

Pie de Página



LAS MIL HISTORIAS DE VARGAS LLOSA

Pie de Página, n.º 17

<https://doi.org/10.26439/piedepagina2025.n017>

EDITOR

Javier Pizarro Romero

COMITÉ EDITORIAL

Fernando Hoyos

Fernando Iriarte

Richard Orozco

ASISTENTE DE EDICIÓN

Ana Paula Arellano Ramírez

Edición, diseño, diagramación y carátula:
Fondo Editorial de la Universidad de Lima
Imagen de portada: Imagen de portada: *Nobel prize winner Mario Vargas Llosa before a reading of his latest novel in Berlin* (2016) por 360b / Shutterstock
Periodicidad: cuatrimestral
Correspondencia:
PiedePagina@ulima.edu.pe
ISSN (en línea) 2788-5585
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2021-03708

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico
Santiago de Surco, Lima, Perú
Código postal 15023
Teléfono (511) 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

CONTENIDO



**EDITORIAL: MARIO VARGAS LLOSA
Y LA CARTOGRAFÍA DEL PODER**
/ Javier Pizarro Romero

5

ENTREVISTA A JORGE ESLAVA
/ Javier Pizarro Romero

6

ENTREVISTA A CARMEN SAUCEDO
/ Javier Pizarro Romero

10

**UN AUTOR DE MIL ROSTROS: CLAVES
PARA DESCUBRIR A MARIO VARGAS LLOSA**
/ Susana Montesinos

15

**LA RELIGIÓN Y LA IDEOLOGÍA DOMINANTE
EN LA CASA VERDE DE MARIO VARGAS
LLOSA** / Andrés Alberto Amico Arellano

21

**TENSIÓN Y SILENCIO EN LA TRAMA DEL
CRIMEN DE LA MUSA**
/ Daniel Alfredo Céspedes Cano

27

**UNA VISITA A PANTALEÓN Y LAS
VISITADORAS**
/ César Ricardo Nieri Rojas

33

**APUNTES DE UN LECTOR ADOLESCENTE:
LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR**
/ José Güich Rodríguez

37

**EL QUE ACTÚA, EL QUE NARRA, EL QUE
RESISTE. EL HEROÍSMO EN LA NARRATIVA
DE VARGAS LLOSA**
/ Giancarlo Cappello

42

**¿EMBLEMA DE LIBERTAD O PROYECCIÓN
DEL DESEO MASCULINO?**
/ Marjorie Chauca Ocampo

48

LITERATURA, SILENCIO Y MÚSICA
/ Richard Orozco

52

**CARTAS A UN JOVEN NOVELISTA:
LA ESCRITURA COMO DESTINO**
/ Ángela Arce Gamarra

56

**EL CONCEPTO DE CULTURA EN LA
CIVILIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO (2012)
DE MARIO VARGAS LLOSA**
/ Camilo Fernández Cozman

60



**MARIO VARGAS LLOSA, DISCÍPULO
DE RAÚL PORRAS BARRENECHEA**
/ Gabriel García Higuera

**CONFLUENCIA. PODER, ÉTICA
Y FICCIÓN EN LA OBRA DE MARIO
VARGAS LLOSA**
/ Ana Paula Arellano Ramírez

LA CIUDAD Y POCOS PERROS
/ Joaquín Orozco

**ARTES VISUALES
CRONOFobia**
/ Mía Castilla, Ana Altamirano
y Angie Quispe, en coordinación
con Cristina Belaunde

**65 ARTES VISUALES
RUTAS DEL HILO 80**

/ Alondra Díaz, Diana Flores,
Alejandro Hidalgo, Daniela Iwasaki
y Jimena Oscanoa, en coordinación
con Cristina Belaunde

**72 CUENTO
VALS DE PRIMAVERA 81**

/ Ximena Nicole Almeida Payé,
en coordinación con César Nieri

**79 POESÍA.
POEMAS 83**
/ Daniel Alfredo González Saavedra, en
coordinación con César Nieri

EDITORIAL

MARIO VARGAS LLOSA Y LA CARTOGRAFÍA DEL PODER

<https://doi.org/10.26439/piedepagina2025.n017.8341>

Leer a Mario Vargas Llosa sigue siendo una manera de pensar el poder. Sus ficciones y ensayos muestran cómo se construyen las jerarquías y de qué modos los individuos resisten, negocian o se acomodan.

Su obra traza un mapa de espacios donde el poder se vuelve una experiencia cotidiana: escuelas, cuarteles, oficinas, dormitorios y calles. Allí se despliegan órdenes visibles y mandos de pasillo, favores que atan, trámites que disciplinan, silencios que pesan. Hay violencias abiertas y otras discretas; hay risa que desarma, deseo que incomoda, trabajo que dignifica y también que somete. El poder no siempre grita: muchas veces se aprende en los hábitos, en el trato, en los gestos, en una coreografía que parece natural.

Esa cartografía convive con una exploración formal que importa: voces que se cruzan, tiempos que se quiebran, ironía y humor como crítica, y un narrador que está obligado a leer la ambigüedad moral. También están las tensiones de género y clase, la ciudad como escenario que ordena y excluye, la promesa de la libertad frente a la atracción del orden y la obediencia. Nos preguntamos qué le pasa al individuo cuando choca con el poder, y qué grietas se abren en ese choque.

Desde ahí, este número ofrece rutas de lectura diversas. Hay textos sobre la construcción de los personajes y la ética de sus decisiones; sobre los dispositivos narrativos que revelan los mecanismos del poder; sobre el humor que critica, el cuerpo que trabaja, las mujeres que negocian su lugar y las filiaciones intelectuales que formaron al autor. Dialogamos, además, con sus textos de no ficción para pensar cómo entiende el oficio y la vida pública.

Reunimos en este número entrevistas, ensayos y piezas artísticas para lectores diversos: quienes se acercan por primera vez a la producción literaria de Vargas Llosa, quienes vuelven a ella buscando nuevas perspectivas y quienes abordan sus obras en el aula. Cada artículo quiere ser una puerta abierta. Si lo logramos, habremos cumplido nuestra tarea: ayudar a trazar una cartografía del poder que no sea un mapa muerto, sino una guía de lectura viva.

A portrait of Jorge Eslava, a middle-aged man with dark hair and glasses, wearing a light blue striped shirt. He is looking directly at the camera with a serious expression. The background is blurred, showing what appears to be a window or a doorway.

ENTREVISTA

“CASI TODA LA OBRA DE VARGAS LLOSA SIGUE CON ATENCIÓN EL COMPORTAMIENTO DEL PODER SOCIAL Y LA DEGRADACIÓN MORAL DEL PERÚ”

**Entrevista a Jorge Eslava,
premio nacional Casa
de la Literatura Peruana
2022**

JAVIER PIZARRO ROMERO
Programa de Estudios Generales
Universidad de Lima

Foto: Dirección Universitaria de Comunicación
<https://doi.org/10.26439/piedepagina2025.n017.8342>

DESCUBRIMIENTO

1. ¿Cuál fue su primer contacto con la prosa de Vargas Llosa y qué impacto tuvo en su formación literaria?

Empecamos por mi primera lectura de Vargas Llosa, que nace de una anécdota adolescente. Frente a mi casa vivía un amigo que estudiaba en el colegio militar Leoncio Prado y, por lo tanto, salía los sábados pasado el mediodía y retornaba el domingo por la tarde. Él y yo estábamos en cuarto de secundaria. Un buen día me dice: “en el cole hay un libro que circula de modo secreto entre los alumnos. Es un libro clandestino, que se lee por lo bajo”. Imagino que le habré preguntado: “¿Es una novela erótica?”, porque él me aclaró enseguida: “no, es una novela que le saca el ancho al cole. Destroza la disciplina de los estudiantes y habla pestes de los oficiales”. Le rogué que me la consiguiera, le juré que la leería de sábado para domingo. Pues me la trajo la semana siguiente. Era *La ciudad y los perros* y la leí en una noche. Quedé deslumbrado y no solo por la fuerza arrolladora de su contenido, sino por su manera compleja de narrar. Era una técnica narrativa novedosa, que se abría como un disparador y me acibillaba la reflexión y los sentidos.

Sobre el impacto en mi formación literaria, puedo decir que, por ser una experiencia temprana, significó sobre todo un impulso en mi condición de lector adolescente. Leí mucho por aquellos años, por suerte mi padre tenía una gran biblioteca.

2. ¿Cuál es su novela favorita?

Una es difícil de elegir. Permíteme tres títulos: *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* y *Elogio de la madrastra*. Esta última casi nunca es mencionada, no se le da bola; sin embargo, es una exquisitez de atrevimiento y de buena prosa.

3. ¿Por qué son sus preferidas?

Aquí actúan diversas premisas: desde en qué circunstancias lees un libro, a qué edad, cuál fue

tu motivación y si su lectura te produjo placer o también te enseñó algunos procedimientos técnicos. En el caso de *La ciudad y los perros*, fue sentirme casi testigo de ese conglomerado de culturas y comportamientos que conforman un aula de colegio. Ese libro empieza a circular a mediados de los sesenta y yo, que no estudié en un cole internado, pero sí muy disciplinado, terminé la secundaria en el setenta. De modo que compartíamos una misma época de turbulencias juveniles. Y en el terreno literario, esa novela coral me cautivó aún más. Algo parecido me ocurrió con *Conversación en La Catedral*; yo estudiaba sociología en San Marcos, trabajaba en un diario importante del país y pretendía ser un periodista político, con suficientes agallas como para sostener una línea progresista. Hay claros vínculos con la atmósfera que respira su joven protagonista. *Elogio de la madrastra* se instala más en el terreno del disfrute, aunque su estructura me parece estimulante: alternar una historia libertina, muy provocadora, con reproducciones y descripciones de cuadros clásicos animados por la sensualidad de ese personaje alado de la mitología griega.

4. Si tuviera que recomendar un único título a un estudiante que nunca lo ha leído, ¿cuál sería y por qué?

La ruta que recomendaría sería arrancar con los cuentos “Día domingo” y “Los jefes”, ambos pertenecientes al primer libro publicado por Vargas Llosa. Seguir con *La ciudad y los perros* y embarcarse con *Los cachorros*. Y, para no sobrecargarse con un ambiente sombrío, sugeriría dar un giro hacia una mirada más traviesa con *Pantaleón y las visitadoras*, una sátira de la vida militar que es también una delicia de lectura por su agilidad y liviandad.

5. En su ensayo “La ciudad y los perros: un magnetismo brutal”, usted analiza la fuerza corrosiva del internado militar. ¿Cómo ha evolucionado su lectura de esa novela con el paso de los años y los cambios sociales de nuestro país?

Foto: Álvaro Vargas Llosa



De regreso al colegio. En noviembre del 2024, el premio nobel realizó un paseo por La Perla y se dio tiempo para tomarse esta foto en la fachada del colegio militar "Leoncio Prado", escenario de las historias de *La ciudad y los perros*.

Los grandes escritores me parecen, a menudo, grandes visionarios. Que a veces meten la pata, sin duda. Son demasiado humanos, para decirlo con una frase de Nietzsche. Pero son personajes que han vivido, leído y reflexionado tanto que van sedimentando una experiencia humana próxima a la sabiduría y la intuición, que los hace proféticos. *La ciudad y los perros* ha acertado en su visión fascistoide del país, como *Conversación en La Catedral* ha acertado en su mirada sobre la corrupción actual. Casi toda la obra de Vargas Llosa sigue con atención el comportamiento del poder social y la degradación moral del Perú.

VARGAS LLOSA Y LA SOCIEDAD PERUANA

6. El propio Vargas Llosa defendía la literatura como forma de desobediencia o inconformidad con la realidad. ¿Comparte esa mirada?

Me sigo emocionando con muchos pasajes de la vida y obra del primer Vargas Llosa. Leer su discurso "La literatura es fuego" es una llamada (o llamarada) al orden de las funciones del intelectual. Un transgresor

impenitente. La honestidad y el compromiso del escritor son condiciones que respeto desde hace cincuenta años.

7. Usted ha dicho que el escritor debe asumir una responsabilidad cívica. ¿Cómo se manifiesta esa responsabilidad en la obra del nobel?

Subrayo, con modestia, esa posición. En mi quimera, el escritor es la conciencia de una sociedad. No es nada fácil sostener —en algún lugar del alma— esa capacidad humana de ser memoria y pensamiento, sentimiento y conducta. Eso entiendo por la tarea cívica del escritor. Y si uno mira hacia atrás, sin resentimiento ni complejos, debe reconocer que Vargas Llosa tuvo al Perú en sus entrañas (lo estoy parafraseando).

Creo que buena parte de sus novelas y ensayos, declaraciones y artículos periodísticos enfoca nuestra realidad. Siempre de una manera crítica y sincera, sin buscar ningún tipo de prebendas. En los ochenta, integra la comisión que investiga la masacre de Uchuraccay; diez años más tarde enfrenta al

poder de Alan García y pone el pecho como postulante a la presidencia; veinte años después preside la comisión para constituir el Lugar de la Memoria. No es poca cosa, ¿no?

PROYECCIÓN Y RECUERDO

8. A su juicio, ¿qué aspectos de la narrativa vargasllosiana seguirán vivos dentro de veinte años?

De su comportamiento, su terca integridad. Claro que con lamparones de conservadurismo. De su narrativa, la militante disciplina y la voluntad de innovarse.

9. ¿Qué cree que no se ha estudiado suficientemente de su obra?

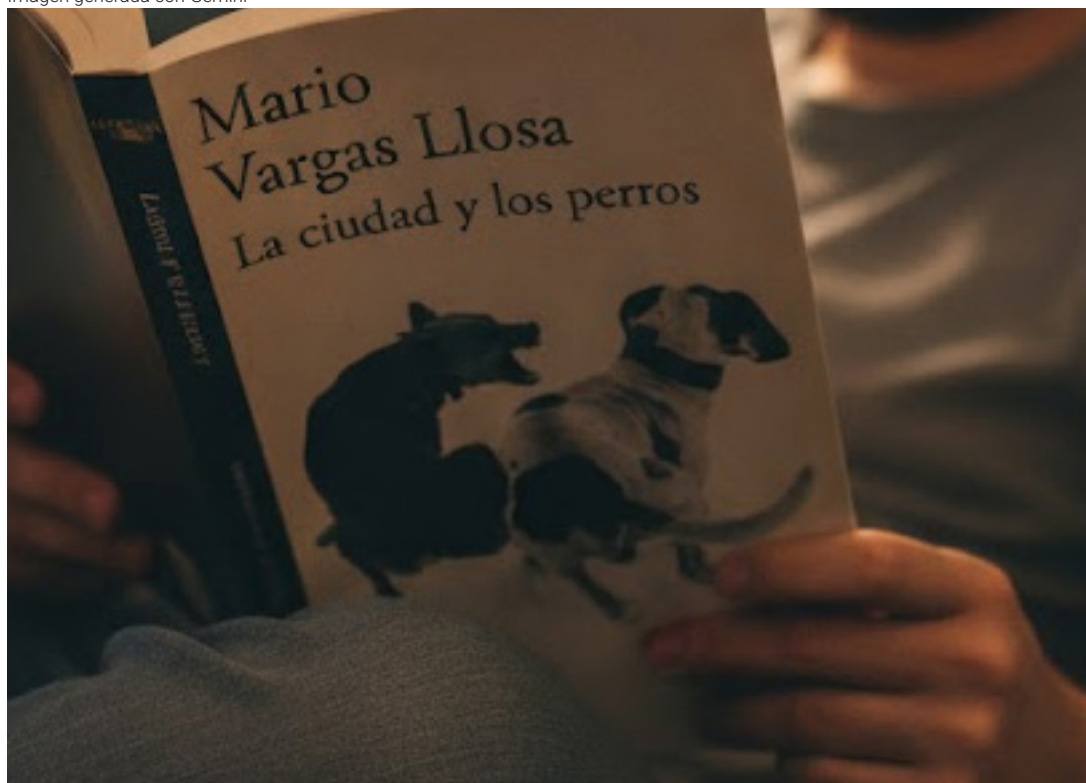
Aquí tengo no un reclamo, sino más bien un compromiso que desarrollar. Me resulta muy curioso que las primeras publicaciones de Vargas Llosa aborden el tema del colegio en los tres pilares sobre el que se edifica una sociedad: la civilidad, la milicia y la religión.

Para cada uno de estos pilares fundamentales tuvo una mirada crítica sobre el poder y la actitud ética a través de *Los jefes*, *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*. Tengo un pequeño ensayo al respecto que me encantaría desarrollar.

10. ¿Tiene alguna anécdota personal con Vargas Llosa?

Sí, haber dado con él la vuelta olímpica en la pista atlética del Gálvez Chipoco de Barranco. Un sábado por la mañana lo vi entrar al coliseo, impecablemente vestido de blanco, como si fuera a jugar en el campeonato de Wimbledon. Yo estaba calentando antes de un partido de fulbito. Lo vi dirigirse a la pista y empezar a trotar; lo alcancé y me puse su lado, apenas unos pasos atrás. A ritmo lento dimos toda la vuelta y, antes de llegar a la meta, aceleré y cruzamos juntos la raya. Volteé y le dije con los brazos en alto: ¡he empatado con Vargas Llosa! Él soltó una carcajada y nos estrechamos la mano.

Imagen generada con Gemini



De un tirón. Jorge Eslava recuerda haber leído *La ciudad y los perros* de un tirón y haberse sentido inmerso e identificado en ese relato intenso de candores juveniles enfrentados al autoritarismo que marca la vida en un internado.

ENTREVISTA

“PARA VARGAS LLOSA LA LITERATURA NO ES NEUTRAL; CADA NARRACIÓN IMPLICA DECISIONES INTERPRETATIVAS Y RELACIONES DE PODER”

Conversamos con Carmen
Saucedo Segami, doctora
en Literatura Hispánica
y profesora de la
Universidad de Sídney

JAVIER PIZARRO ROMERO
Programa de Estudios Generales
Universidad de Lima

Foto: cortesía Carmen Saucedo
<https://doi.org/10.26439/piedepagina2025.n017.8343>

1. ¿Qué hacía de *La ciudad y los perros* una novela tan rupturista en 1963, y por qué sigue valiendo la pena leerla hoy para entender la literatura latinoamericana contemporánea?

Para entender el impacto de *La ciudad y los perros* en 1963, primero hay que situarla en un contexto de gran efervescencia cultural en América Latina. A inicios de los años sesenta, la Revolución cubana había captado la atención internacional hacia la región y, gracias a instituciones como Casa de las Américas, se abrieron espacios para la experimentación literaria. Al mismo tiempo, la llegada de intelectuales españoles exiliados y el interés de grandes editoriales españolas por los autores latinoamericanos impulsaron una circulación inédita de nuestras letras. El crecimiento urbano y universitario en varios países hispanos también amplió el público lector, generando una verdadera comunidad literaria.

En ese marco surgió el llamado *boom* latinoamericano, entre 1962 y 1969, con obras como *Rayuela* de Cortázar o *Cien años de soledad* de García Márquez. En 1963, un joven y casi desconocido Mario Vargas Llosa ganó el premio Biblioteca Breve con *La ciudad y los perros*, consolidando su ingreso a este movimiento renovador, aunque bastante circunscrito a un pequeño grupo de escritores. Su reconocimiento no solo se debió al contexto editorial, sino también a su propia experiencia vital: durante su estancia en París, Vargas Llosa se vio inmerso en un ambiente intelectual cosmopolita, que lo llevó a considerarse un escritor latinoamericano influido por corrientes europeas, y a trabajar simultáneamente en sus primeras grandes novelas.

Lo innovador de esta novela fue su propuesta estética: rompió con el realismo lineal, incorporó la fragmentación temporal, el cambio de voces narrativas, y construyó un universo autónomo en el que la ficción rivaliza con la realidad. Vargas Llosa concebía la novela como un género “totalizante”, capaz de crear mundos tan completos como los de Dickens.

En lo temático, *La ciudad y los perros* retrata con crudeza la violencia, el machismo y la corrupción dentro del colegio militar, un microcosmos que anticipa el funcionamiento del país. José Miguel Oviedo señaló que allí los jóvenes aprenden a sobrevivir en un sistema autoritario en el que imperan jerarquías indiscutibles. Esta combinación de innovación narrativa y densidad temática, sumada al contexto internacional, significó un hito.

Por eso, sigue siendo relevante hoy. No solo contribuye a la modernidad narrativa en el Perú, sino que también muestra cómo la literatura puede interrogar la realidad social y política con un lenguaje innovador. Leerla permite comprender la fuerza con la que los autores del *boom* transformaron la tradición literaria y abrieron caminos que aún influyen en la narrativa contemporánea. Además, invita a reflexionar sobre cuánto ha cambiado la sociedad peruana desde la época que la novela busca representar.

2. Si tuviera que explicar a un lector novato el concepto de novela totalizadora, tan recurrente en la obra de Vargas Llosa, ¿qué novelas escogería?

En principio, elegiría *La ciudad y los perros* y *La guerra del fin del mundo*. Ambas ilustran la evolución de su afán por representar la totalidad de la realidad, aunque desde perspectivas diferentes.

La ciudad y los perros es un ejemplo temprano de totalización: en el colegio militar Leoncio Prado, Vargas Llosa refleja las jerarquías, el machismo, los prejuicios sociales y la violencia del Perú de su tiempo. La novela logra que el lector reconozca una realidad extraliteraria concreta, pero el mundo narrativo sigue restringido a cuatro personajes principales y a un espacio definido (un colegio y la ciudad de Lima). Así, puede considerarse una novela totalizadora en potencia, porque refleja y denuncia el entorno, pero sin abarcar una multiplicidad de perspectivas.

VARGAS LLOSA CONVIERTE LA LITERATURA EN UN LABORATORIO DE INTERPRETACIÓN: NOS RECUERDA QUE LA “VERDAD” HISTÓRICA ES SIEMPRE COMPLEJA, DISPUTADA Y MEDIADA POR RELATOS

Por su parte, *La guerra del fin del mundo* ejemplifica la novela total y la totalización llevada a su máximo nivel. La historia de Canudos despliega una enorme variedad de personajes, ideologías y espacios, creando un mundo complejo y dinámico. Cada personaje representa un “mundo” distinto, y los hechos históricos se perciben desde múltiples perspectivas, muchas veces contradictorias. Esta pluralidad genera la sensación de caos y vértigo de la vida real, emulando la complejidad de la realidad humana sin pretender explicarla racionalmente. Así, la novela logra lo que Vargas Llosa valora: una ficción que se percibe como total y totalizadora, capaz de emocionar y dejar al lector con la sensación de estar frente a un mundo real, aunque imposible de comprender en su totalidad.

En conjunto, estas dos obras permiten a un lector novato ver cómo Vargas Llosa construye mundos complejos que emulan la totalidad de la experiencia humana, mostrando tanto su dominio de las técnicas narrativas como su visión sobre el arte de la novela.

3. Para quienes se intimidan con novelas extensas, ¿recomendaría empezar con textos más breves como *Los cachorros* (1967) o la más humorística *La tía Julia y el escribidor* (1977)? ¿Qué virtudes tienen como “puertas de entrada” a su obra?

Creo que toda recomendación debería ajustarse al perfil del lector o lectora, a lo que busca en una historia (el tema, la forma de narración, la extensión). En el caso de la novelística de Vargas Llosa, hay varias puertas de entrada según los intereses y preferencias. Para quienes disfrutan de abordar hechos históricos y de cómo estos se transforman en ficción, novelas como *La guerra del fin del mundo* o *La fiesta del Chivo* son abarcadoras y muy descriptivas. Si lo que atrae es el humor y la ligereza, *La tía Julia y el escribidor* o *Pantaleón y las visitadoras* podrían funcionar, siempre que se familiaricen con algunos aspectos contextuales, como el rol de las radionovelas o el papel de los militares en la geografía amazónica peruana. Y si alguien quiere enfrentarse a una propuesta más experimental, que exige al lector reconstruir distintas voces y tiempos, entonces *Conversación en La Catedral* o *La ciudad y los perros* son ejemplares.

Algo que me parece importante subrayar es que, más allá del tema, Vargas Llosa tiene una narración muy entretenida y absorbente. Recuerdo que de joven terminé *Lituma en los Andes* en una sola tarde, atrapada por la originalidad de la historia. Esa capacidad de enganchar al lector es una constante en toda su obra, incluso en las novelas más desafiantes o experimentales.

4. ¿Cómo convierte Vargas Llosa hechos históricos en narrativa literaria, y qué ventajas ofrece esa perspectiva para comprender la historia real?

En *Historia de Mayta*, Mario Vargas Llosa parte de un hecho histórico concreto —el fallido levantamiento en Jauja en 1958— y lo entrelaza con una experiencia muy cercana para él: la presidencia de la comisión investigadora de Uchuraccay en 1983. Sin embargo, lo decisivo no es el dato histórico en sí, sino cómo lo transforma en materia literaria.

La novela está construida como una investigación periodística: un narrador entrevista a

personas que conocieron a Alejandro Mayta, un revolucionario trotskista de bajo perfil. Poco a poco, esas voces van dibujando un retrato lleno de contradicciones. Pero en el último capítulo descubrimos que todo lo narrado era en realidad una ficción: los datos han sido alterados y la figura de Mayta no coincide con la “real”. Con este giro, Vargas Llosa subraya que toda narración histórica, incluso la más objetiva, siempre es una construcción.

La ventaja de esta perspectiva literaria es que ilumina los vacíos, las ambigüedades y los silencios de la historia. Frente a la violencia política de los ochenta, que parecía inabarcable y caótica, la ficción se convierte en un espacio ordenado, capaz de simbolizar esa realidad: Mayta como figura de marginalidad, Lima como ciudad desbordada por la basura, la violencia como forma de exclusión. Al crear estos símbolos, la novela no evade la historia, sino que la interroga desde otro ángulo.

De este modo, Vargas Llosa convierte la literatura en un laboratorio de interpretación: nos recuerda que la “verdad” histórica es siempre compleja, disputada y mediada por relatos. La ficción no reemplaza a la historia, pero sí ofrece un lugar para pensar lo que la historia, por sí sola, no puede explicar.

5. Su estilo se caracteriza por la multiperspectiva y los saltos temporales; ¿podría señalar un pasaje emblemático en el que estos recursos enriquezcan la experiencia de lectura y explicar su efecto?

Un pasaje emblemático en el que se aprecia muy bien la multiperspectiva y los saltos temporales de Vargas Llosa es el episodio del juego de la sogá en *La ciudad y los perros*. Yo usaba este fragmento en mis clases de literatura en la Universidad Católica y, a su vez, me lo enseñó en mis años de estudiante mi recordado profesor Ricardo González Vigil, quien transmitía con entusiasmo cómo el placer de leer se potencia al descubrir los recursos narrativos.

Foto: Luo Huanhuan / Xinhua / Alamy



En Vargas Llosa, la ficción funciona como un laboratorio de interpretación: al transformar episodios históricos y contextos de violencia en mundos narrativos complejos y totalizantes, no solo representa la realidad, sino que la interroga.

