponemos analizar este texto, creemos que esta novela supone un tratamiento distinto respecto de las anteriores: por de pronto aparecen con enorme fuerza temas que circulan alrededor de civilización versus barbarie; solidaridad y colectivismo versus individualidad y cálculo político; razón versus fanatismo.

En esta obra ya no se trata de analizar y poner en cuestión la realidad nacional, ahora –creemos– el problema se ha desplazado a temas universales: las pulsiones y respuestas del individuo frente a su destino y a su medio circundante; la violencia como producto de un atroz malentendido que termina arrasando a todos sus actores. Formalmente hay también un tratamiento distinto: la experimentación técnica cede a un estilo más expositivo, menos complejo. Existe en este punto mayor concesión al lector que es "capturado" por la temática, por la descripción de los espacios representados, o por la violencia de las acciones antes que por la forma. Distinción entonces que en nuestra óptica inaugura una segunda etapa.

### 2.3 Búsqueda de demonios por exorcizar

En esta subserie incluimos a los textos que van desde *Historia de Mayta* (HM) hasta *Lituma en los Andes* (LA). Esta etapa coincide con el abandono por parte de Vargas Llosa de su idea de transformación social radical y de su completa adhesión, declarada, por lo demás, a los modelos políticos e ideológicos del liberalismo, de la economía de mercado, de la llamada sociedad abierta, etc.

Acaso ya no se trata ahora de preguntar por el momento en que se "jodió" el país sino más bien de responder a esta interrogación por medio de historias individuales cuyo telón de fondo es una sociedad brutalmente deteriorada.

En esta segunda etapa no observamos nuevos aportes en el tratamiento formal de la materia narrativa; por el contrario, se hace hartó visible la presencia de una retórica que torna localizable e inconfundible al sujeto enunciatario. En este sentido se trata de un narrador que echa mano a su propio arsenal, a modos de narrar de comprobada eficacia pero que ahora ya no suponen renovación sino reiteración.

Hay un elemento articulador que, aunque aparecía en la primera etapa, adquiere ahora un peso enorme en el desarrollo temático: la búsqueda de algo o de alguien cuyo develamiento, siempre al final del texto, resuelve todo el conflicto. Esta característica, ahora palmaria, se entronca fuertemente con la novela policial.

En HM el narrador indaga por Mayta tratando de comprender y situar sus acciones, su absurdo intento de iniciar una revolución en Jauja. Se busca entender sus pulsiones individuales, la de él y la de los individuos que lo rodeaban. La historia y la sociedad son elementos marginales en el mundo representado. En *Quién mató a Palomino Molero* se busca, también, entender algo: esclarecer un asesinato. El resultado,

equivoco como en la anterior novela, es la presencia de un atroz problema edípico. En *El hablador* se rastrea las motivaciones de un personaje limeño que acaba integrándose y siendo la voz colectiva de un grupo étnico selvático.

*Lituma...* (LA) se entronca, en gran medida, con esta temática policial: se busca dar cuenta de la desaparición de tres campesinos, asumiéndose que pudieran haber sido muertos por Sendero Luminoso, y se descubre que han sido sacrificados, canibalizados por los propios campesinos en ofrenda a sus apus, a sus dioses montaña.

Etapas, entonces, en que lo formal constituye una apelación, un echar mano a recursos retóricos que habían sido ya desarrollados en su novelística anterior, etapa en que el mundo representado es apenas un telón de fondo para el diseño de historias de intriga. Ahora, el sujeto narratorio ha abandonado todo proyecto de cambio social; por el contrario, la realidad ha devenido en incontrolable, desconocida, absurda.

Justamente esta última constatación asocia a LA con otro texto más bien ensayístico y testimonial: *El pez en el agua* (PA) en tanto que ambas –las últimas obras de Vargas Llosa– parecen constituir los dos lados de una misma moneda: se trataría, en ambas, de hacer un balance muy agrio, muy crítico y adolorido de la realidad socio-cultural del Perú, en una suerte de "sacar cuentas" con el país, sea en PA como escritor testificante y ex candidato presidencial, sea como novelista de un país mayoritariamente andino que ha devenido en impenetrable, absurdo (¿inviabile?) para la perspectiva ideológica del autor.