La cita específica a la que me refiero es esta:

Dios, santitos, cuatro, cinco, la sogá parece una culebra, ya sabía que los nudos no eran bastante gruesos, las manos se, cinco, seis, resbalan, siete, me muero si no estamos avanzando, ni me había visto el pecho, así transpiran los machos, nueve, zuza, zuza, un segundito más muchachos, ufa, ufa, silbato, mátame. Los de quinto se pusieron a chillar, “trampa, mi teniente”, “no habíamos cruzado la línea, mi teniente”, chajuí, los de cuarto se han levantado, se han sacado las cristinas, hay un mar de cristinas, ¿están gritando Boa?, cantan, lloran, gritan, viva el Perú muchachos, muera el quinto, no pongan esas caras de malosos que reviento de risa, chajuí, chajuá. (p. 96)

En esta escena, la historia se cuenta desde el punto de vista del cadete apodado Boa, y lo que recibimos no es un relato ordenado, sino el flujo caótico de su conciencia mientras participa en el juego. El lector entra directamente en sus pensamientos, percibe su brutalidad, sus emociones inmediatas y, por momentos, siente que está dentro del mismo juego. Esa focalización interna, ese monólogo interior fragmentado, consigue que lo experimentemos casi en carne propia y que “pensemos” como piensa el personaje.

El efecto es doble: por un lado, comprendemos al personaje de manera más íntima y visceral; por otro, percibimos cómo el autor construye literariamente el tiempo, el espacio y la voz narrativa para intensificar esa experiencia. No habría tenido el mismo efecto si se hubiese optado por un narrador en tercera persona externo al personaje. Vargas Llosa demuestra aquí que la novela no es un espejo que refleja pasivamente la realidad, sino una construcción que organiza la materia de la vida en función de un efecto buscado: en este caso, sumergir al lector en la mente de un personaje y, al mismo tiempo, en la violencia y deshumanización de la vida en el colegio militar.

VARGAS LLOSA DEMUESTRA QUE LA NOVELA NO REFLEJA PASIVAMENTE LA REALIDAD, SINO QUE ORGANIZA LA MATERIA DE LA VIDA EN FUNCIÓN DE UN EFECTO BUSCADO

6. Además de novelista, Vargas Llosa es un ensayista prolífico. ¿Qué encontraría un lector joven en *La verdad de las mentiras* (1990) que complemente su visión del autor como narrador y crítico de la ficción?

Además de ser un novelista destacado, Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras* reflexiona sobre la ficción y su función, ofreciendo una visión complementaria a su obra narrativa. Un lector joven encontraría en este ensayo la idea de que la literatura tiene el poder de crear mundos autónomos que reflejan deseos, fantasías y emociones del autor, pero que no deben confundirse con la realidad histórica o política. El ensayo también profundiza en la relación entre literatura y verdad. Vargas Llosa explica que la ficción busca generar verosimilitud y transmitir significados, no hechos exactos.

Finalmente, *La verdad de las mentiras* muestra la dimensión ética y crítica de la escritura. La literatura no es neutral: cada narración implica decisiones interpretativas y relaciones de poder. Para un lector joven, esto permite ver a Vargas Llosa no solo como un creador de historias, sino como un autor que analiza la ficción misma, sus mecanismos y su impacto en la percepción de la realidad, invitando a reflexionar sobre el rol del escritor y la responsabilidad de la literatura.

REFERENCIA

Vargas Llosa, M. (2004). *La ciudad y los perros*. Alfaguara.

UN AUTOR DE MIL ROSTROS: CLAVES PARA DESCUBRIR A MARIO VARGAS LLOSA

Foto: Jacques Loew / Photo12 / Alamy



Vargas Llosa, con un ejemplar de *El elogio de la madrastra*, en agosto de 1990 el set de *Apostrophes*, el mítico programa de la televisión francesa dedicado a libros y literatura que se transmitió entre 1975 y 1990.

Un recorrido por la obra múltiple de Mario Vargas Llosa: rutas de lectura, géneros y temas — poder, libertad, memoria, violencia— para iniciarse sin miedo en un autor esencial y vigente.

Uno de los volúmenes más recientes de la obra periodística de Mario Vargas Llosa, publicada por Alfaguara en 2024, lleva por título *El país de las mil caras*, en alusión a un artículo que el autor escribiera en 1983 sobre el Perú y su diversidad geográfica, cultural, social y política: “El Perú es para mí una especie de enfermedad incurable y mi relación con él es intensa, áspera, llena de la violencia que caracteriza a la pasión” (2024, p. 77). Con esa misma imagen podríamos describir su obra: múltiple, volcánica, capaz

Imagen generada con ChatGPT



Los caballeros del *boom*. Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes fueron las figuras más conspicuas de la irrupción de la literatura latinoamericana en la escena mundial de los años sesenta y setenta.

de abordar desde la memoria íntima hasta los grandes dramas colectivos. Desde su discurso del premio Rómulo Gallegos (1967), en el que declaró que “la literatura es fuego”, hasta la entrega del premio Nobel de Literatura en 2010, su trayectoria ha sido una constante reafirmación de la palabra como fuerza transformadora.

Fue el último nobel hispanohablante y uno de los pilares del *boom* latinoamericano, aquel movimiento de los años sesenta que modernizó la narrativa en español y que llevó a autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar o Carlos Fuentes a un público mundial. Mario Vargas Llosa fue, sin duda, su representante más versátil y polémico.

El 13 de abril de 2025, el Perú y el mundo despidieron a este escritor arequipeño, que a los 89 años dejó una obra de más de seis décadas compuesta por novelas, ensayos, cuento, teatro y periodismo. Su legado refleja —como pocos autores— la complejidad política, social y moral de América Latina.

En la actualidad, enfrentarse a su obra puede resultar intimidante por su variedad y amplitud, sobre todo para lectores nuevos que desean entrar por algún texto a su amplia producción. La pregunta que para muchos resulta relevante es por dónde empezar a leerlo, pregunta que muchas veces, como seguidores y lectores de casi todos sus libros, nos asaltan desde cualquier parte del orbe, incluso de lectores no hispanohablantes. La primera respuesta que se nos viene a la mente es ¿qué tipo de texto le interesaría leer al lector? Pues, como se mencionó antes, Vargas Llosa practicó una multitud de géneros literarios e incluso periodísticos, desde la novela hasta la columna de opinión.

Leer a Vargas Llosa no es solo acercarse a un narrador, sino a un explorador de la condición humana. Sus novelas examinan la relación entre el individuo y la sociedad, entre la libertad y el poder, entre los deseos íntimos y las estructuras que buscan limitarlos. Desde el mundo militar y la violencia política, hasta el erotismo, la memoria y la historia,

su obra es una mirada integral a la realidad latinoamericana.

Sus libros están llenos de personajes que luchan contra sistemas opresivos o que se ven atrapados en dilemas morales. Al mismo tiempo, su narrativa contiene la capacidad de llevarnos a geografías y tiempos diversos: desde la Lima de los años cincuenta hasta el Brasil del siglo XIX, pasando por París, la selva amazónica o el África colonial.

Dada la amplitud de su obra, se pueden seguir dos o tres rutas de lectura según el interés del lector.

LAS GRANDES NOVELAS

Estas son obras extensas, complejas y ambiciosas, perfectas para quienes buscan historias densas y profundamente históricas o políticas que siguen la ambición totalizadora del autor. *La ciudad y los perros* (1963), por ejemplo, es su novela fundacional, en la que ya aparecen los temas que marcarán su literatura: la violencia, la rebeldía y el desencanto en las instituciones. Esta novela, ganadora del Biblioteca Breve en 1962, es una buena manera de ingresar a su mundo narrativo.

Su segunda novela, *La casa verde* (1966), se desarrolla entre la costa y la selva. Alterna dos historias: una situada en la “mangachería”, un barrio popular de Piura —ciudad enclavada en el corazón del desierto de Sechura—, y otra en la remota Santa María de Nieva, a orillas del río Marañón. En esta obra, Vargas Llosa emplea técnicas narrativas complejas, inspiradas en William Faulkner.

Julio Cortázar, en una de las cartas que se enviaron durante el proceso de escritura, expresó:

...hay algo que tengo que decirte de entrada y sin el menor regateo: en el plano técnico, *La casa verde* es maravillosa. Yo no sé si alguien ha empleado ya el recurso que utilizas de los *flash-backs* incorporados a la acción en presente; no

EN UNA CARTA, JULIO CORTÁZAR LE CONFESABA A VARGAS LLOSA HABER SENTIDO “UNA IMPRESIÓN CASI VERTIGINOSA” A CAUSA DE LOS RECURSOS NARRATIVOS INVENTADOS POR EL NOBEL EN LA CASA VERDE

recuerdo ningún ejemplo, y pienso que lo has inventado. Cuando lo advertí por primera vez (Fushía y Aquilino hablan en la barca, Aquilino quiere saber cómo se evadió Fushía de la cárcel, y ahí nomás sigue un diálogo entre Fushía y sus compañeros de evasión, para volver después a renglón seguido al diálogo en presente, y otra vez atrás) sentí una impresión casi vertiginosa. (Aguirre et al., 2023, p. 106)

Más adelante, el lector puede aventurarse en las novelas de mayor envergadura histórica y política, como *Conversación en La Catedral* (1969), una radiografía de la corrupción en el Perú de Manuel Odría, o *La guerra del fin del mundo* (1981), una epopeya que refleja tanto la locura como el fanatismo religioso y social en el Brasil del siglo XIX. Ambos libros fueron, según el autor, los que más le costaron escribir (Setti, 1988) y los que “rescataría del fuego”, en sus propias palabras. Son novelas totales; tienen la ambición de fundir la realidad social y política con la ficción.

Otra joya imprescindible es *La fiesta del Chivo* (2000), novela publicada tres décadas después de su primera etapa narrativa y que retoma esa ambición totalizadora. Con una prosa absorbente, revive la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana a través de Urania Cabral, una mujer que regresa al país tras un largo exilio para enfrentarse a las heridas del pasado.



Una obra vasta y diversa. Los escritos de Mario Vargas Llosa abarcan novela, ensayo, memoria, cuento y teatro, además de las columnas de opinión y otros géneros periodísticos. Ciertamente, un escritor completo.

Las grandes novelas, como las denominamos aquí, han sido una constante en su trayectoria como escritor. Podríamos sumar otras obras menos técnicas y más accesibles, pero igualmente significativas, como *El paraíso en la otra esquina* (2003), *El sueño del celta* (2010) o *Tiempos recios* (2019): narraciones políticas, totales, habitadas por personajes rebeldes y marcados por la incesante búsqueda de la utopía.

Mario Vargas Llosa fue, ante todo, un novelista, un creador de mundos que persistían por sí solos. La influencia de sus grandes maestros, entre ellos sus admirados William Faulkner, autor de *Luz de agosto*, y Gustave Flaubert, con su *Madame Bovary*, marcaría su obra como ninguna otra. Las técnicas narrativas siempre jugaron a favor de sus historias sin interponerse en la experiencia de lectura.

LIGERAS Y DE HUMOR

Existe un segundo grupo de novelas que se distingue por su tono más ligero y humorístico. Estas obras muestran el lado más lúdico y cercano del autor. Vargas Llosa deja de lado la seriedad existencial de Jean Paul Sartre para explorar y ridiculizar, con ironía, las paradojas de la sociedad peruana.

Una primera puerta de entrada en esta faceta es *Pantaleón y las visitadoras* (1973), una sátira ingeniosa y crítica sobre la burocracia militar peruana, protagonizada por el capitán Pantoja.

Otro ejemplo es *La tía Julia y el escribidor* (1977), en la que el humor y el tono autobiográfico dibujan un retrato entrañable del joven Varguitas y su camino hacia la literatura. La novela alterna el relato de su primer matrimonio —de por sí novelesco— con las delirantes radionovelas escritas por Pedro Camacho, que narran las historias más inverosímiles y extravagantes transmitidas por la radio nacional.

En esta línea más íntima y contemporánea, *Travesuras de la niña mala* (2006) ofrece una historia de amor obsesivo y cambiante, que funciona como una mirada personal al paso del tiempo y los sentimientos. La niña mala es, sin duda, un personaje que refleja su visión del amor, en el que se adivina un alter ego emocional del propio autor reflejado en la lealtad y el amor platónico del protagonista.

SUS ENSAYOS Y MEMORIAS

Más allá de la narrativa, Vargas Llosa cultivó una sólida y prolífica obra ensayística. Títulos

como *La verdad de las mentiras* (1990), en el que analiza con lucidez obras de otros autores, o *Cartas a un joven novelista* (1997), una suerte de manual sobre el arte de escribir y la vocación literaria, son fundamentales para comprender su pensamiento. Su faceta política también se refleja con claridad en libros como *La llamada de la tribu* (2018).

El pez en el agua (1993) es una pieza clave para comprender la dimensión biográfica y política de Vargas Llosa. En estas memorias, el autor alterna dos líneas temporales: su iniciación literaria y su adolescencia marcada por conflictos familiares, y el intenso y decepcionante recorrido de su campaña presidencial en 1990. Con una prosa directa y sin adornos, Vargas Llosa reflexiona sobre el poder, la política, la traición y sus propias convicciones liberales. Este libro permite ver al novelista desde dentro, enfrentado a la realidad que muchas veces ficcionalizó, y es también un testimonio lúcido de un momento crucial en la historia reciente del Perú.

Además, Mario Vargas Llosa fue un escritor consciente de que la literatura es, en cierto modo, una forma de “deicidio”. Así lo explicó en *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), su célebre ensayo sobre el autor colombiano: “escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad” (Vargas Llosa, 1971, p. 85). Para él, “cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad”, en un sentido metafórico, creando un universo paralelo donde el autor dicta sus propias reglas. Esa idea, la del novelista siendo creador simbólico de la realidad, atraviesa toda su obra: cada novela es una confrontación con el orden establecido, una forma de reinventar la realidad. Este espíritu inconforme está presente tanto en sus primeras obras, como *La ciudad y los perros*, que revolucionó la narrativa latinoamericana, como en sus novelas posteriores de gran aliento histórico y político.

Otro libro destacable en esta línea es *La orgía perpetua* (1975), un homenaje apasionado a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert,

considerada por él la primera novela moderna, en la que el narrador —omnisciente por antonomasia— le es invisible al lector, dándole paso a los personajes a que actúen y tengan vida propia.

LAS MÁS OLVIDADAS

El autor arequipeño exploró todos los géneros narrativos con la misma maestría. En sus novelas policiales, como *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993), usó el misterio como excusa para retratar el racismo, la violencia y la desigualdad social en el Perú profundo.

Cabe resaltar sus obras más olvidadas o menos aclamadas por la crítica. *Historia de Mayta* (1984), por ejemplo, es la novela que recibió más críticas, sobre todo en Latinoamérica y España. De acuerdo al autor: “Cuando aparece *Mayta*, ese retrato de una izquierda que se engaña a sí misma en función de fantasías ideológicas, que no pueden aceptar la realidad, provocó una tremenda irritación” (2017, p. 143).

Por otro lado, *El hablador* (1987) es fruto de una gigantesca e impresionante investigación a las comunidades machiguengas del Cusco y Madre de Dios. El autor rescata los relatos orales, canciones y mitos machiguengas —gracias a la ayuda del Instituto Lingüístico de Verano— y retrata en su novela, que también podría pasar como una crónica o testimonio personal, un país de diferentes rostros, como mencioné al principio del artículo. En su lógica, se marca el mundo de la ciudad, cercana al desarrollo, sinónimo de civilización, y su antagonista, la selva marcada por la vida nómada y primitiva de las comunidades machiguengas casi desaparecidas que sobreviven a la explotación del caucho y la minería ilegal. En ambas refleja un conocimiento profundo del Perú.

EROTISMO, NARRATIVA BREVE Y TEATRO

En su faceta erótica, destacó con *Elogio de la madrastra* (1987) y *Los cuadernos de don*

Rigoberto (1997), libros en los que el deseo y la sensualidad se entrelazan con la reflexión artística.

Aunque su fama se cimentó en las grandes novelas, Vargas Llosa también incursionó en el cuento con textos como *Los jefes* (1959), donde ya se perciben las semillas de su estilo: la tensión narrativa, los conflictos de poder y la violencia estructural en la sociedad peruana. Sin embargo, una de las mejores puertas de entrada a su universo es *Los cachorros* (1967), una novela breve que condensa gran parte de su sensibilidad literaria.

La historia de Pichula Cuéllar, marcada por un accidente que determina su destino, es una metáfora sobre la pérdida de la inocencia y la brutalidad de la sociedad limeña. Con una prosa ágil, casi oral, y un ritmo que alterna las voces del grupo, *Los cachorros* logra atrapar al lector con una intensidad que anticipa los grandes temas de Vargas Llosa: la violencia social, la construcción de la masculinidad y la lucha contra los prejuicios. Por su brevedad y contundencia, es quizá la mejor forma de iniciarse en su obra.

Además de su vasta producción narrativa y ensayística, Vargas Llosa incursionó con éxito en el teatro, un género que le permitió explorar conflictos íntimos y sociales desde otra perspectiva. Obras como *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983) o *El loco de los balcones* (1993) muestran su habilidad para combinar diálogos ágiles con reflexiones sobre la memoria, la identidad y el poder. En *La Chunga* (1986), quizá su pieza más emblemática, aborda la violencia, el deseo y las tensiones de género en un ambiente cargado de misterio y marginalidad. Su teatro, al igual que sus novelas, evidencia su interés por el drama humano y la libertad individual.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Leer a Vargas Llosa es recorrer, de manera simultánea, la historia reciente del Perú y

los grandes dilemas universales de la humanidad. Su obra no se limita a una época y sigue siendo actual, porque se pregunta acerca del poder, la violencia y la libertad, temas que no pierden vigencia. Su literatura es una ventana a la historia cultural del país, pero también una invitación a cuestionar las estructuras sociales. Vargas Llosa demostró que escribir es, en cierto sentido, un acto de rebeldía, una manera de cometer un deicidio contra las verdades establecidas.

Mario Vargas Llosa dejó una obra que no se agota con una sola lectura. Disfrutar de su narrativa exige tiempo y curiosidad, pero el esfuerzo vale la pena, pues recompensa al lector con mundos complejos y fascinantes. Ya sea que se empiece por la crudeza de *La ciudad y los perros*, el humor de *Pantaleón y las visitadoras* o la densidad de *Conversación en La Catedral*, cada libro ofrece una faceta distinta de un autor que entendió la literatura como un acto de libertad.

Al final, leer a Vargas Llosa es también leer el Perú y sus contradicciones, pero sobre todo es asomarse a una voz que seguirá viva mientras existan lectores dispuestos a dejarse elegir por sus historias, tal como él fue elegido por sus temas.

REFERENCIAS

- Aguirre, C., Martín, G., Munguía, J. & Wong Campos, A. (2023). *Las cartas del Boom*. Alfaguara.
- Setti, R. (1988). *Diálogo con Vargas Llosa*. Kosmos.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barral Editores.
- Vargas Llosa, M. (1993). *El pez en el agua*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2017). *Conversación en Princeton con Rubén Gallo*. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2024). *El país de las mil caras: Escritos sobre el Perú. Obra periodística II*. Alfaguara.

LA RELIGIÓN Y LA IDEOLOGÍA DOMINANTE EN *LA CASA VERDE* DE MARIO VARGAS LLOSA

Imagen generada con Gemini



Una interpretación negativa de la representación de la religión a través del convento en Santa María de Nieva

La producción literaria de Mario Vargas Llosa ha incluido diversas inquietudes sociales y culturales. Sin duda, se caracterizó —al menos en su primera gran etapa— por la profunda reflexión en torno a aspectos de índole política y social que derivaron su atención a temáticas como la corrupción, el abuso o la discriminación. Sin embargo, la obra del narrador peruano también ha hecho visibles otros tópicos que no han recibido tanta atención como los anteriores, como los discursos y movimientos religiosos que se pueden reconocer en novelas como *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y, de forma

más clara y categórica, en *La guerra del fin del mundo*. En esa línea, Gustavo Sánchez Rojas publicó un libro titulado *Más allá de las letras. Dios y lo religioso en la literatura* (2012), en el que dedica un capítulo a analizar el aspecto religioso de la obra de Vargas Llosa. En él menciona cuatro rasgos principales de lo religioso en la obra del premio nobel: el exteriorismo, el moralismo, el horizontalismo y la ausencia de doctrina (pp. 236-237).

Ante esto, tuve la inquietud de analizar la manera en la que se configuran estas representaciones religiosas en las novelas del autor a través de la propuesta hermenéutica de Fredric Jameson y Tomás Segovia (1989). Dicha propuesta consiste en interpretar todo texto cultural a partir de dos fuerzas políticas presentes: negativa y positiva. En este caso, desarrollo lo que dichos autores consideran una interpretación negativa del discurso religioso, la cual consiste en lo que se podría denominar un proceso de “desmitificación”: reconocer cuál es el componente ideológico-político detrás del texto, a qué intereses sirve o qué discursos normaliza y sostiene. De manera específica, propongo en este texto una interpretación negativa que revele el componente ideológico de la representación de la religión en la novela *La casa verde*, para lo cual me centraré en la dinámica del convento ubicado en uno de los escenarios clave de la obra: Santa María de Nieva.

Uno de los principales espacios en los que se desarrolla el relato en *La casa verde* es la selva peruana. En él se retrata a una comunidad claramente estructurada en torno a la violencia. Este espacio refleja no solo la violencia física y sexual a la que son sometidos varios de los personajes contenidos allí, sino también evidencia la violencia estructural a la que está sometida esta parte del país. La realidad de la Amazonía peruana se presenta de espaldas al orden estatal y es desatendida en sus necesidades más básicas. Se trata de un espacio clave para comprender la complejidad de los personajes que lo habitan, porque

la violencia a la que se ven sometidos y el desgobierno en el que se forjan los marca trágicamente.

Dentro de los colectivos y personajes específicos de este escenario se encuentran, en primer lugar, las comunidades amazónicas, que son representadas como grupos primitivos, salvajes y alejados de las dinámicas civilizadas y modernas del Estado, dadas sus prácticas culturales y la barrera idiomática. En segundo lugar, se describe a los grupos extractores de caucho que se habían diseminado por la zona y que históricamente depredaron la selva peruana desde fines del siglo XIX. Este colectivo inculca un halo de violencia que caracteriza el relato vinculado a esta zona. Existen tensiones entre los traficantes de caucho y las tribus aborígenes, así como entre grupos de este mismo colectivo que aspiran a obtener una mayor cuota de poder en los alrededores. Si bien los extractores de caucho representan una especie de poder de facto en toda la localidad, también está presente el gobernador de Santa María de Nieva, quien funge como un representante del Estado, pero con una configuración bastante degradada y corrupta. Por otra parte, la violencia provocada por la fiebre del caucho se combina con la que ejercen los militares destacados allí como respuesta del Estado ante el surgimiento del caos, el desgobierno y la anomia. En esa diversidad de colectivos y personajes que interactúan en dinámicas que los separan o los vinculan de acuerdo a intereses económicos o políticos, se halla el convento ubicado en Santa María de Nieva. Este espacio habitado por monjas destacadas a esta zona inhóspita será clave para analizar la representación de la religión que se proyecta en la novela.

Uno de los primeros aspectos en los que se puede centrar la interpretación negativa de la representación religiosa en la novela es la dinámica a través de la cual las monjas interactúan con la comunidad. Supuestamente, ellas tienen la labor de evangelizar la zona. Sin

Foto: Alamy



La violencia cauchera en la Amazonía peruana, con su sorda explotación de los pueblos indígenas, sirve de trasfondo a la trama selvática de *La casa verde* y será retomada con un enfoque histórico en *El sueño del celta*.

embargo, este objetivo parece tener reminiscencias coloniales, pues no escatiman en el uso de la violencia en contra de los supuestos beneficiarios de su misión. Ellas, por ejemplo, recluyen a las niñas de las tribus de la zona: “Las pupilas son unas veinte de edades que van de seis a quince años, todas aguarunas. A veces, hay entre ellas una muchacha huambisa, y hasta una shapra” (Vargas Llosa, 2005, p. 61). Sin embargo, estas niñas no son internadas por sus padres en el convento, sino que son llevadas a la fuerza, incluso con el apoyo de los militares. Se trata de incursiones en las que militares y monjas se unen para raptar a las niñas de sus comunidades:

Cada cierto tiempo un grupo de Madres salía, acompañado por una patrulla de guardias, a recolectar alumnas por los caseríos del bosque. Las Madres entraban a las aldeas, elegían a las niñas en edad escolar, las llevaban a la Misión de Santa María de Nieva y los guardias estaban allí para neutralizar cualquier resistencia. (Vargas Llosa, 2001, p. 13)

El punto de partida de la interacción con las internas del convento es la violencia, el atropello, lo cual parece encarnar una profunda contradicción. Las religiosas traen un mensaje de supuesta salvación para la comunidad, pero les imponen este supuesto beneficio: “—No es culpa de ellas ponerse así —dijo la superiora—. No sabían que era por su bien que estaban aquí, creían que les íbamos a hacer daño. ¿No es así siempre hasta que se acostumbran?” (Vargas Llosa, 2005, p. 83).

Desde el análisis propuesto por Johan Galtung (1969), se pueden reconocer dos tipos de violencia a las que son sometidas las niñas raptadas para ser llevadas al convento. En primer lugar, son víctimas de violencia estructural, pues están contenidas en dinámicas sociales injustas y desiguales ante otro tipo de ciudadanos. ¿En qué aspecto se reconoce ello? Básicamente, esto se aprecia en las dificultades que tienen los miembros de las comunidades amazónicas para elegir con libertad: los hombres de estas comunidades son explotados por los traficantes de caucho



Múltiples ediciones. La casa verde es considerada hasta hoy una novela excepcional por la riqueza de sus recursos narrativos. En su momento, le valió a Mario Vargas Llosa el premio Rómulo Gallegos de novela de 1967.

y las autoridades de la zona, las monjas se llevan a sus niñas en contra de su voluntad, y los militares no dudan en abusar física y sexualmente de ellas. Esta violencia, en primera instancia, es producto del desamparo estatal. Según Galtung, en estos casos "... la violencia está contenida en la estructura y se presenta como un poder desigual y, consecuentemente, como posibilidades desiguales de vida" (Pineda, 2017, p. 39). No obstante, la manifestación concreta, la que "es visible como acción" sujeto-objeto es la que ejecutan los personajes mencionados anteriormente. En este aspecto, las monjas del convento se erigen como uno de los verdugos, como uno de los colectivos que llevan a cabo esta violencia intencional y manifiesta. Además, la llevan a cabo de manera concreta, con actos físicos y psicológicos. En ese sentido, las monjas llevan la violencia del plano estructural al plano personal en contra de las niñas de las comunidades amazónicas.

Otro de los aspectos a destacar del comportamiento de las monjas en Santa María de Nieva tiene que ver con las dinámicas al interior del convento. Las acciones de las

religiosas no se reducen a su labor evangelizadora, sino que la institución asume también una figura escolar. Es decir, son ellas las que se encargan de llevar a cabo un proceso de alfabetización y educación que funciona como una especie de puente entre dos culturas. De ese modo, desarrollan no solo un proyecto religioso, sino también un proceso formativo más integral. La posición que ellas ocupan en esta dinámica como maestras o preceptoras las acerca inevitablemente a lo que Bourdieu y Passeron (2018) denominan "violencia simbólica". Es decir, son ellas las que abren el ingreso de las pupilas a la cultura y a la fe que ellas poseen, y que buscan instalar a como dé lugar: una estructura estructurante. En este caso, la violencia simbólica o imperceptible, aunque pueda parecer anecdótica, no solo se produce a través de las acciones de las monjas, sino que también las contiene. En todo momento ellas están completamente ideologizadas, al punto de considerar su labor y sus métodos como formas totalmente justificadas de interacción:

—Y estabas desnuda —gritó la madre Angélica—
y era por gusto que yo te hiciera vestidos, te los

arrancabas y salías mostrando tus vergüenzas a todo el mundo y ya debías tener más de diez años. Tenías malos instintos, demonio, solo las inmundicias te gustaban.

–Eras como un animalito y aquí te dimos un hogar, una familia y un nombre –dijo la superiora–. También te dimos un Dios. ¿Eso no significa nada para ti? (Vargas Llosa, 2005, p. 57)

Las madres no son conscientes de que sus “acciones pedagógicas” están atravesadas desde su esencia por dinámicas de violencia: “Cualquier acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica en tanto imposición de una arbitrariedad cultural por parte de un poder arbitrario” (Bourdieu & Passeron, 2018, p. 44).

Además de lo señalado anteriormente, la labor de las monjas se alinea con lo que Althusser denomina los “aparatos ideológicos del estado”. Dicho autor señala que el Estado se constituye por una serie de instituciones que modelan y normalizan el cuerpo social a través de un proceso de ideologización y adoctrinamiento que lo hace funcional para la estructura y para los intereses económicos y políticos del sistema. Existen varias instituciones que cumplen esta labor, pero la que definitivamente destaca entre todas es la escuela. Esta instala una serie de conocimientos, hábitos y prácticas que son útiles para sostener un sistema específico. Solo basta analizar lo que se enseña en la escuela: sumar y restar, respetar horarios y realizar tareas. La escuela incluye, además, la enseñanza de una historia oficial, un relato de los hechos que han dado forma a una sociedad, así como un corpus de lecturas que selecciona determinados textos, pero también excluye otros. Se trata del espacio de socialización por excelencia, en el que los niños no solo van a relacionarse con otros, sino a aprender las condiciones de ese tipo de relaciones: “Junto a la residencia están el refectorio y la sala de labores, que es donde

aprenden las pupilas a hablar en cristiano, deletrear, sumar, coser y bordar. Las clases de religión y moral se dan en la capilla” (Vargas Llosa, 2005, p. 55).

En el caso de las monjas en Santa María de Nieva, este proceso “educativo” está atravesado por un procedimiento agresivo de aculturación. Se les enseña que las formas de vida, valores y creencias de la comunidad de donde provienen son perversas, malignas y salvajes. Se produce así un proceso de negación de la cultura que no escatima en ejercer la violencia contra los cuerpos y mentes de las niñas. Nuevamente, los entramados coloniales se perciben en esta relación arbitraria y desigual entre las monjas y las pupilas: “Los prejuicios étnicos impiden su plena integración en la sociedad. Siguen imperando las normas virreinales: ni la educación cristiana de las mujeres las salvará de las diversas formas de esclavitud ...” (Gladieu, 2013, p. 282). El discurso de la alteridad degradada siempre está a la mano en las interacciones de las monjas con las pupilas. Es esta clara desigualdad en las relaciones sociales y culturales la que delata el profundo componente ideológico en la labor que llevan a cabo las religiosas: “–Tu alma sigue siendo pagana, aunque hables cristiano y ya no andes desnuda –dijo la madre Angélica–. No solo no le importa, madre, las hizo escapar porque quería que volvieran a ser salvajes” (Vargas Llosa, 2005, p. 59).

En síntesis, se ha mostrado cómo la labor de las monjas en el convento de Santa María de Nieva está guiada no solo por un interés religioso y evangelizador, sino, sobre todo, por uno de carácter ideológico y funcional al sistema. Ellas configuran una especie de sinergia con dos de las principales fuerzas que representan al Estado en la zona: las autoridades locales (gobernador) y las fuerzas militares. Una pregunta oportuna, en este caso, sería: ¿qué voz representa el discurso transmitido por las monjas a las niñas de las tribus amazónicas? Sin duda, la manera en la

que estas representantes de la religión oficial operan normaliza, justifica e impone modos de ser y estar que favorecen a determinados grupos que ostentan poder en la comunidad. Su labor educativa puede ser claramente interpretada del siguiente modo:

En determinada formación social, la acción pedagógica que las relaciones de fuerzas entre los grupos o las clases que constituyen esta formación social sitúan en posición dominante en el sistema de las acciones pedagógicas es aquella que, tanto por su modo de imposición como por la delimitación de lo que ella impone y de aquellos a quienes lo impone, corresponde de la forma más completa, aunque siempre de manera mediata, a los intereses objetivos (materiales, simbólicos y, según lo considerado aquí, pedagógicos) de los grupos o las clases dominantes. (Bourdieu & Passeron, 2018, p. 46)

Todo esto se hace evidente en el hecho de que las monjas, luego de haber formado a las niñas de las comunidades amazónicas, las enviaban a distintas partes del país para ser trabajadoras domésticas a través de la gestión de Julio Reátegui, el gobernador:

y después de estar aquí las niñas no tenían adónde ir, los caseríos indígenas no se estaban quietos, pero aun si pudieran localizar a las familias las niñas ya no se acostumbrarían, ¿cómo iban a vivir desnudas de nuevo? ... las niñas tampoco podían quedarse en la misión, don Julio, no sería justo, ¿no era verdad?, debían dejar sitio a las otras. La idea era que ellos ayudaran a las madres a incorporar al mundo civilizado a esas niñas, don Julio, que les facilitaran el ingreso a la sociedad. (Vargas Llosa, 2005, p. 146)

La crítica a esta visión y misión llevada a cabo por las religiosas (que actúan junto a los círculos de poder oficial) la encarna Bonifacia, una niña raptada y aculturada en el convento que termina en un prostíbulo piurano. Ella es la falla en el sistema; es, finalmente, quien revela un cuestionamiento a ese intento por educar las mentes y los cuerpos no solo a través de las instituciones

oficiales del Estado, sino también con el apoyo cuestionable de las instituciones religiosas.

REFERENCIAS

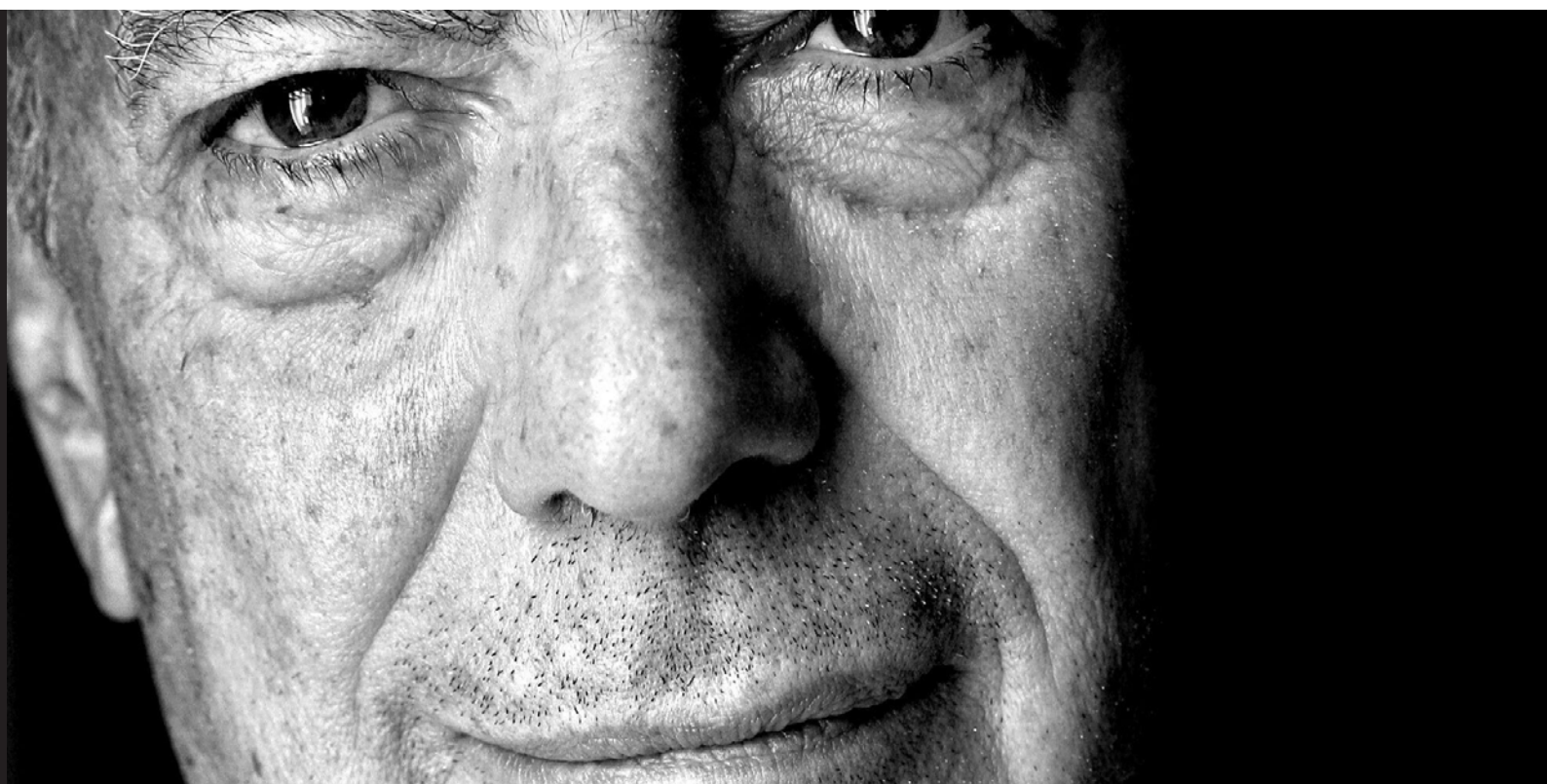
- Althusser, L. (1989). *Ideología y aparatos ideológicos del estado. (Notas para una investigación)*. Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. & Passeron, J. (2018). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema educativo*. Siglo Veintiuno
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191. <http://www.jstor.org/stable/4226>
- Gladieu, M. (2013). El arte de escribir no admite fronteras. El caso de las novelas de Mario Vargas Llosa. *INTI*, (77/78), 281–83. <http://www.jstor.org/stable/24583482>
- Jameson, F. & Segovia T. (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor.
- Pineda, M. (2017). *Traducción comentada de la obra de Johan Galtung Violence, peace and peace research*. [Trabajo para optar el título de profesional en Estudios Políticos y Resolución de Conflictos. Universidad del Valle]. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/ce56bd09-d5d1-4e74-a13e-b9f753dcd8c2/content>
- Sánchez Rojas, G. (2012). Humanismo y religión en la novelística de Mario Vargas Llosa. En *Más allá de las letras. Dios y lo religioso en la literatura*. Círculo de encuentro.
- Vargas Llosa, M. (2001). *Historia secreta de una novela*. Tusquets.
- Vargas Llosa, M. (2005) *La casa verde*. Alfaguara.

DECLARACIÓN DE USO DE IA (si aplica)

Como parte del proceso de elaboración de este trabajo, se utilizó ChatGPT y Deep Research para la búsqueda de fuentes científicas.

TENSIÓN Y SILENCIO EN LA TRAMA DEL CRIMEN DE LA MUSA

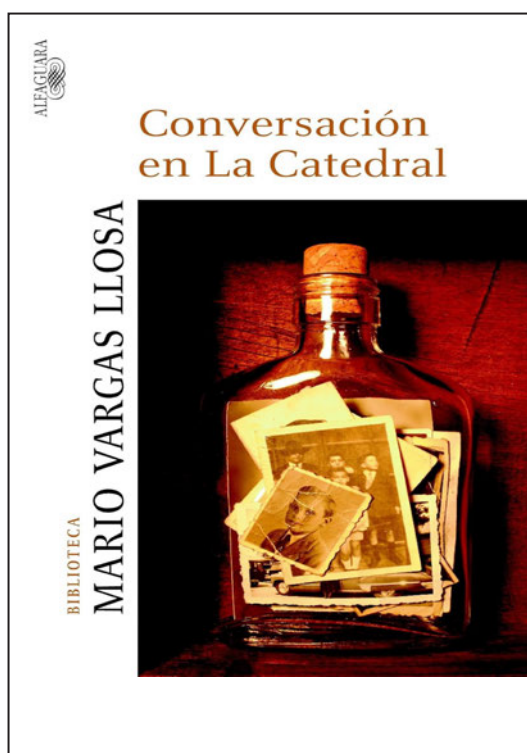
Foto: Patrick Sorquist / SVD / Alamy



Para muchos lectores y críticos, *Conversación en La Catedral* es la más lograda y totalizante de las novelas de Vargas Llosa.

Breve análisis
narratológico de un
fragmento medular
de *Conversación en
La Catedral*

Mi propósito consiste en identificar y describir las nociones de tensión y silencio como formas que componen un episodio fundamental de *Conversación en La Catedral*, novela publicada por Mario Vargas Llosa en el año de 1969. Respecto a la primera noción, partiré del concepto planteado por Carlos López Degregori, y en cuanto a la segunda, lo haré según la “definición” de Ramón Xirau. Específicamente, me enfocaré en el primer fragmento de la parte “Tres”, apartado que relata el crimen de la Musa a través de diversas técnicas narrativas. Divido mi objeto de estudio en tres segmentos. En



Como explica Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral* es la novela que más le costó escribir.

el primero, se genera la tensión mediante el conocimiento del homicidio y su cobertura periodística por parte de Santiago Zavala, protagonista de la historia. En el segundo, la tensión evoluciona hacia su intensidad y se revela la historia oculta de Fermín Zavala (padre de Santiago), su relación con el delito y la crisis experimentada por el protagonista. En el tercero, la tensión se distiende a través de procedimientos rítmicos que ordenan el impacto de esta revelación, y conducen al personaje principal al silencio y su adaptación a la mediocridad.

UNA CONVERSACIÓN MEDULAR

En el mes de setiembre de 2019, para la edición especial por el quincuagésimo aniversario de su publicación, Mario Vargas Llosa manifestó su satisfacción por la lectoría mundial de *Conversación en La Catedral*, aduciendo una razón que ya había referido en numerosas ocasiones: “porque es la novela que más trabajo me costó escribir” (Vargas Llosa, 2019, Nota a esta edición, párrafo 1).

Dos meses después, en el XVI Congreso de la Asociación de la Academia de Lengua Española, luego de referir la escritura previa de episodios aislados, respecto a personajes que serían fundamentales para la configuración de la novela, el escritor reiteró que no sabía “cómo iba a poder conectar, finalmente, todos estos personajes” (RAEInforma, 2019, 7:15). Ese trabajo y este orden referidos por el nobel debían considerar la relación entre los hechos relatados; es decir, el vínculo entre lo que la narratología ha denominado “tiempo de la historia” (el tiempo en el que ocurren los hechos) y “tiempo del discurso” (el tiempo en el que estos son presentados). Tal y como han sugerido Brioschi y Di Girolamo, la relación entre estos tiempos determina variaciones respecto al orden y a la duración de los hechos relatados (2000, p. 214).

Desde esta reflexión, podríamos concebir *Conversación en La Catedral* como la ruptura de un diálogo o el entramado de una escena (2000, p. 214). El fragmento que analizamos articula su escena más importante en un diálogo: el que sostienen los personajes Becerrita y Queta, en torno al crimen de la Musa. Esta conversación es relatada paralelamente a otras dos: la que ocurre entre Santiago y Carlitos, y la que sostienen Santiago y Ambrosio en el bar La Catedral, diálogo que articula la novela. Considero que la conversación entre Becerrita y Queta genera el efecto de tensión más importante de este fragmento, y la que realizan Santiago y Fermín, la presencia de un silencio fundamental. Ambos procedimientos, la tensión y el silencio, resultan cruciales para entender un rasgo clave en la valoración del protagonista: su contradicción.

TENSIÓN, INQUIETUD Y BÚSQUEDA

Carlos López Degregori (s.f.) define la tensión como un “acercamiento lento a lo narrado”. “Lo narrado”, en el caso de la novela, denota la respuesta a una pregunta: ¿quién mató a la Musa? La lentitud referida por López Degregori nos remite a la noción de velocidad planteada

por Darío Villanueva para explicar el ritmo narrativo: ese efecto derivado de la “dosificación” del contenido (Reis & Lopes, 2002, p. 248). En el fragmento que analizamos, el azar conduce a Santiago a encargarse de la investigación periodística del crimen de Hortensia, la Musa, ex amante de Cayo Bermúdez, quien fuera director de Gobierno durante el régimen del general Manuel Odría. Así como la novela radica en la inquietud del protagonista por responder a una cuestión existencial —“¿En qué momento se había jodido el Perú?” (Vargas, 2023, p. 19)—, la investigación periodística se orienta al esclarecimiento de este homicidio.

Considero, como apertura de la tensión, el diálogo entre Zavalita (apelativo de Santiago) y la Paqueta, proxeneta que le informó la existencia de Queta y su vínculo con la Musa (p. 431). Este primer hallazgo conducirá a la conversación entre Becerrita e Ivonne, mujer que acogía a Queta, quien conocía la respuesta a la inquietud periodística. La búsqueda de Santiago lo sumergirá en el submundo del comercio sexual mediante un oficio que había elegido como *ethos* de condición social. El relato recupera el carácter estimulante de su ejercicio: “Habían sido días agitados ... te sentías interesado, desasosegado, piensa: vivo otra vez” (p. 432). Paralelamente, el diálogo entre Santiago y Ambrosio coincide con el primer hallazgo del reportero: “—¿Queta? —dice Ambrosio, y unos segundos después, atontado—: ¿Queta, niño?” (p. 431). Esta conversación desliza insinuaciones cargadas de tensión: “—¿En todo el tiempo que estuviste con él no le conociste ninguna mujer? ... Sería marica, entonces” (p. 429). Pero el silencio de Ambrosio las regula: “—No le conocí queridas, pero sí mujeres ... Es decir, polillas ... No, niño, no era maricón” (pp. 429-430). La introducción termina con la intervención de Becerrita, el experimentado periodista de las noticias policiales, que encabeza la cobertura de la noticia y que es acompañado por Santiago a continuar con las pesquisas. A través de sus artimañas,

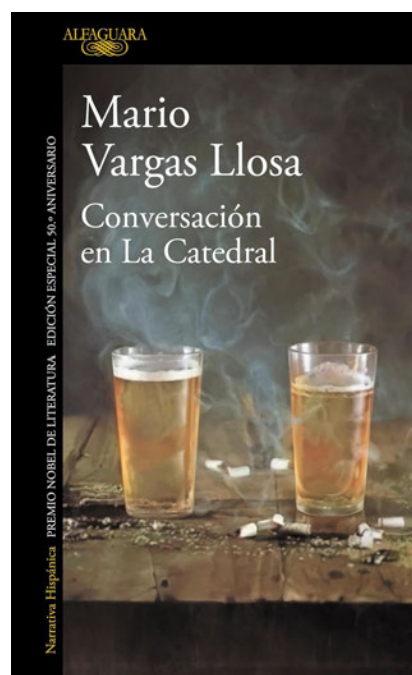
el ducho redactor apelará al nombre de Queta para comprometer a Ivonne (p. 436). Becerrita podría ser considerado un personaje episódico, pero su rol es fundamental para la tensión, ya que funciona como puente entre la ignorancia y el saber:

—Ah, la policía no se enteró todavía —Becerrita se rascó el bigotito y se pasó la lengua por los labios, con avidez—. Pero se va a enterar tarde o temprano y vendrán a interrogarlas a ti y a la tal Queta. Prepárate, Madama. (p. 436)

La posterior y pronta llamada de Ivonne a la redacción para confirmar el acceso a la entrevista con Queta conserva la tensión a partir de la dosificación del relato.

INTENSIDAD, HALLAZGO Y CRISIS

El diálogo entre Becerrita y Queta —con la participación de Ivonne y ante la presencia de Santiago— desatará el nudo del conflicto. En esta escena, la velocidad de los hechos relatados sufre alteraciones mediante la dosificación de la intensidad. De acuerdo con López, la intensidad es la “presentación



Conversación en La Catedral retrata, a través del diálogo entre Santiago Zavala y Ambrosio, la corrupción, la violencia política y el desencanto que llevan a la pregunta: “¿en qué momento se jodió el Perú?”

directa” de la acción (p. 8). La revelación acerca del homicidio se intercalará, estratégicamente, con su silencio. Brioschi y Di Girolamo señalan que, si la elipsis se intercalara dentro de un mismo episodio, su efecto sería el *suspense* (p. 214). La estrategia que había empleado Becerrita para interactuar con Queta, se había sostenido sobre la amenaza. La mediación de Ivonne, comprometida ante el periodista por un antecedente turbio, funciona como un agente de estrés sobre Queta.

El contexto reúne el interés de la proxeneta, la coacción del periodista y el encono de la amante. Es en esta mixtura de bajezas que, progresivamente, se develará la verdad: “—En vez de escarbar tanto su vida, debían preocuparse más del que la mató, del que la mandó matar —sollozó Queta y se tapó la cara con las manos—.” (p. 441). Aquí, con la alusión a la existencia de un asesino y un autor intelectual, es que surge la intensidad:

La cara petrificada de Ivonne, piensa, el recelo y el desconcierto de sus ojos, los dedos de Becerrita inmovilizados en el bigotito, el codo de Periquito en tu cadera, Zavalita, alertándote. Los cuatro se habían quedado quietos, mirando a Queta, que sollozaba muy fuerte. Piensa: los ojitos de Becerrita perforando los pelos rojizos, llameando. (Vargas Llosa, 2019, p. 441)

Becerrita disfraza su avidez de empatía e insta a Queta a personificar su alusión. Ivonne intenta regular la intensidad, pero Queta continúa y esta se incrementa: “—No son estupideces, usted sabe que no es invento, señora —sollozó Queta ... Usted sabe que el matón de Cayo Mierda la mató” (p. 442). El diálogo paralelo relata la exaltación del acceso a la primicia y el dolor de una herida que, diez años después, ha permanecido en el protagonista: “—¿Ahora se va a poner a llorar? —dice Ambrosio—. Ya no tome más, niño” (p. 442). La insistencia obtuvo sus frutos y Queta se refirió a “un tipo de plata”, de quien la Musa “sabía muchas cosas” y a quien habría estado

extorsionando (p. 443). Ante la pregunta de Becerrita por el autor intelectual, Queta perfila a dos personajes que calzarían con dos viejos conocidos: “—No lo contrató ... Le hablaría y lo convencería. Lo tenía dominado, era como su esclavo” (p. 443). La persuasión del periodista apela a la condolencia: “yo lo publico ... yo te creo, Queta” (p. 443).

El diálogo entre Becerrita y Queta alcanza el límite de la intensidad hasta la presentación directa de la acción: “Bola de Oro la mandó a matar —dijo Queta—. El matón es su cachero. Se llama Ambrosio” (p. 443). Bola de Oro: mote de Fermín Zavala y padre de Santiago; Ambrosio: su chofer, el asesino y el hombre que feminizaba a su padre y consolidaba, indirectamente, su condición de “niño bien”, su “impureza”. Becerrita mostraría una primera señal de compasión al simular duda respecto a la revelación y facilitar el retiro de Zavalita, quien, aturdido, dirigiría su camino hacia el centro de Lima y el oportuno encuentro con Carlitos. Santiago transitó la crisis, amparado en la compañía de la amistad. No obstante, esto redundaría en las dudas en relación a la orientación sexual de su padre, más que a su participación en el asesinato: “Yo creí que tú lo sabías ya, Zavalita” (p. 447). Con todo, la bohemia de la vida periodística amparó a Santiago en esa noche y, diez años después, apelaría a esta, en su encuentro con Ambrosio.

DISTENSIÓN, SILENCIO Y ADAPTACIÓN

Segmento el final del fragmento que analizamos en dos partes gobernadas por el silencio: el contacto entre Santiago y su familia, y el tratamiento que Zavalita y el gremio periodístico le dieron a la noticia. De acuerdo con Ramón Xirau, el silencio es connatural a la palabra (Gutiérrez, 2015, p. 55). Pienso que este concepto dialoga con la noción de “elipsis implícita” de Gérard Genette, como la omisión de palabras que se pueden inferir “si se tiene en cuenta el desarrollo de la historia” (Reis & Lopes, 2002, p. 72). Desde esta perspectiva, cuando Zavalita

calla, sugiere un contenido con *lo que no dice*. Lo que le esperaba a Santiago, después de la noche de la crisis, fue una suerte de madurez. El discurso indirecto detalla la sensación de una especie de asimilación: “Adolorido y al mismo tiempo más fuerte ... más tranquilo, cambiado por la pesadilla, mayor” (p. 449).

Su proceso parece haber despertado, en Zavalita, el cinismo del juego social y la convicción de transgredir los límites de su *ethos*. El relato de esta asimilación resulta clave para el descenso de la tensión y el diálogo que sostendrán Santiago y su padre acerca del crimen. La tensión resurge con la llamada telefónica de Santiago a Fermín, y desciende con el acuerdo de un inmediato encuentro y una posterior visita a la casa familiar. Los momentos previos a la primera interacción revelan las vacilaciones del protagonista mediante el monólogo interior: “dime que es mentira papá, dime que no es cierto

papá” (p. 452). El encuentro devuelve la imagen del amor paternal y las emociones del protagonista bajo los efectos de este vínculo. Santiago refiere a su padre el asunto de la Musa, pero silencia la información en torno a la relación entre él y su chofer, elaborando una media verdad:

—Anoche llegó un anónimo al periódico, papá —¿iba a hacer todo ese teatro, queriéndote tanto, Zavalita?—. Diciendo que el que mató a esa mujer fue un ex matón de Cayo Bermúdez, uno que ahora es chofer de, y ponían tu nombre, papá. Han podido mandar el mismo anónimo a la policía, y, de repente —sí, piensa, precisamente porque te quería tanto—, en fin, quería avisarte, papá. (p. 455)

No obstante, la narración nos permite interpretar que Santiago buscaba una respuesta en la reacción de su padre: “ahí, su sonrisita extrañada ... esa especie de alivio en su

Imagen generada con Gemini



Cuando Zavalita comprende, a partir del relato de Ambrosio, que su padre llevaba una vida secreta de chantajes y culpas, se desmorona su imagen del “señor respetable” y se vuelve insoportable la idea de un mundo construido sobre mentiras.

cara, y sus ojos que decían menos mal que era una tontería así” (p. 455). Por esto, la duda prevalecerá. Suspendida la tensión, el diálogo girará en torno al nuevo gobierno y su impacto en la familia Zavala, así como al empleo de Santiago en un periódico manejado por un régimen capitalista (p. 458). La crítica de Fermín precederá a la despedida entre los personajes: “Creí que te habías ido de la casa por tus ideas, porque eras comunista ... Pero, ¿para esto, flaco? ¿Para tener un puestecito mediocre, un futuro mediocre? (p. 459). Sin embargo, la duda había sido eventual.