Estos libros-balance subrayan la relación conflictiva de Vargas Llosa con la sociedad peruana, sus desencuentros pero también sus adhesiones, y permiten confrontar los nexos entre autor y narrador así como las relaciones del narrador con respecto a sus personajes. En este sentido pensamos que LA es una novela que cierra un proceso, una segunda etapa de su

serie narrativa, en tanto que su novelística habría agotado los ámbitos tanto sociales como individuales de la realidad peruana contemporánea.

### **3. Lituma en los Andes**

#### **3.1 Estructura e historias**

Formalmente, la novela se divide en dos partes: la primera constituida por cinco capítulos, la segunda por cuatro y un epílogo en el que se resuelve y ata las historias entrelazadas en el conjunto del discurso. Existe un gran equilibrio, inclusive en cuanto a la extensión, entre ambas partes.

El espacio narrativo tiene como escenario casi exclusivamente a los Andes, salvo las rememoraciones del guardia Tomás Carreño de otros lugares: la selva o Lima, referidas en el conjunto de la obra más bien fugazmente. Se trata, pues, de la primera obra de Vargas Llosa cuya acción se sitúa principalmente en las serranías. Más precisamente en un pueblo imaginario y minero –Naccos– enclavado al parecer en las alturas de Ayacucho o Huancavelica. Por la mención de lugares como Pampa Galeras, Andamarca, Andahuaylas, pero también Huancayo (aunque éste al igual que Cusco como lugares alejados), se puede inferir dos aspectos básicos: a) la voluntad realista del autor, visible también en sus referencias a Sendero Luminoso, y b) el carácter simbólico del pueblo y del lugar donde está enclavado, el que más que referirse a un sitio específico se asocia con una zona culturalmente muy andina, inclusive indígena.

Se trata de un escenario que permite contrastar con claridad dos actitudes, dos comportamientos culturales. La de Lituma:

costeño, piurano, criollo, mirada sancionadora foránea, cuyo rol actancial consiste en develar la desaparición y el crimen de tres pobladores de Naccos pero también en tratar de entender —intento en última instancia negado— las costumbres ancestrales andinas. En este aspecto parece coincidir con la perspectiva del narrador, del organizador de la escritura que utiliza al sargento Lituma al interior del universo de las acciones, reservándose para sí la función judicatoria externa de adhesión o de rechazo. Tal mirada involucra en una operación perlocutiva también a la del lector, exterior a la del escenario cultural y, por ende, asociado con la judicación que organizan el narrador y su actante inmediato Lituma.

La otra actitud corresponde al conjunto social del pueblo, relacionado con una tradición cultural, con la oralidad, con una suma de comportamientos que precisamente se hallan contrastados, de allí la incomunicación, con la tríada formada por autor—mundo costeño—lector (occidental).

La obra, siguiendo el sistema de construcción *tipo tejido* tan visible en la narrativa de Vargas Llosa, se levanta sobre tres unidades o historias narrativas (cada una de ellas con su propia tensionalidad) que hacen contrapunto, se entrelazan o yuxtaponen articulándose, solucionándose, por fin, en el epílogo. Estas tres unidades son:

- a) La historia de amor del guardia Tomás Carreño con la prostituta Mercedes, y que se extiende desde el inicio hasta el final de la obra.
- b) La historia del asesinato de tres campesinos vecindados en Naccos: Pedro Tinoco, Medardo Llantac (o Demetrio Chueca) y el albino Casimiro Huarcaya. Lituma descubre al final que ellos han sido sacrificados y devorados por la gente del pueblo en un acto ritual, acción promovida por dos personajes que sintetizan las pulsiones más arcaicas andinas: doña Adriana y su

esposo Dionisio, el cantinero del pueblo. Esta historia se extiende también a lo largo de toda la novela.