El relato de la visita a la casa familiar sugiere la deducción de Santiago a partir de la ausencia de Ambrosio: “Pero él no estaba ahí: no habían sido mentiras, papá” (p. 459). Su deducción encontró solidez en la información expuesta por su hermano: “—¿Sabes que Ambrosio se fue? ... Se largó de repente, de un día a otro” (p. 460). El monólogo interior discurre con las interrogantes que actualizan la angustia del protagonista: “¿Un actor, Zavalita, un Maquiavelo, un cínico?” (p. 461). Con todo, el silencio de Santiago evidencia la contradicción entre sus ideales de “pureza” y su actitud concesiva. Paralelamente, la tensión del diálogo de encaje se incrementa. Zavalita intenta cohesionar la coincidencia de estos hechos, pero Ambrosio persistirá en lo que Santiago juzgará como su terco desentendimiento (p. 454).

Por otra parte, la interacción con Carlitos funciona como un medio de adaptación al silencio mediante la negación; además, relata la renuncia del gremio periodístico a la cobertura de la noticia. No obstante, Santiago sospecha que esta se debió a la intervención oculta del poder: “¿Había habido conversaciones a media voz ... misteriosas puertas que se abrían y cerraban, Zavalita?” (p. 463). El silencio de la autocensura, la concesión y la duda es monologado como una mixtura que adereza la angustia

de un héroe derrotado por la degradación social y la renuncia a sus ideales. Sin embargo, el impacto de los hechos sería asimilado como una experiencia que, eventualmente, había superado la mediocridad y falta de convicción cotidianas: “Piensa: tus gusanos me sacudieron un poco, Musa, me hicieron vivir un poco” (p. 462).

La narración configura la subordinación de Santiago ante la autoridad de su padre. Los motivos son interpretables y transitan desde la conveniencia hasta el respeto. Esto acerca a Santiago no solo a la ambigüedad sugerida en el adiposo Becerrita, sino también a la del sombrío Cayo Bermúdez y su destreza en las negociaciones como director de Gobierno. En esta, el silencio funciona como un mecanismo de concesión y conveniencia. Esto lo podemos identificar, por ejemplo, en la negativa de Cayo a la sugerencia del comandante Paredes, de emplear el secreto de Fermín Zavala como respuesta a su participación en un fallido intento de complot contra el régimen militar: “—Ya sé, ya me lo has dicho —sonrió Paredes—. El vicio es lo único que respetas en la gente” (p. 480).

REFERENCIAS

- Brioschi, F. & Di Girolamo, C. (2000). *Introducción al estudio de la literatura*. Ariel.
- Gutiérrez, J. (2015). *El silencio narrativo: un acercamiento a la narrativa latinoamericana contemporánea*. Esfera Pública.
- López Degregori, C. (s.f.). *Una aproximación al texto narrativo* [Material de curso no publicado]. Universidad de Lima.
- RAEInforma. (2019, 13 de noviembre). Mario Vargas Llosa reflexiona sobre los cincuenta años de *Conversación en La Catedral*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2cyaQRsfCs0>
- Reis, C. & Lopes, A. (2002). *Diccionario de narratología*. Almar.
- Vargas Llosa, M. (2019). *Conversación en La Catedral*. Alfaguara.

UNA VISITA A *PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS*

Foto: IMDB.



En el cine. Salvador del Solar y Angie Cepeda en una de las escenas de la adaptación cinematográfica de *Pantaleón y las visitadoras* del 2000, dirigida por el cineasta peruano Francisco Lombardi con guion de Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa.

Ambientada en la Amazonía peruana, esta novela de Mario Vargas Llosa permite, a través de la ironía, una reflexión sobre el modo que tenemos de afrontar los problemas más urgentes y sobre el modo de afrontar la lectura de un nobel.

No sé si hay una manera correcta de leer a Mario Vargas Llosa (MVL). En mi caso, lo dosifico como si se tratara de una serie de televisión que te agrada tanto que quieres que nunca se acabe. Así que no me he apurado en agotar su obra, pues me tranquiliza la idea de saber que siempre puedo reencontrarme con este autor. MVL ya forma, hace mucho, parte del canon: aquellas obras literarias que, de acuerdo con Susana Reisz (1987), han sido legitimadas como tal gracias a la sociedad. Es, entonces, un

clásico, y revisitarlo representa la garantía de entrar en contacto con una creación literaria que satisface a distintos niveles: temático, formal y de relevancia social, con capacidad de interpelación.

VARGAS LLOSA EN LOS TIEMPOS DE “LO FUNABLE”

En el prólogo de la edición de *Pantaleón y las visitadoras* que todavía descansa sobre mi mesa de noche, MVLI (2023) menciona —en un texto que firma el 29 de junio de 1999, en Londres— que la historia de esta novela se basa en un hecho real. Un servicio de visitadoras organizado por el Ejército peruano, del que supo en dos viajes a la Amazonía, en los años 1958 y 1962. La confesión más valiosa, sin embargo, es que el autor admite que, si bien procuró narrar su historia “en serio”, descubrió que aquello resultaba imposible, “que ella exigía la burla y la carcajada”. Eso para él resultó liberador, pues pudo comprobar “las posibilidades del juego y el humor en la literatura”.

Me pregunto cómo se toma en estos tiempos, regidos muchas veces por el riesgo y el miedo a ser funado, esta obra. Cabe precisar que el concepto deriva del verbo funar, que se recoge en el *Diccionario de americanismos* (Asociación de Academias de la Lengua Española, s. f.) con diferentes acepciones, una de las cuales es la siguiente: “organizar actos públicos de denuncia contra organismos o personas relacionados con actos de represión delante de su sede o domicilio”. Claro que su uso se ha extendido a una forma de denuncia pública, sobre todo en el entorno de las redes sociales. Entonces, volviendo a *Pantaleón y las visitadoras*, basta con recorrer las primeras páginas para encontrar, en un diálogo entre oficiales del Ejército, frases como las siguientes: “En síntesis, la tropa de la selva se anda tirando a las cholas” (p. 19), o

A Luisa Cánepa, mi sirvienta, la violó un sargento, y después un cabo y después un

soldado raso —limpia sus anteojos el teniente Bacacorzo—. La cosa es que le gustó o qué sé yo, mi comandante, pero lo cierto es que ahora se dedica al puterío con el nombre de Pechuga y tiene como cafiche a un marica que le dicen Milcaras. (p. 20)

¿Cómo es posible que una obra abarque con humor actos tan execrables como violaciones sistemáticas? Vale enfatizar que el punto de partida de *Pantaleón y las visitadoras* es que, a su protagonista, el capitán Pantaleón Pantoja, se le encarga como misión establecer un servicio de prostitución para las Fuerzas Armadas de Perú. Obviamente, en el más absoluto secreto militar. Todo esto como la mejor solución que se le pudo ocurrir a estas esferas de poder frente al hecho de que los soldados, en una localidad de la selva peruana, no pueden contener sus ansias sexuales. ¿Cuál es el objetivo detrás de esta delirante propuesta? Para comprenderlo, es necesario vivir en el Perú, un lugar que se debate entre encarnar un Macondo lunático y distorsionado, o ser no más que un meme cotidiano. Para comprenderlo, hace falta revisar las noticias y encontrarse, por ejemplo, con que un medio periodístico (Quilca, 2025, párr. 1) informó en su momento que el congresista José Cueto propuso a transportistas extorsionados usar “láminas antibalas” para evitar ser asesinados. La obra de MVLI nos permite comprobar, primero, que no hemos cambiado mucho desde 1973, pues quienes nos gobiernan continúan atendiendo los problemas que nos aquejan sin presentar soluciones que se concentren en las causas.

El mismo MVLI, en su discurso de aceptación del premio Nobel (2010), afirma que la literatura propone un espacio crítico y lleva a los seres humanos a formular soluciones distintas a las que los regímenes autoritarios se esfuerzan en mostrar como las únicas posibles. Ocho años después, en una entrevista que concedió a Alonso Rabí (2022), MVLI se refiere a su discurso “La literatura es fuego” —que pronunció al recibir el premio

internacional de novela Rómulo Gallegos en 1967—, y nuestro nobel afirma que “el escritor siempre perturba, inquieta, critica”, que es “un profesional del inconformismo”. También menciona que la motivación para que alguien tome el camino de la escritura gira en torno al deseo de que la vida sea mejor, ya que la literatura “crea un tipo de ciudadano muy crítico y muy alerta”. Así que el camino que toma MVLI en *Pantaleón y las visitadoras* —y que nos lleva a visitar no solo postales de la Amazonía, sino también el retrato de la traición a las propias convicciones, por parte de su protagonista— es por la ruta de la sátira. A través de la exageración, de la ironía, el autor nos permite, entre las sonrisas que nos puedan arrancar sus letras, caer en la cuenta de que aquellas situaciones delirantes pueden ser, muchas veces, el día a día en un país donde resulta urgente buscar soluciones más creativas y lúcidas.

A PRUEBA DE DICTADURAS

Cuando se revisa la obra de MVLI, queda claro que su propuesta es una que se opone a cualquier dictadura. Lo más evidente, la encarnación más tangible de esta palabra se centra en el ámbito político o en figuras autoritarias vinculadas con el universo de la milicia, como en *La ciudad y los perros*. También hay lugar para las dictaduras que surgen en el ámbito sentimental, como ocurre en *Travesuras de la niña mala*. Qué es una dictadura sino la concentración del poder en una sola persona, o grupo, y los abusos que vienen de la mano con la ceguera intrínseca de quien se cree omnipotente. Ocurre en la política, en los entornos laborales y hasta en las relaciones sociales. Le ocurrió también a Pantaleón Pantoja, un oficial del Ejército que, aunque parece incorruptible al inicio, termina cediendo a la dictadura de su propia obsesión por la perfección. Y no solo eso, sino que termina de corromperlo una mujer a quien no se puede resistir y se vuelve dictadora de su corazón o, más bien, de su deseo.

Habría que remontarnos hasta *El pez en el agua* (sobre todo remontarnos en el sentido de la exploración autobiográfica del nobel), publicada en 1993, para comprender las coordenadas emocionales, el mito fundacional que da origen a todos los otros relatos que convivieron en MVLI. “Ese señor que era mi papá”, se titula el primer capítulo de aquel libro de memorias, en el que conviven la esfera personal, pública y política del autor. Y es que ese señor que era su padre fue el hombre que, en su infancia, apareció intempestivamente. Apareció para arrancarlo de los brazos que lo cobijaban y engrañan en el lado materno de su familia. Arrancarlo y hundirlo en la rigidez y severidad de un modo de vivir en el que aquella figura autoritaria tenía siempre la última palabra. Sin embargo, cuántas palabras, y cuán relevantes y necesarias, han surgido desde ese primer enfrentamiento con el autoritarismo.

SE SUFRE, PERO SE GOZA (Y SE APRENDE)

No sé si hay una manera correcta de leer a MVLI, pero lo correcto —y necesario— es hacerlo. Especialmente en estos tiempos, cuando todo se aligera y se vuelve líquido en el reino de TikTok, en el que, si en un aula universitaria se consulta a los jóvenes si conocen a tal o cual autor canónico, entre los pocos que responden que sí, la mayoría solo ha rascado la superficie a través de algún *reel*.

Es urgente contagiar el gusto por la lectura, pero la buena lectura, y las obras con profundidad, que no brindan el contenido ya digerido, sino que exhortan al lector, lo desafían, lo exigen. Jorge Eslava, quien de lectura sabe, y mucho, afirmó en una entrevista que

Leer también es aburrimiento, es sufrimiento, es dificultad, empeño. Un gran filósofo decía: “El gusto contiene muchos disgustos”. Para conquistar el placer, necesito haber atravesado muchos caminos tortuosos. El placer es una conquista, porque si no, nos quedamos en el placer primario. La lectura supone decodificar, interpretar e incluso descolocarte de



Las múltiples ediciones de *Pantaleón y las visitadoras* dan fe de la vigencia de la novela. Una mirada a las diferentes portadas revela cómo se percibe el universo de la novela, marcado por el humor y la sensualidad en escenarios amazónicos.

tu conocimiento y comodidades. (Palacios Yábar, 2020, pregunta 7)

El año pasado, en una entrevista, Rodrigo Fresán (2024) mencionó que el

peligro es que te pongas a leer Harry Potter y no leas nada más que Harry Potter. Y también eso me parecía un poco raro de los chicos que leían como en bucle a Harry Potter, en lugar de saltar de Harry Potter a otra cosa para volver después a Harry Potter. Tuvo lugar además un gran cambio, como digo en el libro. Cuando yo era chico, los libros infantiles y juveniles que yo leía eran básicamente los mismos que habían leído mis abuelos cuando tenían mi edad. (Arjona, 2024, pregunta 7)

Esto representa al mismo tiempo una amenaza y una oportunidad. Lo segundo porque puede democratizar la lectura, acercar a los jóvenes a ella. Lo primero porque brinda una perspectiva de la literatura cada vez más banalizada, en la que el estilo y el rigor quedan de lado. *Pantaleón y las visitadoras* no es un texto sencillo, pues tiene pasajes con diálogos en los que se alternan conversaciones que entablan distintos interlocutores en dimensiones temporales diferentes, con cambios en el modo de contar la historia a través de partes militares, artículos periodísticos o transmisiones radiales. Así que no sé si habrá una manera correcta de leer a MVLI, pero se aprende.

REFERENCIAS

- Arjona, D. (2014, 2 de febrero). Rodrigo Fresán: "Los jóvenes no pueden leer solo Harry Potter". *Zenda*. <https://www.zenda-libros.com/rodrigo-fresan-los-jovenes-no-pueden-leer-solo-harry-potter/>
- Asociación de Academias de la Lengua Española. (s. f.). Funar. En *Diccionario de americanismos*. <https://www.asale.org/damer/funar>
- Palacios Yábar, M. (2020, 17 de junio). Jorge Eslava: "Leer también es aburrimiento, sufrimiento, dificultad, empeño". *Perú21*. <https://peru21.pe/cultura/jorge-eslava-leer-tambien-es-aburrimiento-sufrimiento-dificultad-empeno-20200616230930/>
- Quilca, M. (2025, 10 de abril). José Cueto propone a transportistas extorsionados usar "láminas antibalas" para evitar ser asesinados. *Infobae Perú*. <https://www.infobae.com/peru/2025/04/10/jose-cueto-propone-a-transportistas-extorsionados-usar-laminas-antibalas-para-evitar-ser-asesinados/>
- Rabí, A. (2022). *Antiguos y nuevos animales literarios*. Pez Letra Editores.
- Reisz, S. (1987). *Introducción a la teoría literaria*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vargas Llosa, M. (2010, 7 de diciembre). *Elogio de la lectura y la ficción* [Discurso]. The Nobel Prize. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/vargas_llosa/lecture/
- Vargas Llosa, M. (2023). *Pantaleón y las visitadoras*. Debolsillo.

APUNTES DE UN LECTOR ADOLESCENTE: *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*

Foto: Landmark Media / Alamy



Barbara Hershey, Keanu Reeves y Peter Falk en *Tune in Tomorrow* (1990), película basada en *La tía Julia y el escribidor*.

José Güich vuelve a la novela que lo inició: entre autobiografía y ficción, Pedro Camacho y Varguitas revelan el frenesí creativo que incendió su vocación

Hace unos meses, como parte de los homenajes a MVLI, fallecido en abril de este año, el amigo y escritor Ricardo Sumalavia me solicitó con gentileza, como a otros autores y autoras, unas palabras destinadas a la plataforma de la cátedra que lleva el nombre de alguien fundamental para el canon literario del Perú y de Hispanoamérica. MVLI es venerado por muchos en su tierra y fuera de ella con pasión casi religiosa; asimismo, es respetado —o tolerado, pero no querido, como sí ocurre

con Ribeyro o Arguedas— por diversidad de lectores. También es sometido a ataques y denostaciones por otros, en especial intelectuales de cuño estalinista y castrista. Por lo tanto, es objeto de sentimientos encontrados en un país como el nuestro, de muy escasa lectoría o, para ser más precisos, huérfanos de cultura literaria.

Y con la afirmación anterior no pretendo aludir solo a los sectores menos favorecidos, sino a la clase política o la élite —si eso significa algo concreto en el Perú—, bastante iletrada si la comparamos con los grupos dirigentes de países cercanos. Esa situación no cambiará, al menos en los próximos años, sin excedernos en los modos pesimistas. Las brechas y diferencias quedan evidenciadas con tan solo revisar el desarrollo histórico de estas comunidades nacionales.

Tampoco es homogéneo, a decir del estado de la cuestión, el tratamiento que la llamada “crítica académica” le ha endilgado a un corpus gestado durante más de sesenta años. Esta, en la actualidad explora con diversas herramientas teóricas —y variopintos resultados—, ángulos novedosos o poco trabajados del universo creado por el arequipeño. Abundantes tesis, ensayos y artículos indexados dan cuenta del interés en torno de una producción tan vasta, con sus cimas, mesetas y declives.

En la convocatoria mencionada, no se pedía defender cuál era la mejor novela —acto absurdo cuando entran a tallar apreciaciones tan subjetivas—, sino aquella que mayor influencia hubiese ejercido en la vocación creadora del partícipe de esta bastante plural y democrática petición, de muy amplio espectro. No fue difícil para mí ubicar en la memoria el libro en cuestión. Pero al exigirse un cuidadoso límite de caracteres, se corría el riesgo de enunciar banalidades o lugares comunes.

En estos casos, quizás sea más aconsejable optar por la sinceridad y esta es la respuesta



La tía Julia y el escritor (1977) mezcla el romance escandaloso entre Varguitas y su tía política Julia con las desbordadas radionovelas del escritor Pedro Camacho en la Lima de los cincuenta.

que envié, ante el requisito mínimo de sustentar por qué ese libro en particular y no otro:

Su capacidad fulgurante, como texto o discurso estético, para desplazar la estructura narrativa al límite y transformar material de apariencia autobiográfica en ficción pura e inagotable, así como transgresora y lúdica con un registro por momentos afín a lo carnavalesco. Por otro lado, es una exaltación del proceso de crear. Se trata de una novela experimental en varios niveles. Pero, sobre todo, medita acerca de lo que implica contar historias y que estas regurgiten dilemas, conflictos, obsesiones y pesadillas que todos los autores habrán de enfrentar en algún momento. Pedro Camacho, el forjador incontinente de radionovelas en la década de 1950 y, por otro lado, Varguitas, huidizo alter ego de MVLI, establecen una conexión energética, a manera de un contrapunto en el cual las fronteras entre realidad e irrealdad se quiebran a cada instante, como si las historias quisieran salirse del marco convencional e invadir el mundo para contaminarlo, diluirlo, reconstruirlo

a través del descontrol de los estados mentales. Leerla hace casi cincuenta años fue una auténtica iniciación en la literatura. Un trabajo escolar condujo a una revelación. Ella derivaría luego en un camino propio, en otras canteras o registros. Pienso que esta novela, quizás no tan valorada al inicio (comparada con los grandes hitos vargallosianos de los sesenta), luce hoy más actual y vigorosa que nunca. Y es un auténtico disparador, un *big bang* en torno de los fuegos de la imaginación y los grados a los que puede acceder cuando se desata o “se suelta las trenzas” con festiva impudicia. Habrá opiniones disímiles o hasta lapidarias por lo que afirmo, pero es el texto que siento más próximo a mi visión de la literatura... más cómplice de lo que he buscado por tanto tiempo y sigo buscando. Aún conservo la primera edición de Seix Barral con evidente satisfacción y espíritu de retorno.

Ante esta novela —que no es otra que *La tía Julia y el escribidor* (1977)—, la crítica en general pareció desconcertada o poco satisfecha, pues, como deformación profesional siempre pernicioso, le había fijado vallas muy altas al escritor desde su irrupción meteórica, a los 26 años, con *La ciudad y los perros* (1963). Hacia la segunda mitad de ese período, ya era figura notable del hasta hoy todavía discutido *boom* latinoamericano, junto a Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. ¿Fue un plan editorial hábilmente planificado en los cuarteles de Barcelona, España? ¿Un fenómeno inevitable de madurez creativa? ¿Independencia estética respecto del imperio estético de Occidente? ¿Mutación espontánea de una cultura joven que da el salto cualitativo y supera el fin de la infancia?

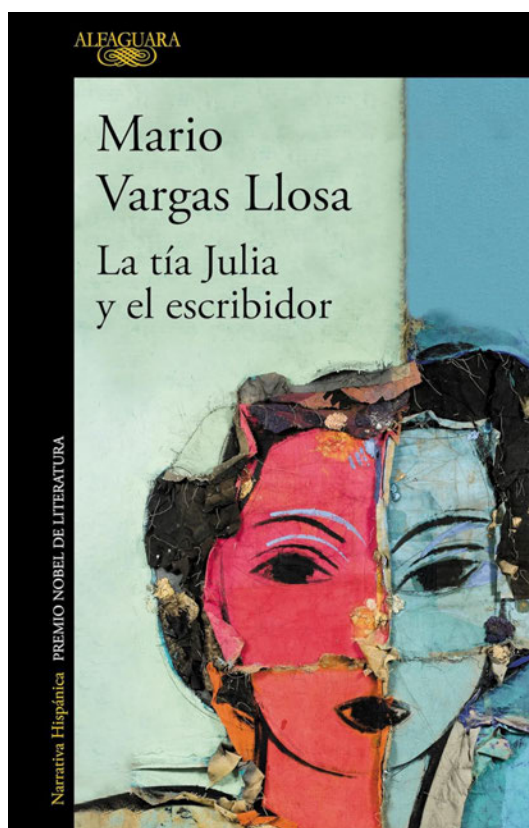
El texto se aparta en gran medida de las grandes construcciones “totalizadoras” de la década anterior (*La casa verde*, *Conversación en La Catedral*) y quizás se aproxima a la novela corta *Los cachorros*, aunque en un sentido diferente. El punto de encuentro sería el creciente interés por los contenidos y discursos de la cultura de masas, trabajados con eficacia por novelistas consagrados como el argentino Manuel Puig, el mexicano

Fernando del Paso y el cubano Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo, cada uno ejercita a su manera —y de acuerdo con sus propias filiaciones o genealogía— estas excursiones que suelen moverse con soltura entre las referencias más eruditas y los discursos o subgéneros nacidos a partir de la expansión de los *mass media*.

Para ser objetivos, en 1977, los días más gloriosos y fulgurantes de esta puesta en valor de la narrativa del continente ya habían pasado. Otros escritores y escritoras, en diversos países, empezaban a despegar con diversas propuestas, fuera ya del influjo de las casi monolíticas y absorbentes presencias de estos novelistas, quienes, desde la década anterior, habían acaparado titulares y más de una polémica, así como distanciamientos ideológicos.

Durante y después del año de su lanzamiento, *La tía Julia y el escribidor* estuvo enmarcada por una serie de protestas —incluidas la del padre de Vargas Llosa, la de la propia Julia Urquidí (hermana de la esposa de un tío del autor, en la vida real), la de un empresario boliviano apellidado Salmón, quien parece haber inspirado a MVLI para delinear a Pedro Camacho—. Por supuesto, no se obvian las de los militares genocidas argentinos que se enfadaron por ciertas referencias bastante ásperas y poco sutiles a una república destruida por el fascismo. El libro no se difundió en el Río de la Plata hasta el retorno de la democracia y los juicios a los criminales que gobernaron catastróficamente el país entre 1976 y 1982.

El escritor, en aquel momento, se hallaba en el proceso de conversión de su militancia socialista, cercana a la ortodoxia, a un liberalismo de cuño modernizador y abierto, cuyos referentes principales iban desde Karl Popper hasta Isaiah Berlin. Estos intelectuales, defensores de la libertad a ultranza, empezaban a aparecer con sutileza en diversos artículos y declaraciones. MVLI también iniciaba su proximidad a personajes como el colombiano



En *La tía Julia y el escribidor*, la ficción funciona como un juego metanarrativo: las radionovelas de Camacho contaminan la "realidad" de Varguitas y muestran cómo toda vida puede volverse material novelesco.

Plinio Apuleyo Mendoza, uno de los más furibundos críticos de la izquierda en su país. Estamos, por lo tanto, ante un proceso complejo que involucra nuevas formas de narrar o estructurar el texto novelístico y una significativa adopción de otros paradigmas ideológicos.

En cuanto a la estructura de la novela, destaca de inmediato la alternancia de dos líneas narrativas: la primera corresponde a la evocación nostálgica en torno de un tiempo remoto y un Miraflores (a comienzos de la década de 1950) idílico que apenas empezaba a ser parte de Lima Metropolitana. Estos recuerdos pertenecen a Varguitas, un aspirante a escritor que trabaja en la antigua radio Panamericana. El registro en tono de apariencia autobiográfica puede llevar a una serie de equívocos, los mismos que deben haber irritado a todos los personajes reales aludidos, pues con ingenuidad cayeron en la

trampa del artificio. Pero lo cierto es que, al tratarse de una novela, es mejor guiarse por los criterios de la ficcionalidad.

No es el Vargas Llosa real quien cuenta sus andanzas, sino un narrador protagonista, una entidad dadora del relato o voz textual, como sugiere Carlos López Degregori (s.f.), que solo existe en el texto. La simulación de realidad en cuanto a quién es este personaje, un "doble" autorreferencial, crea un efecto en el lector: quien narra *parece* el propio Vargas Llosa, no una voz ficticia mimetizada que pretende ser el novelista. Pero todo el material o contenido deja de ser fáctico para transformarse en parte de un universo distinto, sobre el cual se han realizado una serie de operaciones. Estas redefinen los límites o alcances de un relato biográfico: ninguna aspiración a contar la vida propia o ajena es exacta o corresponde con precisión a lo que constituyeron los acontecimientos llamados "verdaderos". Eso pasa por completo a un plano secundario.

En el nivel alterno, se intercalan los radioteatros de Pedro Camacho, un caudaloso y eficiente autor importado por los dueños de una emisora, radio Panamericana. El *rating* de sus radioteatros es enorme y altamente rentable para la empresa donde Varguitas labora realizando boletines informativos. Para los propietarios, Camacho es una suerte de mina de oro; para Varguitas, empeinado en sostener una relación erótica con la hermana de la esposa de su tío, el boliviano es una suerte de "otro yo", que ha logrado concretar una vocación que el joven sueña realizar algún día. Esto no se materializa necesariamente a través de la literatura de prestigio, sino a través de un subgénero de masas que Camacho al principio domina a su antojo y en el que anidan los modelos y estructuras de los grandes relatos conocidos y venerados por el escritor en ciernes o en potencia. Sin embargo, a medida que el texto avanza, las historias ancladas en el Perú y en sus diversas clases sociales, así

Imagen generada con Gemini



En *La tía Julia y el escribidor*, la autoficción mezcla recuerdos reales y distorsión literaria: Varguitas es biografía y, a la vez, personaje inventado.

como en sus tensiones, se hacen confusas y entremezclan hasta encarnar la locura de Camacho y el descontrol: la ficción le ha ganado a la realidad y ha alienado a quien las perpetra.

Es un ejemplo de lo que Booth (1961/1974) llamará narrador no confiable, concebido como aquel que se contradice o cuestiona el estatuto de verosimilitud, el cual —en su función de enunciador— ha generado a lo largo de todo el texto. Se trata de un pacto de lectura que debe ir remodelándose a

medida que el receptor descifra la estrategia particular de una voz ficticia que se desdice constantemente o provoca sospechas acerca de su credibilidad como tal.