- c) La guerra sucia, especialmente senderista. Acaso estas sean las páginas más intensas de la obra. Aquí se focalizan las masacres de Sendero Luminoso, particularmente la matanza de vicuñas, el asesinato de dos turistas franceses y también de una ecologista y sus compañeros: la señora d'Hancourt en la novela. También se narra las masacres colectivas perpetradas por los terroristas en algunas comunidades. Este conjunto narrativo se extiende en los primeros cinco capítulos, es decir abarca sólo la primera parte.

En nuestra lectura esta cancelación de la guerra senderista, para continuarse la obra solamente con las dos primeras historias, no es casual. LA no se propone hacer un recuento narrativo de las acciones terroristas ni explicar o comprender históricamente la salvaje violencia desatada en los Andes.

La presencia de Sendero, narrativamente, sirve para dos fines: al interior del mundo representado para generar una atmósfera de gravísima tensión, de crueldad generalizada que tornen explicables, coherentes, las acciones salvajes de la gente de Naccos (es decir, todo el universo andino). En otros términos, el fanatismo senderista tiene equivalencia con los rituales andinos descritos en la obra como propios de ese universo, como si ambos se autorreferenciaran. Más específicamente, el sujeto narratorio estaría proponiendo que el horror desatado por el terrorismo es consecuencia natural de un sistema de creencias basado en la superstición, el miedo, la ignorancia.

Inclusive la propia naturaleza, por ejemplo en la escena del huaico, se presenta como teñida de la misma situación de barbarie.

En esta atmósfera de total incompreensión, de abolición de toda actitud civilizada, parece lógica, explicable y con sentido

la historia de sacrificios humanos y de antropofagia por parte de la comunidad. En nuestra óptica ambas secuencias narrativas se articulan en el ámbito mayor de lo premoderno, de lo irracional, en contraste precisamente con la actitud civilizada y racional de Lituma o de las víctimas "occidentales" de Sendero.

La otra finalidad, externa al mundo representado, atañe al lector y su adhesión. Nos parece evidente en este punto que el lector, usuario de la escritura y del mundo "civilizado", no puede sino repugnar esa irracionalidad y, naturalmente, identificarse con la temática ecologista o con las víctimas de la violencia.

### 3.2 Un desnudo griego versus un cholo calato

Si Sendero tiene una función utilitaria en la economía narrativa de LA, ¿cómo construir su par complementario colectivo? Muy visiblemente en la novela, y ratificado por las entrevistas hechas al autor, nos encontramos con mitos arcaicos griegos incrustados en los Andes, particularmente el mito de Dionisos, cuyos actores y aun escenarios se ha buscado reproducir o hacer equivaler con algunos mitos andinos. Así Naccos (supuesto pueblo serrano) es Naxos, la isla donde Dionisos encuentra a Ariadna que ha sido abandonada por Teseo luego de matar al Minotauro.

Don Dionisio, personaje, equivale al Dionisos báquico. Doña Adriana, personaje que domina las artes de la brujería, es Ariadna. Timoteo Fajardo, matador del pishtaco, es Teseo. El pishtaco Salcedo, que vive en una gruta (el laberinto) es el Minotauro. Kenka, pueblo originario de doña Adriana, que quedaba aislado por las lluvias, es Creta. El ovillo de Ariadna/Adriana que sirve para que Teseo/Timoteo penetre en el laberinto y mate al *pishtaco* no es otro que un purgante. Timoteo puede escapar de la gruta merced a su gran capacidad olfativa

que le permite detectar las huellas de su propia defecación depositada mientras penetraba en el laberinto.

Es clara, pues, la manipulación en el tratamiento transtextual que, por un lado, parece evidenciar una merma en la capacidad fabuladora del autor y, de otro, demuestra su distanciamiento respecto del mundo andino y sus valores más caros.

De otro lado, el pueblo de Naccos es representado como un espacio profundamente deteriorado en sus posibilidades productivas –la mina de Santa Teresa, de la que vivían los pobladores, ha dejado de producir, la carretera que supone una alternativa de trabajo y de inserción en el ámbito del intercambio económico es destruida por el huaico– pero, además, tal representación niega todo tipo de articulación comunitaria.