En *La tía Julia y el escribidor*, esta particular manera de encarar el andamiaje del discurso es una alegoría de la creación verbal como delirio e imposibilidad de dominar en su totalidad la potencia imaginativa. En tal sentido, esos radioteatros que se autodestruyen una y otra vez, provocando el asombro de los oyentes, prefiguran el magma al cual Vargas Llosa aludió a lo largo de toda su trayectoria: las fuerzas primordiales en estado germinal impulsan una ficción sometida a la competencia o capacidad de quien las elabora. No obstante, esas mismas energías son capaces de exceder los límites y la planificación para transformarse en reflejos monstruosos y destructivos de una realidad *per se* confusa, carente de mecanismos de previsibilidad. Es un principio de contingencia —lo que puede ser o no ser— aquello que gobierna la vida de los seres humanos y de sus relaciones de poder o dominio sobre el mundo.

Luego de casi medio siglo, esta novela todavía ejerce su influjo, en especial sobre los más jóvenes: desata los fuegos de la invención y, al mismo tiempo, siembra en ellos la pulsión misteriosa e inexplicable de la literatura en su expresión más libre. Y, por otro lado, es lo más próximo a un registro narrativo que MVLI admiró, pero no cultivó: la expresión fantástica.

REFERENCIAS

- Booth, W. (1974). *La retórica de la ficción*. Antoni Bosch, editor, S.A. Obra original publicada en 1961.
- López Degregori, C. (s.f.). *Una aproximación al texto narrativo* [Material de curso no publicado]. Universidad de Lima.
- Vargas Llosa, M. (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Seix Barral.

EL QUE ACTÚA, EL QUE NARRA, EL QUE RESISTE. EL HEROÍSMO EN LA NARRATIVA DE VARGAS LLOSA

De los antihéroes ribeyrianos al impulso vargasllosiano: mapa del heroísmo que actúa, narra y resiste entre desmesura y sobriedad. Antonio Conselheiro, Pantaleón, el Jaguar, Urania y Felícito Yanaqué en escena

GIANCARLO CAPPELLO

Facultad de Comunicación
Universidad de Lima

<https://doi.org/10.26439/piedepagina2025.n017.8349>

UN BINOMIO: ENTRE EL REPLIEGUE Y LA DESMESURA

¿Qué es un héroe en los tiempos que corren? John Le Carré (1963/2014) tiene una idea ilustrativa; la pone en boca de Alec Leamas, el protagonista de una de sus novelas: “Hace falta ser un héroe para ser simplemente una persona decente”. Aunque sugerente, la respuesta resulta elusiva. De acuerdo con las narraciones clásicas, héroe es, en general, función y cualidad del personaje: el protagonista elevado que lleva la acción de la historia, pero también es el ejecutor de las funciones signadas como heroicas (Bal, 1999; Bigazzi et al., 2023). Esta figura, sin embargo, aparece alineada en el tiempo según distintas circunstancias, permeadas de la sensibilidad de cada momento histórico (Cappello, 2009). Por ello, en estas líneas, vamos a escapar a la noción restringida que vincula al héroe con las características épicas para asumirlo como el personaje protagonista que recorre un camino conflictivo hacia sus objetivos (Kulinska et al., 2021), entendiendo que, en tiempos en los que los valores epistemológicos resultan

relativos, no existe un único objetivo/valor que se yerga por encima de los otros (Gozalova y Gazilov, 2021; Jitrik, 2000).

Así las cosas, ¿a qué clase de hombres —y de personajes— ha querido llamar héroes la literatura peruana? Si, como se ha dicho, el héroe es un hombre de su tiempo, portador de los dilemas y pulsiones de su época, vale la pena preguntarse qué figuras han ocupado ese lugar en nuestro imaginario narrativo. No parece haber una única respuesta: algunos se presentan dislocados, silenciosos, infructuosos; otros, en cambio, como seres pletóricos, a veces iluminados por una causa, a veces arrastrados por su propia voluntad. En ese vaivén, dos nombres parecen delimitar los polos: Julio Ramón Ribeyro, con sus antihéroes resignados, y Mario Vargas Llosa, cuyas ficciones insisten, una tras otra, en imaginar personajes que se lanzan a la acción con fe y, muchas veces también, con furia.

En la narrativa de Ribeyro, el héroe se repliega, los personajes viven atrapados en rutinas grises y en situaciones de impotencia vital, incapaces de actuar o transformar su entorno.

En la otra orilla del mismo escenario histórico, en cambio, Vargas Llosa despliega personajes que, en distintas formas y grados, encarnan el impulso heroico para resistir o afirmarse en el mundo.

Este esquema evidencia que, más que opuestos absolutos, los héroes de Ribeyro y Vargas Llosa responden a lógicas distintas de enfrentar el conflicto: el primero desde el repliegue, el segundo desde la arremetida. Porque si algo define a los héroes del nobel es la voluntad. Se trata de figuras enérgicas que persisten incluso cuando fracasan. A veces idealistas, a veces delirantes, pero siempre en movimiento. No son necesariamente héroes victoriosos —muchos terminan vencidos o transformados en parodia—, pero sí personajes que organizan la acción a partir de una voluntad política, mística, ética o funcional, y en ese enfrentamiento es que proyectan un sentido del mundo. Y en ese gesto narrativo se cifra, quizás, una de las claves de su proyecto literario: la fe en la capacidad del individuo para imponerse frente al caos.

DESAFORADOS Y SOBRIOS

Si bien los héroes de Vargas Llosa comparten una voluntad de sentido y una respuesta activa frente al mundo, no todos proceden del mismo modo ni con la misma intensidad. Si nos propusiéramos organizar la diversidad de sus personajes, podríamos reunir una galería que transitan del desborde a la sobriedad y la contención.

El héroe mesiánico: Antonio Conselheiro (Ulloa)

Completamente entregado a una causa trascendente, religiosa o redentora. Su acción no admite matices y su destino está marcado por el sacrificio. En *La guerra del fin del mundo* (1981), Ulloa encarna la versión más extrema del héroe: aquel que se entrega sin fisuras ni vacilaciones. Su heroísmo no está en el resultado, sino en la fe absoluta con la que lidera a sus seguidores. Su presencia organiza el relato, cataliza la acción y tensiona el orden establecido. Es el héroe más desbordado, porque no actúa como individuo, sino como símbolo.

Y si Ulloa representa al héroe total, consumido por la fe y por una causa colectiva, Fushía, el contrabandista de *La casa verde* (1966), es su contraparte deformada: un personaje negativo, errante, sin centro ni misión. Fushía no cree en nada, no obedece a ningún ideal; solo se mueve por deseo, ambición, supervivencia y goce inmediato. Pero, como Ulloa, arrastra a los demás consigo, organiza un mundo propio (violento, marginal, corrupto) y termina aislado, enfermo y derrotado. Ambos son figuras intensas, terminales, solitarias. Pero mientras uno se inmola por una comunidad mística, el otro se pudre en su balsa como residuo de su propio delirio. Fushía funciona como la parodia trágica del héroe mesiánico: no es un líder espiritual, sino un embaucador; no redime, sino que degrada; no muere por los otros, sino con los otros. Y, sin embargo,

Tabla 1

Dimensiones del héroe en Vargas Llosa y Ribeyro

Dimensión	Antihéroe ribeyriano	Héroe vargasllosiano
Relación con su época	Desacomodado, en crisis	Enfrenta o quiere transformar
Motor narrativo	Impotencia, desencanto	Vocación, obsesión, fe
Actitud frente al conflicto	Repliegue o evasión	Confrontación activa
Tipo de acción	Pasiva o simbólica	Excesiva o estructurante
Tono dominante	Melancólico, irónico	Trágico, épico o paródico
Finalidad simbólica	El fracaso moderno	El deseo de sentido

Foto: NurPhoto / Alamy



El héroe vargasllosiano es un personaje movido por una voluntad intensa que se lanza a actuar, narrar o resistir frente al caos y la violencia de su época.

su presencia narrativa tiene el mismo peso gravitacional que la de Ulloa. En este juego de simetrías rotas, Vargas Llosa sugiere que la desmesura también puede conducir al caos, que la voluntad intensa sin causa puede ser tan arrasadora como la fe ciega, y que el heroísmo, en sus formas más extremas, siempre roza el abismo.

El héroe trágico: Roger Casement

Comprometido con ideales elevados (la justicia, la libertad, la denuncia), pero arrastrado por contradicciones internas o por la fatalidad histórica. En *El sueño del celta* (2010), Vargas Llosa construye a Casement como un héroe moderno y contradictorio, cuya gesta humanitaria —la denuncia de los abusos en el Congo y la Amazonía— se ve opacada por su caída pública y su martirio político. Casement es un personaje complejo: lúcido, ético, sensible, pero también atrapado en sus dilemas

personales e históricos. Su heroísmo no se agota en el sacrificio, sino en la forma en que persiste en su vocación, aun cuando sabe que no triunfará. La tragedia moderna que lo atraviesa permite al autor explorar los límites de la conciencia individual en la historia.

El héroe excesivo: Pantaleón Pantoja

Guiado por una lógica institucional que se convierte en cruzada personal. Cree en el orden, la eficacia o el deber, aunque ello lo lleve al absurdo o al colapso. La sátira en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) no desactiva la dimensión heroica del personaje. Por el contrario, Pantaleón representa al héroe del deber, el hombre que, convencido de su misión, la ejecuta con fervor casi religioso. Lo heroico, en su caso, se subvierte: no hay guerra ni ideología, pero sí una fe absoluta en la organización, en el sistema, en la logística y

la disciplina. Su exceso lo vuelve cómico, pero también trágico: el orden que quiere instaurar termina quebrándolo. Pantaleón encarna un tipo de heroísmo moderno en el que la racionalidad burocrática se convierte en cruzada.

El héroe testimonial: Urania

Su acción no es directa ni heroica en términos clásicos, pero asume un papel ético al narrar, denunciar o recuperar la memoria. En *La fiesta del Chivo* (2000), el regreso de Urania Cabral a Santo Domingo es una tentativa de restaurar, a través del testimonio, una forma de dignidad personal y colectiva. En su silencio de décadas, en su ruptura con el padre y en su dolorosa evocación de la violencia sexual sufrida bajo el régimen trujillista, Urania asume una posición ética frente a la historia. Su heroísmo no se mide por la acción directa, sino por el poder del relato para reconstituir lo vivido y denunciar lo oculto. Es una testigo que se convierte en sujeto, y su voz reconstruye, en la intimidad de la conversación con su padre, una memoria política que había sido silenciada. A través de ella, Vargas Llosa

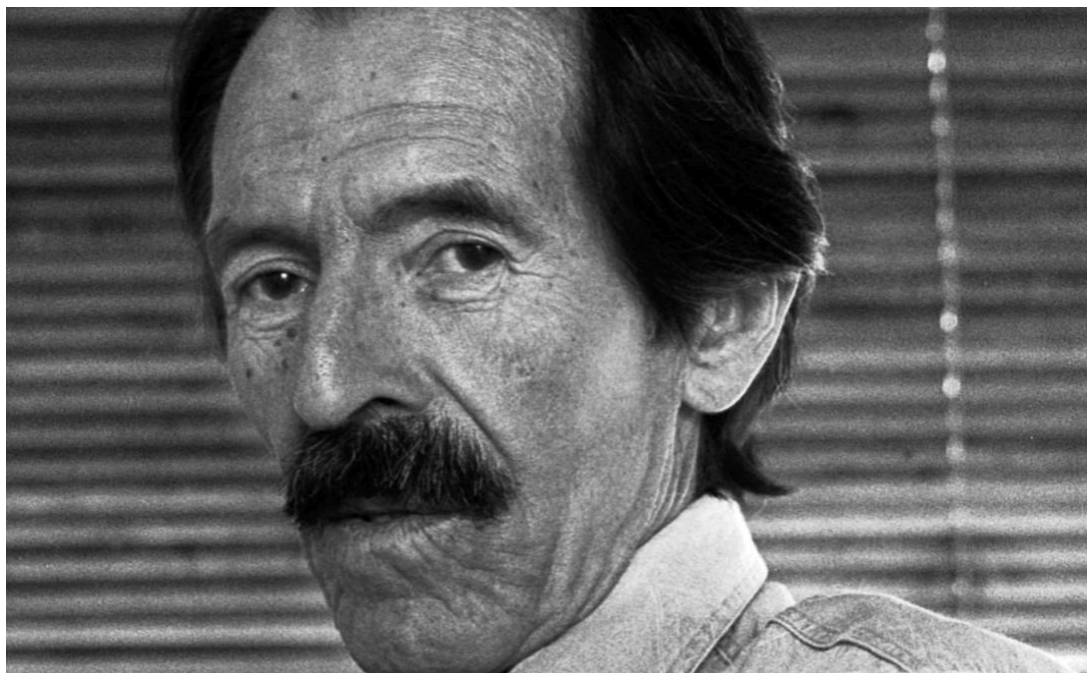
postula que contar también puede ser una forma de resistir, como Flora Tristán, en *El paraíso en la otra esquina* (2003), y el narrador anónimo de *El hablador* (1987).

Aunque proceden de contextos distintos y adoptan estrategias diversas, los tres comparten una idea común: el testimonio como forma de afirmación ética frente a un mundo que oprime, excluye o borra. Flora se lanza a transformar la sociedad mediante la palabra pública, los discursos, los escritos; el hablador se retira al interior de la selva para preservar una tradición oral en peligro; Urania vuelve a hablar tras décadas de silencio para rescatar su memoria y denunciar el abuso. Flora escribe desde el exilio, el hablador se borra en la voz de otros, Urania reencuentra su agencia al articular su dolor. Lo que los une no es la épica de la acción, sino la potencia de las palabras.

El héroe solitario: el Jaguar

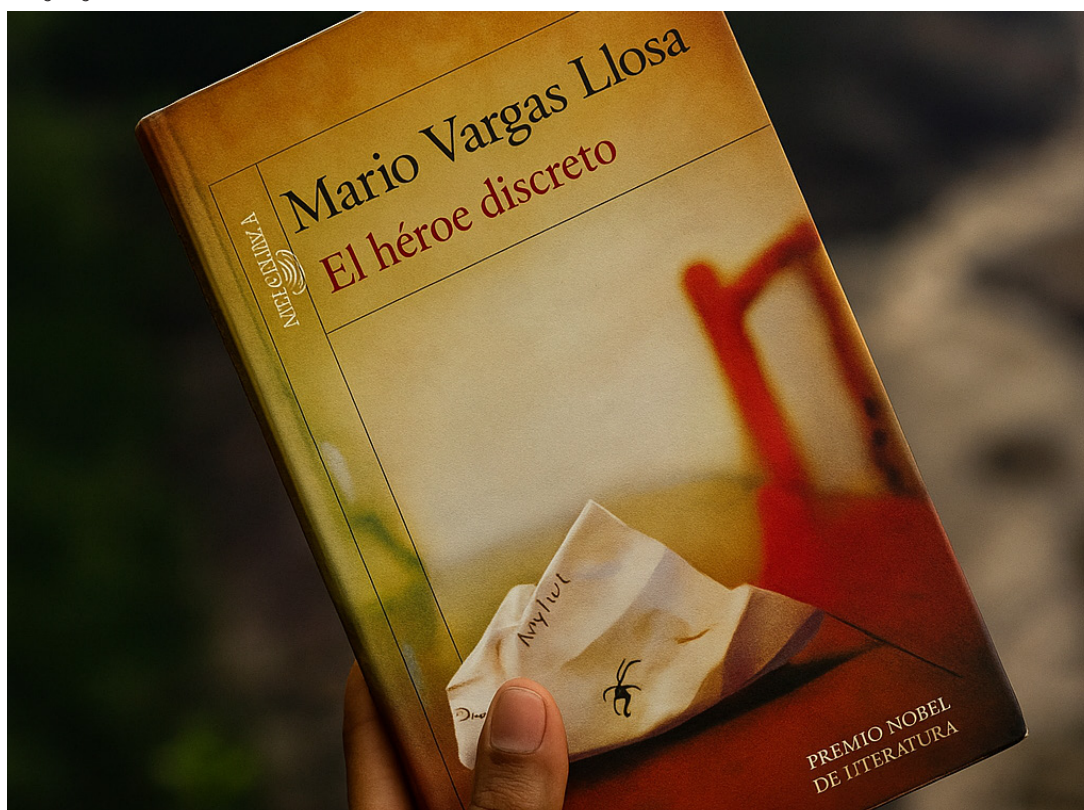
Rebelde, marginal, sin una ideología clara. En *La ciudad y los perros* (1963), el Jaguar es una figura que emerge de la violencia estructural del colegio militar Leoncio Prado. Su

Foto: Alamy



El antihéroe ribeyriano es un sujeto gris, derrotado y vacilante, aplastado por la mediocridad cotidiana; frente a él, el héroe vargasllosiano actúa y resiste éticamente contra el caos, aun cuando casi siempre termine fracasando.

Imagen generada con Gemini



El héroe discreto narra en paralelo la historia de Felícito Yanaqué e Ismael Carrera, dos empresarios en el Perú actual que se niegan a ceder ante la extorsión, la codicia y el chantaje familiar.

rebeldía no tiene un discurso, pero sí una ética visceral: es el único que se atreve a romper el pacto de silencio para denunciar el asesinato del Esclavo. En un entorno marcado por la brutalidad, la hipocresía y la sumisión, su gesto adquiere un valor heroico, aunque no se nombre como tal. El Jaguar actúa por instinto más que por conciencia, pero ese instinto revela una forma primitiva de justicia. Es un héroe en formación, embrión de la voluntad moral, figura aún no politizada, pero cargada de potencia narrativa. Su silencio final, al dejar atrás el colegio y no volver a hablar del asunto, encierra tanto una ruptura como una afirmación: la acción pesa más que cualquier relato posterior.

El héroe ético: Felícito Yanaqué

No pretende transformar el mundo, pero defiende su dignidad con firmeza. Su resistencia es privada, casi doméstica, pero no menos heroica. En *El héroe discreto* (2013),

Vargas Llosa propone una figura distinta: la del hombre común que, sin buscar épica, defiende su integridad frente a la amenaza. Felícito no quiere transformar el mundo; enfrenta una extorsión, no se deja doblegar y reafirma su dignidad en silencio. Su gesta es modesta, pero sostenida. Aquí, el heroísmo es un acto de fidelidad personal. Yanaqué representa el cierre posible de la curva: un héroe que no brilla, pero que permanece. Su discreción es, justamente, su fortaleza.

Y si Felícito Yanaqué representa el punto más contenido de la curva —el héroe que defiende su integridad sin estridencias—, vale la pena detenerse en otro personaje cuya gesta es también íntima, aunque de signo distinto: Ricardo Somocurcio, protagonista de *Travesuras de la niña mala* (2006), alguien que, lejos de buscar afirmarse, se entrega. Su vida gira en torno a una pasión que lo arrastra, lo rebaja y lo sostiene al mismo tiempo. Su heroísmo no está en la conquista, sino en la devoción incondicional al objeto de su deseo, en

la obstinación de amar aun cuando ese amor lo humilla. Ambos personajes —Felícito y Ricardo— se sitúan en la zona íntima del heroísmo, aquella donde no hay épica ni combate externo, sino una batalla silenciosa por sostener un orden afectivo o moral. El primero lo hace con firmeza ética; el segundo, con una fidelidad irracional. Ambos persisten. Pero mientras Yanaqué se afirma frente al chantaje, Somocurcio se entrega al espejismo, sin pedir nada a cambio.

CODA

En el extremo opuesto de toda gesta, más allá incluso del silencio ético de Felícito Yanaqué, aparece Santiago Zavala —Zavalita—, protagonista de *Conversación en La Catedral* (1969). El más emblemático de los personajes de Vargas Llosa no actúa, no resiste, no sostiene. Su conflicto es profundo, sí, pero su respuesta es la parálisis, la ironía amarga, la lucidez sin impulso. A diferencia de otros personajes que se afirman en la acción o en la palabra, Zavalita se encierra en la nostalgia del sentido perdido, como si su voluntad de heroísmo hubiera quedado abortada en algún momento del pasado. Zavalita roza el mundo ribeyriano. Es el personaje más cercano al antihéroe moderno que describimos al comienzo: alguien que quiso, pero no pudo; que supo, pero no actuó; que se convirtió en testigo cansado de un país que se descompone. Vargas Llosa otorga a Zavalita un lugar fronterizo, es la figura que no logra afirmar el sentido. Y es a partir de él que reafirma el valor de los otros personajes, los que sí actúan, hablan y resisten. Frente a la parálisis, la voluntad. Frente al desencanto, el gesto. Frente al silencio, el relato.

REFERENCIAS

- Bal, M. (1999). Teoría de la narrativa. Cátedra.
- Bigazzi, S., Csernus, F., Siegler, A., Bokrétás, I., Serdült, S., Ilea, I., Giourga, A., Kahraman, M., & Takács, B. (2023). Social representations of heroes: Triggers from the past, values in the present, patterns for the future. *Human Arenas*, 6, 830-854. <https://doi.org/10.1007/s42087-021-00248-5>
- Cappello, G. (2009). Los héroes imposibles de Julio Ramón Ribeyro. *Lienzo*, (030), 77-120. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1052>
- Gozalova, M. R. & Gazilov, M.G. (2021). The problem of representation of the concept "hero image" in the linguistic and social-spiritual space of the modern world society. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, 12(2). 88-94. <https://doi.org/10.47750/jett.2021.12.02.012>
- Jitrik, N. (2000). Los grados de la escritura. Manantial.
- Le Carré, J. (2014). El espía que surgió del frío. DeBolsillo. Obra original publicada en 1963.
- Kulinska, Y., Gerasimenko, N., Koval, O., & Kvitsynska, V. (2021). The hero in contemporary revolutionary and military literature: a typology of characters. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 974-985. <https://doi.org/10.21744/linguere.v5nS2.1654>
- Vargas Llosa, M. (1963). La ciudad y los perros. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1966). La casa verde. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1969). Conversación en La Catedral. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1973). Pantaleón y las visitadoras. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1981). La guerra del fin del mundo. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1987). El hablador. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2000). La fiesta del Chivo. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2003). El paraíso en la otra esquina. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2006). Travesuras de la niña mala. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2010). El sueño del celta. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2013). El héroe discreto. Alfaguara.

¿EMBLEMA DE LIBERTAD O PROYECCIÓN DEL DESEO MASCULINO?

Foto: IMDB



Puesta en escena. *Travesuras de la niña mala* ha sido llevada a la pantalla chica gracias a una producción mexicana. En ella, Macarena Achaga hace las veces de la niña mala y Juan Pablo di Pace interpreta a Ricardo Somocurcio.

Entre reinventaciones y dependencias, la agencia de la “niña mala” narrada por Ricardo Somocurcio revela tensiones patriarcales y abre debate sobre la representación femenina

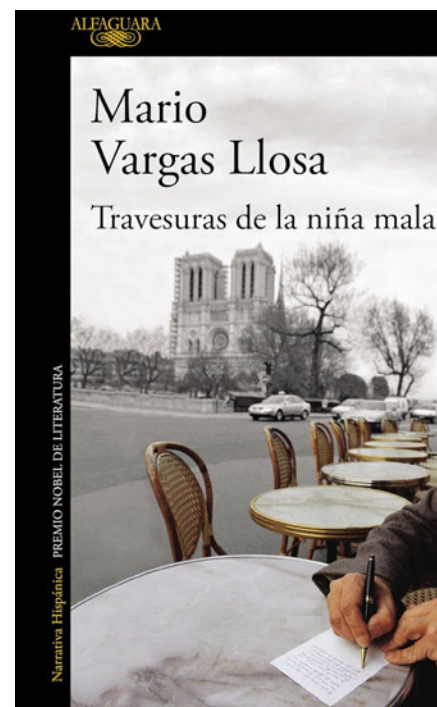
¿Qué significa ser mujer en la literatura? ¿Musa inspiradora, víctima trágica, sujeto con voz propia? La pregunta ha acompañado a escritores y lectores durante siglos, y cada época ha ensayado respuestas distintas. En el siglo XIX, Emma Bovary buscaba escapar del tedio de su vida burguesa y terminó condenada. En el Perú del siglo XXI, Mario Vargas Llosa nos presentó en *Travesuras de la niña mala* (2006) a una protagonista que divide a los lectores: para algunos, símbolo de libertad; para otros, una caricatura

del deseo masculino. Lo cierto es que la llamada “niña mala” encarna tensiones de su tiempo —y también del nuestro— sobre qué significa que una mujer decida vivir según sus propias reglas.

La novela surge en un contexto de profundas transformaciones sociales. Las décadas de 1960 y 1970 estuvieron marcadas por la revolución sexual y por la emergencia de los movimientos feministas, que cuestionaban la sumisión femenina y exigían igualdad de derechos. De acuerdo a Nilsson (2015), en este escenario, Vargas Llosa construye a una mujer que rompe con el modelo tradicional del marianismo latinoamericano —ese ideal de mujer pura, abnegada y madre ejemplar— y se atreve a vivir desde la ambición y el deseo propio.

La niña mala se distingue por quebrar la pasividad femenina tradicional. No es la musa callada ni la esposa resignada, sino una mujer ambiciosa que persigue seguridad y riqueza, sin temor a priorizar sus propios intereses. Su constante reinención —Lily, Arlette, madame Arnoux, Kuriko, Otilia— funciona como estrategia para escapar de sus orígenes humildes y construir su propia versión del éxito. Esa capacidad de mutar, de no permanecer estática, la conecta con las generaciones actuales que también viven en un mundo de identidades móviles, avatares digitales y reinenciones en redes sociales.

Su pragmatismo, a menudo juzgado como frialdad, puede entenderse como una forma de resistencia en un mundo que negaba a las mujeres igualdad de oportunidades. La “niña mala” es ambigua y contradictoria: capaz de ternura y crueldad, de sueños y traiciones, de deseo y manipulación. Su aparente dureza refleja, más que maldad, una estrategia de supervivencia frente a sociedades patriarcales que castigan a las mujeres inconformes.



Travesuras de la niña mala cuenta la obsesión amorosa de Ricardo Somocurcio por una mujer camaleónica que reaparece una y otra vez en distintas ciudades del mundo, cambiando de nombre, clase e identidad.

Sin embargo, su emancipación resulta incompleta. La principal limitación está en la mediación narrativa: toda la historia se cuenta desde la voz de Ricardo Somocurcio, el protagonista masculino. Nunca escuchamos a la niña mala directamente; su voz llega filtrada por la obsesión de él. En palabras de Johansson (2022), “Otilia nunca posee el rol como narrador y, por eso, nunca tiene su voz propia explícitamente para expresar sus emociones y pensamientos” (p. 20). Lo que parece emancipación es, en parte, una ilusión: siempre hablamos de ella a través del lente de un hombre que la persigue, la desea y la interpreta.

A esto se suma un detalle nada menor: desde el propio título, la protagonista aparece reducida a una condición infantilizada. Se le llama “niña” cuando en realidad es una mujer adulta, y sus decisiones, incluso las más radicales, quedan presentadas como simples “travesuras”. Este recurso lingüístico no es inocente; más bien revela cómo opera una mirada patriarcal que condiciona

EL VALOR LITERARIO DEL PERSONAJE DE LA NIÑA MALA NO RADICA EN CÓMO MUERE, SINO EN CÓMO VIVE. NO ES UNA HEROÍNA EJEMPLAR NI UNA VILLANA ABSOLUTA: ES CONTRADICTORIA, AMBICIOSA, CAPAZ DE ELEGIR Y DE EQUIVOCARSE

la forma en que el personaje y sus acciones son interpretados. En este punto resulta pertinente recordar el concepto de la mirada masculina (*male gaze*), formulado inicialmente en el ámbito cinematográfico, pero aplicable también al análisis literario. Dicho concepto describe la representación de la mujer desde el punto de vista de un hombre, lo que implica tanto su cosificación como la imposición de normas patriarcales dentro del relato. De acuerdo a Laura Mulvey (1975) para el caso del cine, el hombre ocupa el rol activo —quien mira, interpreta y juzga—, mientras que la mujer queda relegada a la pasividad: objeto de deseo, fetichizada o castigada según las expectativas masculinas. Así, la figura femenina se convierte en “para ser mirada” (*to be looked at ness*), reducida a un espectáculo que sostiene la fantasía masculina. De manera similar, la “niña mala” de Vargas Llosa se construye simultáneamente como deseable y como menor, siempre bajo la tutela interpretativa de Ricardo Somocurcio. Su aparente agencia femenina se vuelve entonces ambigua: parece libre, pero está narrada y definida a través de los ojos del hombre que la persigue.

Además, aunque invierte roles tradicionales al dominar a Ricardo en la intimidad —hasta el punto de “martirizarlo”—, la niña mala sigue siendo económicamente dependiente de los hombres. Sus matrimonios con diplomáticos, mafiosos o empresarios son pactos de conveniencia. En palabras de ella misma: “No eres rico, sino un pobre pichiruchi... Siempre te he estado dejando por unos ricos que resultaron unas basuras” (Vargas Llosa, 2006, p. 267). Su libertad, entonces, se sostiene en gran medida en una estrategia de supervivencia material, que la mantiene atrapada en la lógica de depender de un hombre con dinero. Como señala Muñoz (2019), la protagonista “no logra afianzar una personalidad propia y sigue siendo objeto de dominación de los diferentes hombres con los que mantiene relaciones” (p. 117).

El vínculo con Fukuda, el mafioso japonés, marca un punto de inflexión en esta dinámica. Por primera vez, la niña mala deja de ser la que controla y pasa a ser víctima de violencia. Su aparente poder se quiebra y ella se convierte en sumisa, atrapada en una relación abusiva. Este episodio revela los límites de su estrategia: el sistema patriarcal le devuelve la violencia como recordatorio de que su independencia tiene un precio. El desenlace de la novela refuerza esa lectura. Cuando la niña mala enferma y pierde su poder, regresa a Ricardo en busca de refugio. Su final doloroso y dependiente puede interpretarse también como un castigo narrativo: la mujer que osó desafiar los roles tradicionales paga con la enfermedad y la muerte. Según Muñoz (2019), “su intento de subversión a las reglas del patriarcado es castigado por el mismo autor; ya que este personaje muere dolorosamente de un cáncer de útero que la deja ‘inservible’ como mujer vital a los treinta y siete años” (p. 117). Vargas Llosa no rompe con esa lógica, y en ello se revela la ambivalencia de su propuesta: construye

a un personaje femenino libre, pero la devuelve a la dependencia y la condena en el desenlace.

Aun así, el valor literario del personaje de la niña mala no radica en cómo muere, sino en cómo vive. No es una heroína ejemplar ni una villana absoluta: es contradictoria, ambiciosa, capaz de elegir y de equivocarse. Y esa contradicción es lo que la hace fascinante. Para los lectores de hoy, ella resuena como un espejo incómodo: todavía se acusa a las mujeres que priorizan sus intereses de ser frías o calculadoras, todavía se juzga con dureza a quienes no encajan en el molde de la "buena mujer". La niña mala, con sus travesuras, expone esas tensiones que persisten en nuestra sociedad.

En mi opinión, lo más valioso de *Travesuras de la niña mala* es que, a pesar de la mirada masculina que la enmarca y de su dependencia material, el personaje consigue abrir un espacio de reflexión sobre el rol de la mujer en la literatura y en la sociedad. Vargas Llosa no escribió un manifiesto feminista, pero creó a una mujer que incomoda, que cuestiona, que no se deja atrapar del todo. Su poder reside en su capacidad de obligarnos a pensar: ¿qué esperamos de los personajes femeninos?, ¿docilidad y sacrificio?, ¿o autonomía y contradicción?

Quizá la enseñanza de la niña mala es que la literatura no debería pedir a la mujer que sea ejemplar ni complaciente, sino que le permita ser libre, incluso si esa libertad incomoda al narrador o al lector. Al final, lo que queda de ella no es su muerte, sino la huella de sus travesuras: una mujer que no quiso someterse del todo y que, en esa rebeldía, se convirtió en símbolo de un debate aún vigente.

¿Acaso no es eso lo que hace grande a un personaje literario: obligarnos a pensar más allá de la historia que cuenta?

A PESAR DE LA MIRADA MASCULINA QUE LA ENMARCA EL PERSONAJE CONSIGUE ABRIR UN ESPACIO DE REFLEXIÓN SOBRE EL ROL DE LA MUJER EN LA LITERATURA Y EN LA SOCIEDAD

REFERENCIAS

- Johansson, A. (2022). *Una falsa feminista: Sobre la protagonista en la novela Travesuras de la niña mala de Mario Vargas Llosa desde una perspectiva crítica falocéntrica* [Trabajo de Grado, Universidad de Linnaeus]. DiVA Portal. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1734831/FULLTEXT01.pdf>
- Muñoz, L. I. (2019). *¿Niña pícaro o mujer liberada? Relectura de una novela de Vargas Llosa en el marco del feminismo descolonial*. En T. Artieda, M. J. Simoni & G. Vega (Comps.). *III Jornadas Libro de Actas: Intercambio de la Producción Científica en Humanidades y Ciencias Sociales* (pp. 115-117). Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades; Conicet. <https://repositorio.unne.edu.ar/handle/123456789/30826>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nilsson, L. (2015). *Niña mala, mujer terrible. La protagonista de Travesuras de la niña mala de Mario Vargas Llosa y los valores del marianismo* [Tesis de licenciatura, Universidad de Lund]. LUP Student Papers. <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=8522098&fileId=8522104>
- Vargas Llosa, M. (2006). *Travesuras de la niña mala*. Alfaguara.

Richard Orozco
Programa de Estudios Generales
Universidad de Lima

<https://doi.org/10.26439/piedepagina2025.n017.8351>

LITERATURA, SILENCIO Y MÚSICA

Imagen generada con Gemini



Le dedico mi silencio (2023) sigue a Toño Azpilcueta, modesto profesor obsesionado con la música criolla, que descubre al guitarrista Lalo Molino y sueña escribir el libro perfecto sobre él y sobre el Perú.

Le dedico mi silencio funciona como novela-ensayo a la vez que como un testamento utópico de Vargas Llosa en clave criolla.

Cuando comencé a leer *Le dedico mi silencio* (Vargas Llosa, 2023), sentía encontrarme ante un acontecimiento irrepetible, quizá el umbral hacia la eternidad, pues ya las agencias de noticias habían informado que esta sería la última novela del único escritor peruano que había ganado el premio Nobel. El dato, con aire melancólico, se imponía en numerosos portales de noticias. Yo, que había gozado con las chiquilladas del Pichula Cuéllar, había admirado la actitud estratégica de “El Poeta”, había reflexionado junto a Zavalita, había disfrutado las ironías de Don Rigoberto;

yo, que había valorado la experiencia que se transmitía en *El pez en el agua*, que admiré el liberalismo de los héroes en *La llamada de la tribu*, y que discutí la crítica artística en *La civilización del espectáculo*. Yo, que había gozado tanto con los textos de Vargas Llosa y que había objetado sus últimas decisiones políticas, yo no podía dejar de leer este texto. ¿Sería realmente un compendio de la vida literaria del autor o, más bien, un balance crítico?

La noticia de que era su última novela la había transmitido el mismo autor en una nota al final del texto (Vargas Llosa, 2023, p. 303), aunque allí mismo prometía un ensayo más, uno que sería dedicado a su héroe de juventud: Jean Paul Sartre. Dicho filósofo había sido un auténtico mito francés que dejó estupefacto al mundo cuando rechazó el premio Nobel en 1964 argumentando coherencia con su crítica a la sociedad burguesa. Vargas Llosa lo había admirado de joven, pero en los últimos años de su vida sus preferencias viraron hacia los padres del liberalismo: Adam Smith, von Hayek, Popper, entre otros (Vargas Llosa, 2018). ¿Por qué Vargas Llosa quería que su último ensayo fuera un regreso a Sartre? ¿Se trataría de una deuda, un balance o una reconstrucción de sí mismo? No lo sabremos nunca. Ese texto prometido sobre Sartre jamás se llegó a concretar.

Ante tal situación, *Le dedico mi silencio* aparecía entonces como la consumación de la obra literaria del nobel peruano y, por ello mismo, era coherente la inmensa expectativa que causaba su lectura. No obstante, debo admitirlo, mi expectativa se fue diluyendo con el pasar de las páginas. Dicho texto no era ni un compendio, ni un balance, ni pretendía ser una consumación de la literatura personal del autor. Incluso, parecía necesario reconocer que ya no me encontraba frente a los mejores textos de Vargas Llosa. Aquella literatura exigente de *Conversación en La Catedral* en la que había que leer con cuidado para reconocer en qué tiempo y espacio se hallaba la escena, o aquella interpelante reflexión sociológica de *La*

casa verde, estaban ya lejos de estas páginas que eran, más bien, de reflexión ligera, de ideas domésticas, de lenguaje popular.

En muchos pasajes llegué a reconocer una cursilería inexistente en textos precedentes, así como muchos lugares comunes que hacían ligera y poco atractiva la lectura. Ejemplo de esa cursilería es la mención a la relación amorosa entre “un pituco miraflorentino y una negrita del barrio más pobre y marginal de Lima” (p. 77). Por otro lado, muestras de literatura ligera eran el poco creativo apodo “El único” con que se conoce a un guitarrista excepcional, pero soberbio (p. 50), o expresiones poco trabajadas como cuando se refiere al perfeccionismo de un escritor que cada día vuelve a “romper todo a pedacitos” (p. 166). Esta literatura contrasta con la expectativa que generaba el texto. También eran notorias las inexactitudes en los datos, como hacer mención del “cusqueño Atahualpa” (p. 197) o distinguir las canciones de Chabuca Granda: por un lado, “El puente y la alameda” y, por otro lado, “La flor de la canela” (p. 181), cuando es sabido que se trata de la misma canción. Hoy en día ya se pueden encontrar algunos preliminares estudios en el que se muestran más inexactitudes en que cae la novela (Cáceres, 2024)

Ahora bien, donde yo sí veo un mayor despliegue de creatividad es en la articulación entre la trama de la novela, su título y su condición de ser la última novela del escritor. Sería mezquino no reconocer lo preciso del título, *Le dedico mi silencio*, cuando se trata de una obra que está siendo anunciada como la última obra del escritor. Entonces, dicho título ya no solo encabeza la novela, sino que también es etiqueta de la situación misma del autor, para quien se abre ese inagotable tiempo de silencio. Conviene señalar que el título de la novela no podía definirse solo por la situación del autor; había que encontrar también un tema creativo que articule con el silencio y, entonces, nada mejor que una novela sobre un académico, investigador de música popular, que está escribiendo su libro sobre la música

LA NOVELA SE PUEDE LEER COMO LA RECONSTRUCCIÓN DE UN ANHELO PROFUNDO DEL ESCRITOR, CASI COMO UN TESTAMENTO

criolla en el Perú. El título que ese libro recibirá en la novela es *Lalo Molino y la revolución silenciosa*. Entonces todo encaja con deslumbrante estética: el silencio del guitarrista, el título del libro que el investigador está escribiendo, el título de la novela, la situación del mismo autor de la novela. El silencio que se avecina para el novelista está ya siendo anunciado con creatividad en la trama misma de la novela.

Hay quienes ven también algo más que una casualidad en la cercanía entre la figura del personaje principal, el investigador de música criolla Toño Azpilcueta, y el propio Vargas Llosa. Así lo considera Alejandro Carreño (2024), para quien no es casualidad que el título del libro que escribe Azpilcueta y el título del libro de Vargas Llosa coincidan en la palabra “silencio”. Entonces, quizá no se trata solo de una novela, sino más bien de un texto que se encuentra a medio camino entre la novela y el ensayo. Sería el propio Vargas Llosa quien habría querido presentar sus ideas e investigaciones sobre la música criolla, reconstruyendo su propia figura en un alter ego. Esta no sería una práctica novedosa en la obra de Vargas Llosa, quien ya se había reconstruido antes en la figura de sus personajes. Un ejemplo notable de esa práctica sería El Poeta en *La ciudad y los perros*. A eso habría que añadir que el género del ensayo no le es ajeno a nuestro autor y, por el contrario, su texto, *La historia secreta de una novela*, de 1971 es catalogado como uno de los textos iniciadores del subgénero de ensayo autorreflexivo (Heredia, 2020).

Siendo así, permitiendo un ligero entrecruce de las intencionalidades entre Azpilcueta y

Vargas Llosa, la novela-ensayo podría estar reflejando otro rasgo característico de las últimas obras de los autores: la pretensión de cumplir una deuda consigo mismo. ¿Pero cuál es esa deuda que Vargas Llosa desea cumplir con este libro? Unas líneas del texto podrían ser elocuentes respecto a la intencionalidad del autor:

Este libro que sujetas, lector, en tus manos de peruano amigo, será el punto de arranque de una verdadera revolución que sacará a nuestra patria de su pobreza y su tristeza y la convertirá de nuevo en un país pujante, creativo y verdaderamente igualitario, sin las enormes diferencias que hoy día lo agobian y lo hunden. (p. 241)

Estas expresiones aparecen en boca de Toño Azpilcueta, un exprofesor sanmarquino que ha escrito el libro de su vida: una investigación sobre la música criolla en la que plasma, además, sus sueños de revolución social. No pretende ser, pues, un mero producto académico, sino más bien el empuje de un cambio radical que siembre esperanza en los peruanos. “¿No se necesitaba, ahora más que nunca, un libro que uniera de nuevo al Perú?” (p. 114).

Si estas ideas son más que una trama novelesca y, más bien, expresan una última utopía de Vargas Llosa, entonces valdría la pena compararlas con las ideas del joven Vargas Llosa, quien, en 1967, cuando gana el premio Rómulo Gallegos gracias a su novela *La casa verde*, ofrece uno de sus discursos más recordados. Allí argumenta que “la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón del ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica” (Vargas Llosa, 1967). Ese Vargas Llosa de hace sesenta años está reconociendo que la literatura carga con una responsabilidad social: imaginar el inconformismo. No obstante, si nuestro presupuesto es acertado, el Vargas Llosa de 2023 parecería recargar una mayor responsabilidad sobre la literatura: ser el umbral de la revolución social. Ya no se trata solo de criticar o protestar, se trataría

ahora de desarrollar cambios concretos en la sociedad. Quizá es solo una utopía, quizá el último sueño de un escritor que publica el epílogo de toda su obra; probablemente también un reclamo a sí mismo o un testamento para sus compatriotas. Lo cierto es que el Vargas Llosa del 2023 parecería ser menos encendido, pero más exigente, con respecto al impacto de la literatura.

No obstante, ¿qué otras razones hay para justificar la lectura de este libro como una novela-ensayo en la que el autor está no solo fantaseando, sino reconstruyendo su última utopía? Confieso que yo lo reconocí así; quizá por la expectativa con la que leía la novela. Desde el inicio quería encontrar qué quería decir un escritor en su anunciada última obra. Lo que yo reconocía era una mirada soñadora con respecto a las reales posibilidades de la música criolla, pero, por otro lado, me parecía reconocer que no eran solo fantasías, sino que eran los anhelos profundos del escritor que se estaban plasmando en esos sueños utópicos.

Un ejemplo de esas ideas soñadoras respecto de la música criolla es esa afirmación acerca de que “el vals llega a todas las familias peruanas sin excepción” (p. 101) o esa otra indicando que la música criolla puede “crear aquel país unificado de los cholos, donde todos se mezclarán con todos y surgirá esa nación mestiza en la que los peruanos se confundirán” (p. 146). Claro que son ingenuas estas ideas e incluso miopes. Si hay algo que caracteriza al Perú es su diversidad de culturas integradas en un país de todas las sangres. Un país en el que el mestizo ha resistido su diversidad (Osorio, 2012) no puede ser visto o añorado bajo una sola forma de expresión musical. La buena música criolla es agradable, rítmica, expresiva y contagiosa, pero difícilmente llega a todas las familias peruanas sin excepción. No se requiere de facultades especiales para reconocer que la música criolla está decayendo cada vez más en el gusto y presencia en las familias peruanas que ahora prefieren muchos otros ritmos locales e internacionales.

Así pues, con todas esas ideas utópicas sobre la música criolla y el Perú, yo leía la novela como la reconstrucción del anhelo profundo del escritor, casi como un testamento. Entonces, quizá la triste historia de Lalo Molino, ese eximio guitarrista que no es reconocido en su real valor y cuya vida Toño Azpilcueta investiga, es quizá una metáfora de la misma música criolla que se pierde en el silencio sin haber cumplido esa promesa que alguna vez pareció encarnar: “Una idea de bienestar y de confraternidad entre los limeños de todas las clases sociales... como lazo de unión entre todas esas gentes tan divididas y separadas por múltiples prejuicios” (p. 58). Ese es quizá el propio Vargas Llosa dejándonos un mensaje, antes del silencio.

REFERENCIAS

- Cáceres, L. A. (2024). Cuarenta años después de *Criollos y andinos*. Evolución y preservación de la música criolla en Lima. *ANTEC. Revista Peruana de Investigación Musical*, 8(2), 267-292. <https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.130>
- Carreño, A. (2024, 20 de marzo). Entre Mario Vargas Llosa y Toño Azpilcueta. *Contratapa*. <https://www.contratapa.uy/Archivo/Entre-Mario-Vargas-Llosa-y-Tono-Azpilcueta-uc642>
- Heredia, L. (2020). El discurso autorreflexivo literario en la tradición narrativa peruana: el caso de *Historia secreta de una novela* (1971), de Mario Vargas Llosa. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 68(68), 57-78. <https://doi.org/10.46744/bapl.202002.003>
- Osorio, N. (2012). José María Arguedas y el lenguaje de la identidad mestiza. *América sin nombre*, (17), 75-80. <https://doi.org/10.14198/AMESN2012.17.09>
- Vargas Llosa, M. (1967). La literatura es fuego. *Vallejo & CO*. <https://www.vallejoandcompany.com/2015/04/22/la-literatura-es-fuego-por-mario-vargas-llosa/>
- Vargas Llosa, M. (2023). *Le dedico mi silencio*. Alfaguara.

CARTAS A UN JOVEN NOVELISTA: LA ESCRITURA COMO DESTINO

Foto: Henrik Montgomery / Scanpix / Alamy



En *Elogio de la lectura y la ficción*, su discurso de aceptación el Nobel, Vargas Llosa habló del papel del escritor como conciencia crítica: alguien que se rebela contra las insuficiencias de la vida y mantiene vivo el espíritu inconformista.

Desde la perspectiva de una editora, este artículo relee *Cartas a un joven novelista* como una reflexión sobre la escritura

Nadie puede enseñar a otro a crear; a lo más, a escribir y leer.

Mario Vargas Llosa

Incluso en la biblioteca más neófita, lo más seguro es que su nombre se asome. Mario Vargas Llosa es una figura omnipresente en la literatura hispanoamericana desde hace décadas, pese a quien le pese y por las razones más diversas. Quizá tengamos *La ciudad y los perros* si fue parte de nuestro

plan lector, *La tía Julia y el escribidor* si a la familia le gustó el chisme, *Pantaleón y las visitadoras* si la película nos marcó un antes y un después, y *Cartas a un joven novelista* si, en algún momento, intentamos convertir en realidad la intención de narrar. Publicado en 1997, este libro —un ensayo en formato epistolar— se presenta como un diálogo íntimo, más cercano a una conversación que a una cátedra magistral. En sus páginas, Vargas Llosa opta por no dictar leyes, sino que abre su experiencia para compartir dudas, convicciones y hallazgos de toda una vida dedicada a la ficción. Y, en ese gesto, nos recuerda por qué la lectura fue siempre nuestro primer refugio y nos muestra que es ahí que la vocación de escribir puede comenzar. Como sostiene Vargas Llosa (1997):

La vocación literaria no es un pasatiempo, un deporte, un juego refinado que se practica en los ratos de ocio. Es una dedicación exclusiva y excluyente, una prioridad a la que nada puede anteponerse, una servidumbre libremente elegida que hace de sus víctimas (de sus dichasas víctimas) unos esclavos. (p. 19)

No es una decisión, sino una necesidad, un llamado que no depende de la voluntad, sino de la manera en que uno se relaciona con el mundo. Sin embargo, este mundo no suele ser amable con quienes se dedican al arte. Convertir la escritura en un modo total de vida no solo es difícil: en muchos casos resulta imposible frente a los costos materiales. Vargas Llosa no lo oculta, y este es quizá uno de los puntos más lúcidos del ensayo: advertir que abrazar la vocación literaria no significa vivir en un estado de inspiración constante, sino lidiar con la frustración de una realidad que la contradice.

En palabras de Manuel Barrós,

la novela no es más que la expresión de un anhelo. Hablamos de la necesidad de fabular: de figurarse un otro aspecto de lo real, o, al menos, un otro aspecto a experimentar como tal. Escribir es, así, un ejercicio de libertad. (2017, párr. 3)

PARA MARIO VARGAS LLOSA, LA IMAGINACIÓN NO ES UN LUJO, SINO UN MODO DE SOBREVIVIR A LA INSATISFACCIÓN, A LA INCONFORMIDAD RADICAL CON LO QUE TENEMOS AL FRENTE

Vargas Llosa coincide: la imaginación no es un lujo, sino un modo de sobrevivir a la insatisfacción, a la inconformidad radical con lo que tenemos al frente. Por eso, sería ingenuo pensar que la vocación basta. Vargas Llosa desmonta la idea romántica de la escritura como un don casi divino. “No creo que los seres humanos nazcan con un destino programado desde su gestación, por obra del azar o de una caprichosa divinidad que distribuiría aptitudes, ineptitudes, apetitos y desganos entre las flamantes existencias”, indica (1997, p. 13). El talento puede marcar la diferencia, pero sin disciplina, humildad y capacidad de reescritura, no hay novela que se sostenga.

Y es aquí donde mi oficio de editora no puede silenciarse. Se suele decir que somos los artesanos que aparecen después del artista, los encargados de buscar que todo calce y alcance la claridad que la primera pulsión no garantiza. Resulta significativo que el propio Vargas Llosa, durante un seminario que impartió en el Tecnológico de Monterrey en el 2000, señale que después del momento espontáneo en que se gesta una novela debe aparecer el trabajo consciente, artesanal, de la creación literaria (Lee Por Gusto, 2024). Más curioso aún es que *Cartas a un joven novelista* sea el único de sus títulos que no nació de una idea suya, sino de la propuesta de un editor, lo que nos recuerda que la literatura es un proceso compartido, en el que la figura del escritor no se sostiene sola.

Este tránsito nos conduce al siguiente aspecto del ensayo: la técnica narrativa. Y cómo no, si el objetivo del libro es “disipar los temores, angustias e interrogantes que asaltan al aspirante a novelista en sus primeras tentativas con la ficción” (Contreras, 2011, p. 241). Aquí aparece una primera lección esencial, uno de los puntos más relevantes en la enseñanza de la escritura y la edición: autor y narrador no son lo mismo. Como lectores, muchas veces nos encantaría que lo que leemos fuera exactamente lo que sucedió, pero “un narrador es un ser hecho de palabras, no de carne y hueso” (Vargas Llosa, 1997, p. 50). Desde un inicio, el nobel peruano explica que este es una voz autónoma, capaz de contradecir, deformar o alejarse de la visión personal del autor. Agrega que es “el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción) y del que, en cierta forma, dependen todos los demás” (1997, p. 50), pues solo conoceremos

la historia a través de su visión y de su juicio, incluso si no participa en el desarrollo de los hechos.

Las cartas que conforman este ensayo funcionan como relatos sobre cómo se construyen los mundos de la ficción. En una de ellas, Vargas Llosa afirma que el novelista no cuenta la vida tal como es, sino como la imagina, y eso cambia el lugar de la verdad en la literatura: “La sinceridad o insinceridad no es, en literatura, un asunto ético sino estético” (1997, p. 45). En otras palabras, lo decisivo no es imitar la realidad, sino producir una versión que resulte verosímil. Ahí se introduce una distinción clave: la ficción no exige pruebas, sino coherencia interna. Lo importante es que el lector pueda aceptar esa invención como verdadera dentro de los parámetros de la historia.

Los demás capítulos abordan otros temas más técnicos, como el espacio y el tiempo, el nivel de la realidad, las mudas, la caja china, el dato escondido y los vasos comunicantes. Como él mismo dice, la terminología formal apolilla la experiencia viva (Lee Por Gusto, 2024). Sin embargo, me resulta esencial detenerme en que “la manera como un novelista elige y organiza el lenguaje es un factor decisivo para que sus historias tengan o carezcan de poder de persuasión” (1997, p. 39), ya que hay pocos momentos tan placenteros como encontrar la palabra exacta que uno necesita después de haber estado dándole vueltas en el cerebro. Asimismo, también puede llegar a ser frustrante leer un texto en el que los términos son básicos, insípidos. Y aquí nos plantea que el francés Gustave Flaubert tenía la teoría del *mot juste*: “La palabra justa era aquella —única— que podía expresar cabalmente la idea. La obligación del escritor era encontrarla. ¿Cómo sabía cuándo la había encontrado? Se lo decía el oído: la palabra era justa cuando sonaba bien” (1997, p. 47). Esto también va de la mano con lo que los editores aprendemos empíricamente: la vista no es el único sentido que nos ayuda a escribir con



Cartas a un joven novelista es un ensayo epistolar donde Vargas Llosa explica cómo nacen y se escriben las novelas.

mayor precisión. Ahí radica uno de los aprendizajes más fértiles del libro: reconocer que la creación literaria no se trata solo de tener algo que decir, sino de saber cómo decirlo.

Ahora bien, Vargas Llosa advierte que esta actividad no es inocente ni está exenta de riesgos; “resulta muy sospechosa para ciertos regímenes políticos. No es casualidad que a lo largo de la historia los regímenes dictatoriales hayan prohibido, censurado la creatividad literaria” (Barrós, 2017, párr. 3). La censura, en ese sentido, confirma el poder de la literatura como agente de cambio. El portal *Letras Mundo* lo resume con claridad: “El papel del escritor en la sociedad es fundamental para el desarrollo de una sociedad crítica y reflexiva” (2023, párr. 16). Escribir, entonces, es también un compromiso con la libertad y con la denuncia de aquello que amenaza la dignidad humana. Este aspecto ético no significa que Vargas Llosa exija que toda obra sea explícitamente política. Más bien plantea que la literatura, al fabular mundos distintos, ya introduce una posibilidad de crítica. Al mostrar lo que podría ser o lo que falta, plantea preguntas que pueden incomodar. De ahí su convicción de que “un escritor de ficciones no es responsable de sus temas (pues la vida se los impone) pero lo es de lo que hace con ellos al convertirlos en literatura” (1997, p. 27).