La presencia de personajes provenientes de la mitología de otro espacio-tiempo cultural, la configuración del pueblo supuestamente muy andino donde sólo persiste la superstición y las prácticas asociadas a temores atávicos, el propio lenguaje de esos personajes “andinos”, donde no hay indicios del quechua como lugar de actualización de una lectura cultural de la realidad, evidencia la postura externa y por ende la manipulación de ese universo por parte del narrador.

Su discurso –que transforma negativamente los elementos del imaginario indígena para ser presentados al lector foráneo como lo antimodélico, lo rechazable– se inserta en el tipo de obras que Martin Lienhard denomina “literatura de etnoficción” (Lienhard 1992). No estamos, por tanto, ante una obra indigenista, híbrida o transcultural, cuyo sentido y cuya forma pueda plasmar el problema de fronteras culturales muy presente en la sociedad andina.

Se trata de un texto cuya óptica se instala en otro nivel, ya explorado en *La guerra del fin...*: la oposición entre el pensamiento y la civilización moderna –con sus tensiones y

conflictos— y aquello que Maurice Godelier describe como “sociedad primitiva”, cuyo modo de comprensión del mundo se erige sobre relaciones analógicas, particularmente metonímicas (Godelier 1974: 331-344).

Consideramos que es en esta dimensión donde se resuelve una de las claves del texto: sometido un espacio cultural arcaico a violencia extrema, sus formas articularias —de suyo frágiles al confrontarse con el mundo dominante— se desploman dando paso a las pulsiones más primitivas, a actitudes de rearcaización que se traducen, en el espacio de la novela, en sacrificios antropofágicos. En este sentido los valores de la civilización moderna y su sistema de razón: democratización del poder y de la escritura, preeminencia del individuo frente al grupo, etc., constituyen una superación y un freno a tales pulsiones tanáticas que permanecen latentes en todo individuo y, de manera peligrosa, en las sociedades ritualizadas.

Fluye en esta interpretación que el escenario andino es sólo un motivo “a la mano” en razón de: 1) la guerra senderista, 2) otra manera cultural de vivir y pensar el mundo y 3) la perversión en la que se debate el sistema democrático nacional (este último tema desarrollado también en *El pez...*). Por lo tanto, el escenario pudiera haber sido cualquier otro que cumpliera las condiciones que nuestro autor asume detectar en el Perú de la última década.

### **3.3 El amor en los tiempos de rabia**

La historia del guardia civil Tomás Carreño y la piurana Mercedes, como hemos señalado, se extiende a lo largo de toda la obra. Esta relación amorosa se yergue en el terreno de la corrupción profunda del mundo dominante. Tomasito es al mismo tiempo que un celador de las leyes el guardaespaldas

de un narcotraficante, a quien por lo demás asesina motivado por una pulsión irracional: el enamoramiento. Está protegido por un comandante de la policía –su “padrino”, acaso su padre– que igualmente se halla coludido con el narcotráfico.

Su rol actancial tiene como par dialogante a Lituma y ambos, como unidad, establecen el contrapunto con el par distinto y agresor: Sendero-Naccos. Para decirlo en términos de Todorov (1991) corresponden al “nosotros”: lo propio y conocido, el lugar de confianza, respecto del “otro”, lo no cultural y peligroso: el universo andino.

Se trata, este personaje, de un puneño que atravesando una frontera cultural se ha instalado en el lugar del otro. Es un “cholo acriollado” que, en cierto modo, representa las posibilidades de inserción de lo andino en el ámbito de lo occidental graficado por Lituma. No existe, sin embargo, en la obra una exploración más ceñida sobre su tránsito, por lo que, en última instancia, es también junto con Lituma un extranjero del mundo quechua. La historia de su amor con Mercedes –descrita ella como una piurana hermosa, repleta de vitalidad y tratando de sobrevivir en un espacio dominado por lo patriarcal, utilizando por eso, como instrumento de dominio y supervivencia, los mismos mecanismos falocéntricos de la sociedad criolla– constituye la otra clave del discurso narrativo del autor.