Finalmente, a lo largo de sus páginas, se percibe que Vargas Llosa comparte *Cartas a un joven novelista* con la serenidad de quien se sabe realizado. Se confiesa con fallas, con pasiones y con entusiasmo, y esa cercanía es lo que lo vuelve un texto formativo sin ser dogmático. Nos deja claro que no es un manual ni pretende serlo: es más bien la confesión de un novelista que se muestra más cercano que nunca y que nos recuerda que la disciplina es inseparable de la pasión. En lugar de marcarnos una ruta única, ofrece luces para que cada quien trace la suya, porque, como bien dice él mismo desde las primeras líneas, “el escritor siente íntimamente que escribir es

Foto: Alamy



Rainer María Rilke publicó en 1929 sus *Cartas a un joven poeta*, obra que inspiraría las “cartas” de Vargas Llosa.

lo mejor que le ha pasado y puede pasarle, pues escribir significa para él la mejor manera posible de vivir” (1997, p. 12).

REFERENCIAS

- Barrós, M. (2017, 28 de marzo). *Libro de la semana: Cartas a un joven novelista de Mario Vargas Llosa*. Casa de la Literatura Peruana. <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/libro-la-semana-cartas-joven-novelistamario-vargas-llosa/>
- Contreras, G. (2011). Acerca de *Cartas a un joven novelista* de Mario Vargas Llosa. Algunos apuntes. *Estudios Públicos*, (122), 241-259.
- Lee Por Gusto. (2024, 31 de diciembre). *Cartas a un joven novelista* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-Gp01nvR_g4&ab_channel=LeePorGusto
- Letras Mundo (2023, 28 de junio). *Explorando la obra de Mario Vargas Llosa: Análisis literario de Cartas a un joven novelista*. <https://letrasmundo.com/explorando-la-obra-de-mario-vargas-llosa-analisis-literario-de-cartas-a-un-joven-novelistamario-vargas-llosa/>
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Planeta.

EL CONCEPTO DE CULTURA EN LA CIVILIZACIÓN *DEL ESPECTÁCULO* (2012) DE MARIO VARGAS LLOSA

En *La civilización del espectáculo*, Vargas Llosa reduce este concepto a lo escrito por las élites: la retórica textual evidencia etnocentrismo y desdén hacia la oralidad y las prácticas populares

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

Universidad de Lima

<https://doi.org/10.26439/piedepagina2025.n017.8353>

En *La civilización del espectáculo*, Vargas Llosa reduce la cultura a la escrita de élites: la retórica textual evidencia etnocentrismo y desdén hacia oralidades y prácticas populares¹

La obra de Mario Vargas Llosa (1936-2025) es polifacética, pues se manifiesta en diversos géneros: la novela, el cuento, el ensayo, el teatro y el discurso autobiográfico. En el ámbito ensayístico, destacan libros imprescindibles como *La orgía perpetua* o *Historia de un deicidio*. Nuestro propósito principal es analizar algunas ideas de *La civilización del espectáculo* (Vargas Llosa, 2012) que compila artículos que vieron la luz en prestigiosos diarios como *El País* de España. Vargas Llosa se sustenta en tres autores: T. S. Eliot (1984), George Steiner (2003, 2020) y Karl Popper (2010). Del primero toma la noción de la alta cultura dominada por los expertos de una

disciplina. Del segundo asimila la concepción de que, muchas veces, dichos especialistas, en las humanidades, se encierran en una jerga teórica absolutamente incomprensible y, por lo tanto, olvidan al lector común. Del tercero, nuestro premio nobel se nutre de la idea de que la sociedad abierta y democrática es opuesta a la sociedad cerrada en la que reinan el fanatismo y la horda primitiva.

LAS PROVINCIALES FIGURALES Y LA REFLEXIÓN SOBRE LA CULTURA

De acuerdo con la retórica general textual (Arduini, 2000; Bottiroli, 1993; García Berrio, 1989), se trata de recobrar los lazos del pensamiento con el estilo y la estructura del texto. “No hay pensamiento sin estilo”² (Bottiroli, 2020, p. 14) y ello aplica tanto a un discurso filosófico como a una obra literaria o artística. Por ejemplo, los libros de Nietzsche

¹ Este artículo prosigue los planteamientos de un trabajo previo (Fernández Cozman, 2016a).

² La traducción de la cita de Bottiroli es nuestra.

Foto: Abaca Press / Alamy



Vargas Llosa momentos antes de ser ungido como miembro de la Academia Francesa. En el 2023, el escritor se convirtió en uno de los "inmortales" al tomar posesión del sillón número 18 de la prestigiosa institución de la lengua francesa

revelan estilística y estructuralmente un intento de cuestionar la forma canónica del tratado filosófico occidental cuya muestra más ostensible es *El discurso del método* de René Descartes.

Según Bottirolí (1993), existen cuatro provincias figurales: la metáfora, la sinécdoque, la metonimia y la antítesis. Estas equivalen a cuatro modalidades cognitivas: el pensar metafórico, el sinecdóquico, el metonímico y el antitético. El primero aparece en la metáfora "el tiempo es dinero" que encauza la acción de un empresario, a quien guía el espíritu de ganancia en el mundo actual. El sinecdóquico (que se basa en las relaciones parte-todo, entre otras posibilidades) está manifiesto en los siguientes versos de César Vallejo: "¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo, / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!" (2023, p. 457), donde la sierra (parte) se inserta en el Perú (todo) como nación y este,

a su vez, termina incorporado, con sus raíces andinas, en el mundo. El metonímico (que se sustenta en los lazos de causa-efecto, recipiente-contenido, verbigracia) está presente en la expresión "me tomé unas copas", donde el recipiente (copas) está en vez del contenido (vino). El antitético (el cual se cimenta a partir de vínculos de contradicción) se revela cuando José Carlos Mariátegui (1994) opone la perspectiva colonialista a la nacional, asociada a la eclosión del indigenismo en los años veinte del siglo pasado.

Vale la pena mencionar una idea sostenida por la moderna lingüística cognitiva (Lakoff & Johnson, 2003): el pensamiento humano es, generalmente, de naturaleza metafórica. Por ejemplo, una maestra orienta su vida a partir de la metáfora "vivir es enseñar". De otro lado, un sacerdote da sentido a su existencia sobre la base de la metáfora "vivir es orar a Dios".

EL ETNOCENTRISMO RADICAL IMPLICA LA IDEA DE QUE HAY CULTURAS SUPERIORES Y OTRAS INFERIORES Y SUPONE LA MARGINACIÓN PÚBLICA DE LAS PRÁCTICAS CULTURALES DE CARÁCTER ORAL

En suma, aplicaremos algunas contribuciones de la retórica general textual y de la lingüística cognitiva al análisis de la concepción de la cultura que se desarrolla en *La civilización del espectáculo*. Para ello, emplearemos la teoría de las provincias figuralas para verificar la hipótesis de que Vargas Llosa tiene una visión sinecdótica de la cultura al considerar que esta, básicamente, se reduce a la cultura de las élites ilustradas.

LA CULTURA COMO SINÉCDOQUE EN LA CIVILIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO DE MARIO VARGAS LLOSA

En *La civilización del espectáculo*, Vargas Llosa, sobre la base del pensar sinecdótico, tiene una visión reduccionista de la cultura. La primera restricción reduce la cultura (todo) a la escrita (parte), dejando de lado la tradición oral, mientras que la segunda limita la cultura escrita (todo) a la producida por las élites ilustradas (parte).

En tal sentido, percibo un etnocentrismo recurrente en el mencionado libro. El etnocentrismo (Corcuff, 2015; Cuche, 2002; Grimson, 2011) es la creencia de un sujeto que piensa que su cultura (o la de las clases dominantes) es superior a las demás. Los antropólogos sostienen que existe un etnocentrismo moderado, que se manifiesta cuando los individuos consideran que sus creencias, tradiciones y

formas de vestir y de actuar son mejores que las demás. Ello no implica una postura discriminatoria, sino el funcionamiento de preferencias personales y circunscritas al ámbito privado. De otro lado, hay un etnocentrismo radical que sí implica la idea de que hay culturas superiores e inferiores y supone la marginación pública de prácticas culturales ancestrales de carácter oral. Pienso que Vargas Llosa, en ciertas ocasiones, cae en esta última posición (Fernández, 2016a, 2016b, 2020).

Una noción fundamental que subyace a *La civilización del espectáculo* es que ahora la cultura está invadida por la trivialidad y el divertimento. Es más, Vargas Llosa no ve una salida a dicho problema en la esfera de la democracia occidental. El autor de *La casa verde* afirma:

La corrección política ha terminado por convencernos de que es arrogante, dogmática, colonialista y hasta racista hablar de culturas superiores e inferiores



La civilización del espectáculo es a todas luces un ensayo polémico por su concepción de la cultura.

y hasta de culturas modernas y primitivas. Según esta arcangélica concepción, todas las culturas, a su modo y en su circunstancia, son iguales, expresiones equivalentes de la maravillosa diversidad humana. (Vargas Llosa, 2012, p. 67)

No obstante, la antropología contemporánea ha demostrado que las mal llamadas “culturas primitivas” tienen una gran capacidad de abstracción. En efecto, Claude Lévi-Strauss (1975) ofrece innumerables ejemplos de cómo el “primitivo” opera sobre la base de hipótesis y no está encerrado en la horda primigenia, tal como piensa Vargas Llosa, quien se sustenta en *La sociedad abierta y sus enemigos* de Karl Popper. Además, Lévi-Strauss (1975) afirma que la lengua tewa, en Nuevo México y Arizona, ha logrado una precisión en lo que concierne a la descripción morfológica de las plantas y animales. Tiene quince términos diferentes que designan las distintas partes de una planta de maíz. Los casos podrían multiplicarse y revelan, sin duda, el funcionamiento de una racionalidad mítica que no debería ser discriminada por el pensamiento occidental.

El premio nobel asevera lo siguiente:

Los sociólogos, por su parte –o, mejor dicho, los sociólogos empeñados en hacer crítica literaria–, han llevado a cabo una revolución semántica parecida, incorporando a la idea de cultura, como parte integral de ella, a la incultura, disfrazada con el nombre de cultura popular, una forma de cultura menos refinada, artificiosa y pretenciosa que la otra, pero más libre, genuina, crítica, representativa y audaz. (Vargas Llosa, 2012, p. 67)

Es decir, ¿la cultura popular de raigambre andina es de menor nivel que la alta cultura? ¿La oralidad es inferior a la escritura? Al decir que aquella cultura es sinónimo de incultura, Vargas Llosa, en alguna medida, cae en una visión etnocéntrica radical: las producciones culturales académicas e ilustradas son consideradas superiores a las manifestaciones de la cultura popular. Ahora bien, ello parece

¿LA CULTURA POPULAR DE RAIGAMBRE ANDINA ES DE MENOR NIVEL QUE LA ALTA CULTURA? ¿LA ORALIDAD ES INFERIOR A LA ESCRITURA?

entrar en contradicción con la propia obra novelística de nuestro insigne escritor: en *La tía Julia y el escribidor*, Pedro Camacho produce guiones de radionovelas, género popular de creación muy difundido en el Perú de los años cincuenta del siglo pasado. Sin duda, escritores tan académicos como Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges se han nutrido creativamente de la cultura afrocaribeña y de la literatura gauchesca de hondas raíces populares, respectivamente. Al margen de ello, Vargas Llosa le reconoce algún mérito a la llamada cultura popular: su carácter genuino y su sentido crítico.

Además, Vargas Llosa remarca lo siguiente:

Ahora todos somos cultos de alguna manera, aunque no hayamos leído nunca un libro, ni visitado una exposición de pintura, escuchado un concierto, ni adquirido algunas nociones básicas de los conocimientos humanísticos, científicos y tecnológicos del mundo en que vivimos. (Vargas Llosa, 2012, p. 69)

Es decir, ¿únicamente es culto quien lee un libro o va a un concierto o asiste a una exposición de acuarelas en una galería de arte? ¿Y la cultura oral que se revela en mitos contados por ancianos en comunidades andinas de Ayacucho o amazónicas de Loreto?³ En otras palabras, Vargas Llosa restringe la cultura a la ilustrada y escrita. Allí se observa un

³ Mario Vargas Llosa concebía que la lengua española tuvo un carácter salvador en el mal llamado Nuevo Mundo. El lingüista Gildo Valero cuestionó dicha opinión (Wayka, 2022).

etnocentrismo radical que se manifiesta en un pensamiento sinecdótico porque reduce la cultura (el todo) a la de las élites (la parte) que revela el funcionamiento de expertos en el mundo actual.

A diferencia de José María Arguedas, la posición de nuestro extraordinario escritor es elitista y un tanto aristocrática, como lo ha señalado Jorge Volpi (2012). Un danzante de tijeras, en tal sentido, es un ejemplo vivo de arte popular andino. En síntesis, pienso que la cultura no es solo patrimonio de unos cuantos elegidos que se regodean en los textos académicos, sino también del hombre de la calle, quien construye la cultura en el duro trajinar cotidiano.

REFERENCIAS

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Bottiroli, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Bollati Boringhieri.
- Bottiroli, G. (2020). *La prova non-ontologica*. Mimesis.
- Corcuff, P. (2015). *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010* (2.ª ed.). Siglo Veintiuno.
- Cuche, D. (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Nueva Visión.
- Eliot, T. S. (1984). *Notas para la definición de la cultura*. Bruguera.
- Fernández Cozman, C. (2016a). El etnocentrismo radical en *La utopía arcaica* y *La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa. *Castilla. Estudios de literatura*, 7, 517-539. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/19901/Castilla-2016-07-EtnocentrismoRadicalUtopia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fernández Cozman, C. (2016b, 17 de julio). *La civilización del espectáculo* (de Mario Vargas Llosa). *La soledad de la página en blanco*. <https://camilofernande.blogspot.com/2016/07/un-articulo-publicado-sobre-la.html>
- Fernández Cozman, C. (2020). *Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana* (2.ª ed.). Academia Peruana de la Lengua.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Cátedra.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo Veintiuno.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live by*. The University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss, C. (1975). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Mariátegui, J. C. (1994). *Mariátegui total* (2 t.). Amauta.
- Popper, K. (2010). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Paidós.
- Steiner, G. (2003). *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Siruela.
- Steiner, G. (2020). *En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Gedisa.
- Wayka. (2022, 21 de abril). *Lingüista responde a Vargas Llosa por decir que la lengua española es "salvadora"*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nobWJPwHHYs>
- Vallejo, C. (2023). *Poesía completa*. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Petróleos del Perú.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Alfaguara.
- Volpi, Jorge (2012, 18 de abril). El último de los mohicanos. *El País*. http://elpais.com/elpais/2012/04/18/opinion/1334759323_081415.html

MARIO VARGAS LLOSA, DISCÍPULO DE RAÚL PORRAS BARRENECHEA

Foto: Rocío Hilario, Instituto Raúl Porras Barrenechea



Mario Vargas Llosa en una reunión con miembros del Instituto Raúl Porras Barrenechea de la Universidad de San Marcos.

Un retrato del vínculo
maestro-discípulo:
Raúl Porras formó al
joven Vargas Llosa en
San Marcos, y afinó su
método y su vocación

Raúl Porras Barrenechea es uno de los maestros que con más admiración y afecto se recuerdan en el Perú, gracias al testimonio de quienes fueron sus alumnos y discípulos por más de una generación. Su apreciable obra en la investigación histórica, la cátedra universitaria y la actividad diplomática coadyuvó a dar lustre a la cultura y la política internacional del Perú en el siglo xx. Entre sus discípulos, Mario Vargas Llosa es quien más contribuyó a informar sobre su figura

Foto: Alamy



Raúl Porras Barrenechea es sin duda uno de los más destacados intelectuales peruanos de todos los tiempos.

intelectual en la escena internacional de las letras. De esta suerte, Porras figura como personaje en sus novelas *Conversación en La Catedral* (1969), *El hablador* (1987) y en su última creación literaria, *Le dedico mi silencio* (2023). Pero es sobre todo en *El pez en el agua*, sus memorias publicadas en 1993, donde nuestro escritor revela su experiencia intelectual en el año que recibió las lecciones de Porras en la Universidad de San Marcos y, luego, cuando trabajó a su lado como asistente de investigación (García Higuera, 2024, p. 5).

En *El pez en el agua*, Vargas Llosa evoca a su maestro en cuatro capítulos: el XI ("Camarada Alberto"), el XIII ("El sartrecillo valiente"), el XV ("La tía Julia") y el capítulo XVII ("El pájaro-Mitra"), cuyo contenido revisaremos. También incluiré el testimonio que me ofreció el historiador Carlos Aranibar sobre algunos de los episodios que allí se relatan. Aranibar era auxiliar de cátedra de Porras en San Marcos, además de ser su asistente de investigación en la misma época que Vargas Llosa cumplió esa labor.

EL ALUMNO

Mario Vargas Llosa ingresó a la Universidad de San Marcos en marzo de 1953 a la edad de 16 años —tal como consta en su solicitud de ingreso—, con la intención de estudiar Derecho y Literatura. En el Perú de esos años, gobernaba Manuel Odría, cuyo régimen combinaba autoritarismo y represión política con un programa económico liberal. En cuanto a la universidad, escribe Vargas Llosa (1993) que en esa época San Marcos "ya no era ni la sombra de lo que había sido en los años veinte, cuando la famosa generación del Conversatorio del año 1919, su momento más alto en lo que concierne a las humanidades" (p. 235).

Antes de estudiar en la facultad de Derecho y en la sección doctoral de Literatura en la facultad de Letras, Vargas Llosa cursó dos años de estudios generales. Según narra, "la mayoría de aquellos cursos eran explicados con desgano, por profesores que no sabían gran cosa o que habían perdido el interés en enseñar" (p. 235). Una notable excepción en el primer año fue el curso de Historia del Perú, a cargo del doctor Raúl Porras, cuyas clases calificó como "la mejor experiencia intelectual de mi adolescencia", añadiendo que "ese curso, y lo que de él se derivó, justifica para mí los años que pasé en San Marcos" (p. 235).

En aquella asignatura —que Porras enseñaba desde hacía muchos años—, la historia del Perú era abordada a través de sus fuentes históricas, entre las cuales estaban las crónicas de los siglos XVI y XVII, género del que era eximio conocedor. En sus clases, Porras desplegaba sabiduría (era admirable la hondura de su conocimiento sobre el pasado peruano) y elocuencia, manifestada en su elegante expresión verbal. Pero, además de lo anterior, poseía una destacable cualidad: su afán por la exactitud. De ahí que las informaciones que transmitía en sus clases eran resultado de una rigurosa verificación. Al año siguiente, cuando Vargas Llosa trabajó con él, hubo de comprobar que su maestro preparaba ese curso como si lo enseñara por primera vez.

Como catedrático, Porras proporcionaba conocimientos adquiridos de sus pacientes investigaciones. Por ende, sus clases eran originales y producían en sus oyentes la sensación de ofrecer informaciones inéditas. La brillantez magisterial de Porras deslumbró al adolescente Vargas Llosa. Tan grande fue la influencia de aquel curso que, durante sus primeros meses en la Universidad, se preguntó muchas veces si debía estudiar Historia en lugar de Literatura. Y es que sentía que la Historia “encarnada en Porras Barrenechea, tenía el color, la fuerza dramática y la creatividad de ésta y parecía más arraigada en la vida” (Vargas Llosa, 1993, p. 237).

EL ASISTENTE

De las asignaturas del primer año de estudios generales, la de Historia del Perú era la que más preparación y lecturas exigió a Vargas Llosa. Al finalizar el curso, obtuvo una calificación sobresaliente. En virtud de ello, en el verano de 1954, Porras — que dirigía el Instituto de Historia de la Universidad de San Marcos— lo citó en su casa-biblioteca, en Miraflores, para invitarlo a trabajar con él. El librero y editor Juan Mejía Baca lo había convocado para escribir una historia general del Perú, encargándole los tomos referentes a la conquista y la emancipación¹. Para su realización, el citado editor le pagaría dos asistentes: Carlos Aranibar, que ya trabajaba con el maestro, y Mario Vargas Llosa. A este grupo se integrarían dos discípulos de Porras: los futuros historiadores Pablo Macera y Hugo Neira (Neira Samanez, 2008).

Vargas Llosa laboró como su asistente de investigación desde febrero de 1954 hasta 1958, poco antes de viajar a Europa. Concurría a la casa de Porras de lunes a

Foto: Archivo ABC / Alamy



El trabajo con Porras Barrenechea fue decisivo en la formación del joven Mario Vargas Llosa.

viernes, y trabajaba entre 2 y 5 de la tarde. En estas jornadas aprendió mucho sobre el Perú y su historia, experiencia que contribuyó a su formación académica más que las clases de San Marcos. Además de sus lecturas en la fabulosa biblioteca del historiador, había momentos en los que escuchaba al maestro disertar sobre personalidades y episodios de la conquista. ¿En qué consistía el trabajo de Vargas Llosa en esa etapa de su vida? En leer crónicas sobre la conquista del Tahuantinsuyo y fichar la información referente a mitos y leyendas del Perú. Hugo Neira Samanez (2008) ha escrito acerca de aquel espacio de trabajo que funcionó como un taller, pues, bajo la enseñanza y guía de Porras, sus discípulos asimilaron las herramientas metodológicas de la investigación. Es así como Vargas Llosa aprendió un sistema de trabajo que más tarde le sería de suma utilidad en su actividad literaria. Es sabido del método empleado por el novelista peruano que, antes del proceso de escritura, llevaba a cabo una profunda investigación sobre la época, los sucesos y personajes históricos que abordaría en sus obras.

¹ Este proyecto editorial no cristalizó por incumplimiento de algunos de los autores convocados. No fue hasta 1980 cuando Mejía Baca hizo realidad la publicación de una *Historia del Perú* en doce tomos. El plan de la obra era muy diferente de aquel concebido en 1954, y en su producción participó una nueva generación de investigadores.

CARLOS ARANÍBAR LE DIJO A A ALBERTO ESCOBAR: “ESTE MUCHACHO VA A LLEGAR MÁS LEJOS QUE TÚ Y TE LIMITARÁS A HACER CRÍTICA DE SU OBRA”

EL RECUERDO DE CARLOS ARANÍBAR

En 1994, un año después de la publicación de *El pez en el agua*, le pregunté al historiador Carlos Aranibar por lo relatado en sus páginas. Fue entonces cuando me confió algo que es muy poco conocido y que, años más tarde, me volvería a relatar: él fue uno de los primeros que descubrió y reconoció las aptitudes de Vargas Llosa para la creación literaria.

Como ya se dijo, Aranibar era auxiliar de cátedra del curso Historia del Perú, que Porras impartía, y tenía a su cuidado la revisión de las monografías escritas por los estudiantes. En la lectura de una de ellas, apreció la calidad de la prosa y el ameno relato que se exponía sobre un mito prehispánico: el dios costeño Vichama, registrado en la crónica del agustino Antonio de la Calancha en el siglo xvii. La monografía llevaba la firma de Mario Vargas Llosa. Aranibar le sugirió a Porras que le asignara la nota más alta y, poco después, recomendó al joven estudiante para que fuera asistente en el mencionado proyecto de Mejía Baca (García Higuera, 2025, p. 52). Otro detalle que Aranibar me refirió es que a Vargas Llosa le resultaba difícil elaborar una ficha de investigación. ¡Tal era su poder de fabulación, que siempre introducía algún cambio en la información transcrita!

Ulteriormente, Vargas Llosa le dio a conocer algunos de sus cuentos, y Aranibar decidió presentarlo en una tertulia literaria a la que solía asistir y que tenía como lugar de encuentro El Patio, un café del centro

de Lima. Allí se congregaba un grupo de jóvenes que escribían en la revista *Letras Peruanas*, dirigida por Jorge Puccinelli, profesor de Literatura en las universidades de San Marcos y la Católica. Fue ante ese círculo que Vargas Llosa leyó en público por primera vez uno de sus cuentos, titulado “La Parda”. Narra en sus memorias que a su lectura siguió un “silencio ominoso”, sin que nadie manifestara una señal de asentimiento o de desaprobación. Los circunstantes continuaron dialogando sobre otros temas y, en cierto momento, al referirse a la narrativa realista, el poeta y crítico Alberto Escobar hizo comentarios despectivos acerca de lo que denominó “literatura abstracta”, señalando el cuento que había sido leído y que se encontraba en medio de la mesa. “Al terminar la tertulia y despedirnos, ya en la calle —escribe el novelista—, Aranibar me desagravió con algunos comentarios sobre mi maltratado relato. Pero yo, llegando a casa, lo hice trizas y me juré no volver a pasar por experiencia semejante” (Vargas Llosa, 1993, p. 282).

Sobre este mismo episodio, el doctor Aranibar recordaba un detalle adicional: después de la lectura del cuento, hubo comentarios desdeñosos por parte de Alberto Escobar y Carlos Eduardo Zavaleta. Esto provocó la incomodidad de Aranibar, pues consideraba injusto el maltrato a un joven que hacía sus primeros escauceos literarios, y lo defendió, augurándole éxito en su carrera literaria. No solo eso; también le dijo a Escobar: “Este muchacho va a llegar más lejos que tú y te limitarás a hacer crítica de su obra” (Aranibar, comunicación personal, 2013).

ENTRE LA UNIVERSIDAD Y “LOS TRABAJOS ALIMENTICIOS”

En 1955, Vargas Llosa contrajo matrimonio con Julia Urquidi, natural de Cochabamba, Bolivia, hermana menor de Olga, esposa de su tío Luis Llosa. Al comenzar esta nueva etapa de su vida, necesitaba obtener mayores

ingresos. Así, consiguió una serie de empleos: además de trabajar al lado de su maestro, era redactor de la revista cultural *Turismo*, dirigida por Jorge Holguín de Lavalle; escribía un manual preuniversitario de educación cívica para la Universidad Católica; y tenía a su cargo una columna semanal en el suplemento Dominical de *El Comercio* —sección que dirigía Abelardo Oquendo— en la que entrevistaba a escritores peruanos. De manera complementaria, Porras gestionó para él un par de empleos “decorosamente pagados”: asistente de bibliotecario del Club Nacional y un empleo en la Beneficencia Pública de Lima (este último trabajo consistía en fichar las lápidas de los cuarteles de mayor antigüedad del cementerio Presbítero Maestro, cuyos registros se habían perdido). Cuenta Vargas Llosa que en menos de dos meses llegó a acumular seis trabajos.