¿Cuál es el ámbito de salvación de lo irracional colectivo y generalizado? Dos posibilidades: el amor loco, también irracional de (Jurema/el periodista miope de *La guerra...*, que se salvan del incendio de Canudos) Carreñito/Mercedes que salen de Naccos, y la otra salvación (el Barón de Cañabrava que huye a Europa y sólo retorna cuando todo ha concluido en Canudos), la de Lituma que sobrevive al incendio telúrico andino y es trasladado, en el epílogo, a un lugar de su competencia: Santa María de Nieva; Lituma es retornado a *La casa verde*.

Salvación individual sin esperanza colectiva. En los tiempos de rabia los destinos son solitarios.

¿Qué valores persisten en el desorden, en la realidad fracturada y primitiva, en la guerra? La amistad, el amor, el sacrificio personal. El narrador deviene así en un último romántico que iza la bandera de la razón y la ética personal frente a la locura o la perversión colectivas. En LA no hay héroe trágico, no hay siquiera antihéroe como en *La casa...* con el personaje Fushía. LA es la adhesión a lo seguro de lo conocido por más que fracturado, a lo deteriorado pero todavía superable, frente a la inversión del mundo que en la mirada del narrador garantiza el retorno de los brujos.

Pulsión amorosa que destruye o supera. Actitud de solidaridad que protege en el desorden del desorden. Es la otra clave de la novela: el individuo capaz de organizar el cosmos siempre que esté promovido por el raciocinio y la lógica de su propio bien como bien común.

#### **4. A manera de conclusión**

En 1971 decía Vargas Llosa:

"Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea" (Cit. por Klahn & Corral, 1991: 371).

Aunque estas palabras de nuestro gran novelista corresponden a una primera etapa de su proyecto creativo, ciertamente son aplicables también a LA, especialmente el carácter sustitutorio de la realidad andina por la ficción elaborada en la

obra. Sustitución que no niega el uso de los datos concretos de la sociedad novelada; por el contrario, los requiere a fin de lograr el efecto de veracidad necesaria en toda obra realista.

La mirada del narrador respecto al mundo andino supone una evidente transformación con el objetivo de desarrollar su propuesta sobre los importantes logros de la civilización occidental, su lógica racional, su medular crítica a toda actitud totalitaria respecto de aquellas culturas en las que parece imperar lo colectivo, la sesión de la propia responsabilidad a la jerarquía del conductor. Es decir la sociedad abierta con sus múltiples posibilidades contra la sociedad cerrada y tribal donde perviven mitos insoportables a la razón.

Pero esta mirada que transforma y manipula –para dar paso a tal propuesta inobjetable– está nutrida en LA de una bibliografía previa y de preconceptos relacionados con el mundo andino. En cierto modo, siguiendo los planteamientos de Beatriz Pastor (1989), equivale a la de Cristóbal Colón que ve con ojos viejos, como reconociendo un espacio ya configurado por sus lecturas, precisamente un Nuevo Mundo que le es imposible reconocer.

Vargas Llosa no reconoce el universo quechua, sino que lo usa para desarrollar una antigua propuesta cuya argumentación, grosera o sutilmente expresada, se dejó escuchar durante cinco siglos en el discurso literario e ideológico latinoamericano: civilización versus barbarie.

Su maestría como narrador logra, sin embargo, organizar una ficción de realidad coherente y posible, al punto que un lector foráneo puede confundirla con la realidad real. En 1995 Vargas Llosa obtuvo el premio italiano Chianti Ruffino por LA, mereciendo por parte de un miembro del jurado, Sergio Perosa, estas palabras:

*"Lituma en los Andes* [es una de las novelas] más fantásticas, hilarantes, melancólicas, comprensivas y reveladoras de un escritor de nuestro tiempo, que ha sabido unir *el apego a la propia tierra*, la crítica de las distorsiones políticas, *el aprecio a las raíces indias de su país*, a la gran tradición literaria española en la que se coloca" (Subrayado nuestro. Publicado en *El Comercio*, Set. 25 de 1995).

Los conceptos vertidos por un crítico literario, nada menos que miembro de un jurado calificador, relevan los méritos de Vargas Llosa, que son los de todo gran novelista: hacer creer que la mentira es verdad.