Un hecho relatado en sus memorias se refiere a la candidatura de Porras al rectorado de San Marcos. En las circunstancias políticas de entonces, su postulación fue interpretada como contraria al gobierno de Odría. Si bien Porras era liberal, su candidatura, paradójicamente, contaba con la adhesión de estudiantes y profesores del APRA y la izquierda. El otro candidato a rector era Aurelio Miró Quesada, cuya familia era propietaria de *El Comercio*, diario que era símbolo de la oligarquía y cuya línea era señaladamente antiaprista. La ligazón política del régimen con esta clase social hizo que la candidatura de Miró Quesada adoptara una suerte de carácter oficial, y que la postulación de Porras fuera atacada desde órganos adscritos al Gobierno. En las elecciones para el rectorado, celebradas en 1956, Miró Quesada resultó elegido. Según Vargas Llosa, esta derrota afectó profundamente a Porras y el sentimiento de frustración que lo embargó le indujo a aceptar su candidatura al Senado por el Frente Democrático Independiente en 1956 (resultó elegido con una amplia votación) y a ocupar el cargo de ministro de Relaciones Exteriores por invitación del presidente Manuel Prado, en 1958.

VARGAS LLOSA LE OBSEQUIÓ UNA SEPARATA DEL MERCURIO PERUANO CON EL CUENTO LOS JEFES A PORRAS BARRENECHEA. ESE EJEMPLAR FUE DECLARADO PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN EN AGOSTO DEL 2023

Conviene señalar que, después de la decepcionante experiencia en El Patio, los cuentos de Vargas Llosa adquirieron un carácter realista. Expresión de ello es su primer cuento publicado, “Los jefes”, inspirado en un episodio de su vida escolar en Piura, y que daría título a su primer libro. Este apareció en la revista *Mercurio Peruano* en febrero de 1957, y se editó, además, en forma de separata. Uno de esos ejemplares se lo obsequió a Porras con la siguiente dedicatoria: “Para el maestro Raúl Porras Barrenechea, con mi profunda gratitud y admiración. M. Vargas Llosa. Junio-57”. Este ejemplar, que integra la colección Raúl Porras Barrenechea de la Biblioteca Nacional del Perú, fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación por el Ministerio de Cultura en agosto de 2023 (Biblioteca Nacional del Perú, 2023).

Tras la conclusión de sus estudios universitarios, en agosto de 1958, Vargas Llosa sustentó su tesis titulada *Bases para una interpretación de Rubén Darío* en la facultad de Letras de San Marcos, con la que obtuvo el grado de bachiller en Literatura. Poco después obtuvo la beca Javier Prado para cursar estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Ese

Foto: Dirección Universitaria de Comunicación



El 7 de mayo de 1997, la Universidad de Lima le concedió el doctorado *honoris causa* a Mario Vargas Llosa.

mismo año, Porras asumió el cargo de canciller de la República. Él ayudó a su discípulo y asistente consiguiéndole dos pasajes aéreos a Río de Janeiro. Allí, la pareja matrimonial adquirió boletos en barco con destino a Barcelona. Como bien sabemos, fue en Europa donde el joven Vargas Llosa forjó su carrera como escritor. Cuando vivía en el Viejo Continente, se informó del fallecimiento de su maestro, quien, poco después de renunciar al cargo de canciller, sufrió un paro cardíaco la noche del 27 de septiembre de 1960.

EL HOMENAJE EN LA UNIVERSIDAD DE LIMA

En discursos, ensayos y entrevistas, Mario Vargas Llosa ha dado testimonio de reconocimiento a quien fue su principal mentor en sus años de estudiante universitario. Además, dedicó a su memoria el ensayo *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1997). No solo recibió de Raúl Porras inolvidables enseñanzas de historia del Perú, sino que

sus clases estimularon su vocación en el arte de escribir. Además, el ejemplo de su maestro representó para él un paradigma ético de desempeño intelectual.

El 7 de mayo de 1997, la Universidad de Lima confirió a Mario Vargas Llosa el doctorado *honoris causa*². Ese año se conmemoraba el centenario del nacimiento de Porras y en aquel acto académico el galardonado escritor le rindió homenaje. En su discurso, recordó con gratitud sus clases en San Marcos:

Todos los que escuchamos sus cursos, recordaremos siempre esa experiencia como un privilegio, cada una de sus clases era una lección magistral, no una repetición mecánica de lo ya sabido, sino el fruto de una investigación original. Escucharlo era también un bello espectáculo para los oídos y la sensibilidad, porque el doctor Porras fue un consumado expositor, el mejor que he conocido, de palabra fluida y elegante, alguien que se movía por el riquísimo océano de la lengua española

² La Universidad de Lima, en el rectorado de la doctora Ilse Wisotzki, fue la primera universidad peruana en otorgarle tal distinción académica.

Foto: Dirección Universitaria de Comunicación



Mario Vargas Llosa durante su discurso en la ceremonia del doctorado *honoris causa* en la Universidad de Lima.

con la desenvoltura de un delfín. (Acto académico, 1997, p. 25)

Después, señaló que acaso lo que más debía agradecerse a Porras “es la integridad con que encaró siempre su trabajo intelectual”:

Porras Barrenechea escribió y publicó como si las conferencias, artículos y estudios que salían de su pluma fueran dirigidos al público más culto, informado y exigente del mundo; como si el Perú, en vez de ser un país culturalmente subdesarrollado, estuviera en la vanguardia del conocimiento, y sus ensayos fueran a ser ponderados por las autoridades intelectuales más severas, ésa es la manera como un intelectual honra su vocación y sirve a su país, apuntando siempre a lo más alto. (Acto académico, 1997, p. 25)

Y así también lo haría Vargas Llosa en su compromiso intelectual con el Perú y como ciudadano del mundo a través de su fecunda trayectoria de vida.

REFERENCIAS

Acto académico: Mario Vargas Llosa doctor honoris causa. (1997, 7 de mayo). Universidad de Lima. <https://hdl.handle.net/20.500.12724/17135>

net/20.500.12724/17135

Biblioteca Nacional del Perú (2023, 15 de agosto). Obras de Mario Vargas Llosa son declaradas Patrimonio Cultural de la Nación. <https://www.bnp.gob.pe/obras-de-mario-vargas-llosa-son-declaradas-patrimonio-cultural-de-la-nacion/>

García Higuera, G. (2024). *El joven Raúl Porras Barrenechea; periodismo, historia y literatura (1915-1930)*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

García Higuera, G. (2025). Recuerdo y homenaje a Carlos Aranibar, gran historiador peruano: un testimonio personal. *Tradición, Segunda época*, 25(1), 47-57. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Tradicion/article/view/7669>

Neira Samanez, H. (2008). Porras. Radicalidad y libertad. En *Homenaje a Raúl Porras Barrenechea (1897-1960)* (pp. 277-286). Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Instituto Raúl Porras Barrenechea.

Vargas Llosa, M. (1993). *El pez en el agua. Memorias*. Seix Barral.

CONFLUENCIA: PODER, ÉTICA Y FICCIÓN EN LA OBRA DE MARIO VARGAS LLOSA

Tras el fallecimiento de Vargas Llosa, tres profesores dialogan sobre sus primeros encuentros con la obra del nobel, sus dilemas éticos y los alcances de la ficción.

Conversamos con la psicóloga Gladys Toledo, con el abogado Luis Alberto Sempertegui Polo y con el comunicador Rubén Barcelli. El objetivo de este artículo es hilvanar esas voces, mostrar sus resonancias y, sobre todo, abrir reflexiones en torno a la obra del narrador arequipeño.

ANA PAULA ARELLANO RAMÍREZ

Facultad de Comunicación

Universidad de Lima

<https://doi.org/10.26439/piedepagina2025.n017.8355>

EL PRIMER GRAN ENCUENTRO

La obra de Mario Vargas Llosa dejó marcas distintas, pero igual de profundas. Los tres profesionales mantienen en común un encuentro adolescente y decisivo que va más allá de una lectura de placer. Cuando el autor ya era parte del *boom* latinoamericano, Sempertegui disfrutó de temas recurrentes como la política, la historia y la sociedad que reflejaban la realidad peruana. Más adelante, disfrutó especialmente de *El pez en el agua*, autobiografía que recorre la infancia y juventud de Vargas Llosa, así como su incursión en la política. Esta obra siempre lo deja con la misma pregunta: ¿qué hubiera sido del Perú si MVLI ganaba las elecciones presidenciales?

Por otro lado, una visita a la feria de libros en el jirón Amazonas, en el centro de Lima, marcó un antes y un después en la vida de Barcelli. A sus dieciséis años, encontró una primera edición de *La guerra del fin del mundo* y sin dudarlo la adquirió. Fascinado por la trama y la complejidad histórica, buscó entender aún más el contexto de la guerra de Canudos. Hasta la fecha lo deslumbra, por tratarse de una obra con temática brasileña, un territorio poco explorado por la literatura latinoamericana. En ese sentido, Vargas Llosa supo tender puentes entre dos mundos separados por el idioma a través de la literatura.

Por su parte, Toledo conoció la obra del nobel en la secundaria, con *Los cachorros* y *Los jefes*, relatos que exploran ritos de pertenencia,

Foto: Oscar del Pozo / Archivo ABC / Alamy



Mario Vargas Llosa en su biblioteca. La vida y la obra del nobel peruano están indisolublemente unidas a la lectura.

búsqueda de identidad y vínculos afectivos de la adolescencia. Le impresionó cómo las narrativas muestran los “encierros” mentales y sociales, y cómo el “yo” se construye en diálogo y conflicto con el entorno y con las estructuras de poder que condicionan la aceptación.

Con estos testimonios, nos podemos dar cuenta de que la narrativa no se agota en el goce estético, sino que activa la investigación, ilumina la forma en la que la identidad se configura bajo la presión social y revela cómo se legitima el poder.

LOS DILEMAS VARGASLLOSIANOS QUE INVITAN AL DEBATE

En la obra de Vargas Llosa, los dilemas éticos, políticos y existenciales se entrelazan y abren discusiones que trascienden la lectura. Barcelli ve en *La guerra del fin del mundo* uno de los conflictos más provocadores: el choque entre utopía y violencia. Conversar con sus estudiantes sobre la represión estatal contra Canudos genera una pregunta inevitable: ¿es posible sostener una visión radical del mundo sin caer en el fanatismo o la destrucción?

Toledo encuentra otro punto de partida en *Conversación en La Catedral*. La célebre

pregunta “¿en qué momento se jodió el Perú?” le permite pasar de la macrocrisis política a la microética cotidiana. Con sus alumnos analiza cómo la violencia, la corrupción y el abuso se filtran en las decisiones diarias y moldean identidades. Así, aborda tres claves: la desesperanza aprendida, la disonancia cognoscitiva y los mecanismos de defensa frente a la corrupción y el cinismo ambiental. De esta manera, el dilema se vuelve psíquico y situacional.

Por otro lado, en *La llamada de la tribu*, Sempertegui detecta que Vargas Llosa desnuda su tránsito ideológico; es decir, pasa de ser un joven simpatizante del comunismo y la Revolución cubana a un defensor del liberalismo, guiado por pensadores como Smith, Ortega y Gasset, Popper y Hayek. Para el abogado, este libro es un alegato vibrante a favor de la libertad y muestra que todo pensamiento puede transformarse cuando se lo confronta con ideas complejas, más allá de la separación simplista de izquierda y derecha.

Con esas distintas perspectivas, los dilemas vargasllosianos revelan que la literatura no solo cuenta historias, sino que interroga el mundo, conecta el aula con la ciudadanía y convierte la lectura en una práctica de reflexión cultural.

REFLEXIONES SOBRE EL PODER

El poder aparece como una fuerza que atraviesa lo íntimo y lo colectivo, moldeando conductas, discursos y estructuras sociales. En el caso de Sempertegui, considera que, en *El héroe discreto*, el poder se despliega en dos: en una historia, se desafían las convenciones sociales de la clase alta, mientras que, en la otra, un personaje se niega a ceder ante la extorsión. Desde la perspectiva del Derecho, estas tensiones interpelan la manifestación de voluntad, esencial para validar contratos, matrimonios o cualquier acto con consecuencias legales. En ambos casos, los protagonistas son rebeldes discretos, pues asumen el control sin ser héroes.

Toledo traslada la conversación a *La fiesta del Chivo*, novela en la cual el abuso de poder oprime al pueblo y consume al dictador. Desde la psicología, conecta con los experimentos del psicólogo Stanley Milgram, quien plantea que la autoridad puede llevarnos a traicionar nuestros principios morales. Asimismo, la novela revela cómo el abuso se justifica con discursos morales, mecanismos que se reconocen como racionalización.

Barcelli, por su parte, comenta que la obra de Vargas Llosa enfrenta dos aristas de poder: la política y la vida cotidiana. En *Conversación en La Catedral* o *La guerra del fin del mundo*, se explora cómo el poder nos transforma por dentro. En textos como *El pez en el agua* o *La ciudad y los perros*, surge un poder de parte de figuras que abusan de él, que imponen su única versión de la realidad. El comunicador defiende que narrar es una forma de pensar y debatir el mundo. Cuestionar cómo vivimos y cómo nos gobiernan es entender nuestra propia complejidad individual y colectiva, lo cual es fundamental en las humanidades.

Estas tres miradas coinciden en que, en las obras, el poder es estructura y discurso: se ejerce, se interioriza y se justifica. La comunicación, la psicología y el derecho convergen al formar lectores y ciudadanos capaces de

reconocer presiones, distinguir consentimiento de sumisión y cuestionar narrativas que encubren la violencia.

LA FICCIÓN COMO VÍA DE CONOCIMIENTO

La ficción en las obras de Vargas Llosa abre un espacio único para humanizar la psicología. Para Toledo, los personajes ambiguos y complejos muestran que las decisiones humanas, aun cuando resultan necesarias, pueden contradecir valores o pensamientos. Esta tensión permite investigar cómo el “yo” se construye entre emociones, ideas y presiones sociales.

Desde la perspectiva comunicativa, Barcelli recoge lo mencionado por Toledo y lo expande, recordando cómo en *El viaje a la ficción* Vargas Llosa señala que las novelas ofrecen orden, sentido y coherencia, lo que la vida real no puede darnos. Si la investigación estudia los hechos, la ficción revela lo que late debajo: deseos, miedos, anhelos y contradicciones. Ese valor revelador es indispensable no solo para la literatura, sino también para la comunicación y hermenéutica, ya que permite leer las capas invisibles del ser humano.

Sempertegui conecta estas ideas en el ámbito legal: en obras como *La fiesta del Chivo*, la ficción ilumina cómo las leyes pueden convertirse en instrumentos de opresión, legitimando abusos y sirviendo a los intereses del poder. En la novela, incluso un constitucionalista redacta normas a medida del dictador, recordándonos que el ordenamiento jurídico no siempre protege, sino que en ocasiones hasta perpetúa el despotismo.

Finalmente, las tres perspectivas se ponen de acuerdo en que la ficción no es solo entretenimiento, sino que puede ser también una herramienta de conocimiento. Permite problematizar el poder, explorar la complejidad de nuestras decisiones y descubrir verdades que la investigación no alcanza por sí sola. Vargas Llosa demuestra que narrar es pensar el mundo, pero también imaginarlo de nuevo.

LA CIUDAD Y POCOS PERROS

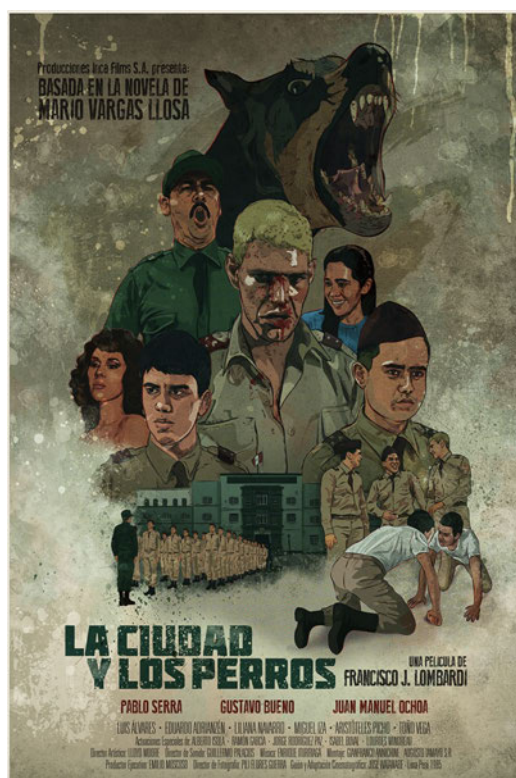
Foto: Alamy



En *La ciudad y los perros*, Mario Vargas Llosa retrata cómo la disciplina brutal del colegio militar Leoncio Prado moldea y deforma a la juventud y genera una espiral de violencia que se convierte en un retrato de la sociedad peruana.

Un contrapunto entre Mario Vargas Llosa y Francisco Lombardi que compara decisiones narrativas y visuales para explicar la pérdida de personajes secundarios y la densidad en el universo del Leoncio Prado

En el año 1963, Mario Vargas Llosa (nobel 2010) publicó la aclamada *La ciudad y los perros*, obra clave de la narrativa peruana por su complejidad técnica y su crítica a la vida castrense. Veintidós años después, en 1985, Francisco Lombardi fue el encargado de dirigir su adaptación para la gran pantalla con el guion de José Watanabe. Durante poco más de dos horas, el director transporta al cadete Fernández, al Jaguar y al cadete Arana a un formato audiovisual que logra cautivar al público, pero se distancia en buena parte de la obra original.



La película *La ciudad y los perros* (1985), dirigida por Francisco Lombardi y basada en la novela de Vargas Llosa, traslada al cine la vida brutal y disciplinaria de un colegio militar limeño como metáfora crítica de la sociedad peruana.

La ciudad y los perros es recordada como una buena película y hasta un hito del cine peruano. Esto se debe a sus diálogos ingeniosos e intrigantes procedentes de la novela y a las actuaciones que, como destaca Portales (2006), son brindadas memorablemente por un elenco joven e intenso. Asimismo, la película se sitúa en un colegio militar limeño inspirado en el Leoncio Prado y fue rodada en el reformatorio de menores de Maranga. La dirección de arte construye de forma verosímil las cuerdas, el edificio administrativo, los patios por promociones, la pista de desfile y el gran comedor. Todos estos elementos logran que el espectador se sienta inmerso en la rutina castrense y asimile de mejor forma la historia del cadete Fernández. En contraste, los escenarios ajenos al colegio suelen ser contados indirectamente y tienen menor desarrollo, pues los relatos delictivos y emotivos del Jaguar y Alberto (el Poeta) son omitidos en la adaptación. Sin embargo, la casa humilde de Teresa es tal y como un lector atento de la novela se la esperaría. El

bar y la habitación de la Pies Dorados también cumplen con la descripción locuaz que detalló Vargas Llosa con el fin de sumergir al lector en un lugar atronador y repugnante.

De igual manera, la historia principal es adaptada con eficacia en un guion que cuenta lo que vivieron el Poeta, el Jaguar y el Esclavo, respectivamente. El guionista José Watanabe consigue que aquellas personas ajenas a la novela se conmuevan con la historia, conservando y plasmando muchos de los diálogos tal y como los escribió Vargas Llosa. Asimismo, agrega y modifica varios encuentros que, aunque no desentonan con las versiones de los personajes protagónicos de la adaptación, sí difieren de la obra original. Este es el caso del encuadre final en el que se observa al Jaguar y a Alberto manteniendo una cercanía que podría sugerir complicidad. Esta no resulta extraña para el espectador, aunque sí para el lector. En la película, los diálogos anteriores a la escena no muestran el inmenso desprecio que derrocha la versión literaria del Jaguar hacia su compañero; más

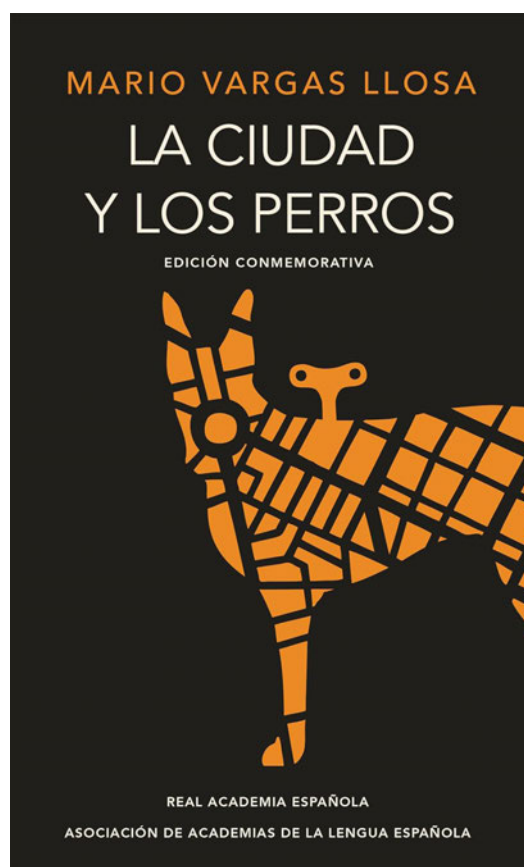
bien, en estos diálogos se expresa una repugnancia que el tono de la voz minimiza.

Del mismo modo, al final del largometraje, la escena en la que Alberto busca al Jaguar y se encuentra con un grupo de cadetes, a quienes trata con desprecio y soberbia, encaja en una película en la que no se ha interiorizado tanto en el protagonista y, más bien, se ha logrado desarrollar un personaje no muy entrañable que cierra la historia con un punto similar al del inicio, diametralmente distinto al de la versión literaria. Esto no es algo malo, sino un síntoma de una obra de cientos de páginas que ha sido adaptada a un formato mucho más corto.

Francisco Lombardi realizó un largometraje tomando la trama principal del libro y plasmandola sin muchos cambios en su obra. Junto con el guionista, tomaron superficialmente la historia del cadete Fernández y sus encuentros con el Jaguar. Omitieron todos los *flashbacks* de los tres protagonistas, todo el epílogo y muchos momentos que Vargas Llosa brindó para crear un Leoncio Prado lleno de vida (la guerra entre los años, las versiones del Círculo y sus actos crueles, etcétera). En otras palabras, con un guion bastante fiel, una escenografía resaltable y unas actuaciones destacables, la producción cuenta en dos horas la muerte del Esclavo y sus consecuencias de una forma conmovedora y violenta, pero, con algunas escenas de desfile y de clase, la película solo roza el vasto mundo de la escuela militar creado por Vargas Llosa en su novela.

No es erróneo suponer que un lector echaría de menos los comentarios racistas y machistas del Boa, sus historias con la Malpapeada, sus relatos sobre Cava, el Rulos, Vallano y Arróspide. Y es que la obra de Lombardi no plasma el carisma que derraman los cadetes en el libro, pues, tal y como menciona Quiroga (2025), la película opta por un relato más lineal que termina sacrificando la complejidad de los personajes secundarios de la novela. Los

LA CINTA DE FRANCISCO LOMBARDI CUENTA LA MUERTE DEL ESCLAVO Y SUS CONSECUENCIAS DE UNA FORMA CONMOVEDORA Y VIOLENTA, PERO APENAS ROZA EL VASTO MUNDO DE LA ESCUELA MILITAR CREADO POR VARGAS LLOSA



La edición de *La ciudad y los perros* de la RAE y la ASALE (2012), viene acompañada de estudios críticos que la celebran como una de las grandes obras de la narrativa hispanoamericana.

pequeños hurtos entre compañeros, las constantes bromas, los rastros de complicidad en las ausentes escapadas donde Paulino, las suprimidas reuniones del Círculo y las olvidadas timbas, son solo algunos de los momentos que la película omitió con el fin de contar la línea principal. El teniente Pitaluga y su amistad con el teniente Gamboa no se presentan en el largometraje, lo cual habría añadido más profundidad por sus diferentes ideales. El papel del mayor Garrido es minimizado y sus diferencias con Gamboa no se hacen tan presentes. Con todo esto, considero que los personajes secundarios en la película no fueron muy abordados con la intención de economizar los minutos disponibles; sin embargo, los cadetes y tenientes leonciopradinos fueron un elemento fundamental en la obra literaria que hicieron falta para que la adaptación llegara a mostrar una escuela militar tan magna como la ideó Vargas Llosa.

De la misma manera, por más que la película cumple con contar la historia sin tomarse muchas molestias extras, no creo que se hayan manejado de la mejor manera los momentos emotivos. Es quizás la progresión de los años lo que ha desvalorizado las escenas conmovedoras, pues, en mi opinión, la reacción del Poeta cuando muere el Esclavo en el largometraje se encuentra muy lejos de lo que construyó la novela. El cambio de actitud en el cadete Fernández es gradual —pero radical— en la obra original. Como lectores, somos testigos de un personaje que vaga por la escuela indiferente a todo y a todos. El Poeta, en el largometraje, tiene un cambio menos notable y unas acciones subsecuentes que no denotan la tristeza que su otra versión sí. Lombardi nos presenta un cadete que acude a un prostíbulo luego de enterarse de la muerte de su amigo y que, escenas más tarde, es capaz de maltratar a un trío de perros. Como mencioné previamente, cada realizador tiene una versión diferente del personaje, lo que no vuelve a uno superior a otro. Sin embargo, es un hecho que un factor fundamental en ambas

obras es el papel del Esclavo: un personaje bondadoso y maltratado, el cual es, finalmente, asesinado. Por ello, considero que hubiera sido una mejor decisión apelar a un protagonista (el Poeta) al que se le note más, en su carácter y en sus acciones, que le pesa la pérdida de un compañero tan “empatizable” como el cadete Arana, algo por lo que Vargas Llosa claramente optó.

Finalmente, la producción encargada de adaptar la magistral novela *La ciudad y los perros* realizó un largometraje eficaz, pues logró contar la historia principal haciendo énfasis en los personajes protagónicos y utilizando una escenografía memorable, así como actuaciones a la altura de la historia. Por otro lado, no considero que sea la versión definitiva de la obra en la pantalla grande, pues no consigue crear un Leoncio Prado tan vasto como el original, quedando clara la falta de personajes secundarios interesantes y situaciones externas a la trama principal. Los realizadores cuentan una historia excelente, pero, en mi opinión, no está a la altura del libro que Mario Vargas Llosa escribió como una de sus mejores obras, retratando, con varias líneas argumentativas, la crueldad y crudeza con la que los estudiantes conviven en un colegio militar limeño.

REFERENCIAS

- Lombardi, F. J. (Director). (1985). *La ciudad y los perros* [Película]. Inca Films.
- Portales, R. (2006, 22 de enero). La ciudad y los perros (1985), de Francisco Lombardi. *Cinencuentro*. <https://www.cinencuentro.com/2006/01/22/la-ciudad-y-los-perros-1985/>
- Quiroga, A. (2025, 28 de agosto). *La ciudad y los perros: Una mirada crítica al derecho a través del cine peruano*. Güik. <https://guik.pe/opinion-la-ciudad-y-los-perros-una-mirada-critica-al-derecho-a-traves-del-cine-peruano/>
- Vargas Llosa, M. (2020). *La ciudad y los perros*. Alfaguara.



CRONOFobia

MIA CASTILLA, ANA ALTAMIRANO Y ANGIE QUISPE

Esta obra fue realizada con la técnica del collage artístico en el curso Arte y Cultura durante el ciclo 2025-1. El tema central es el miedo al paso del tiempo y nos invita a pensar en cómo enfrentamos el hecho de que el tiempo no se detiene y qué es aquello que elegimos recordar u olvidar. Para las estudiantes, explorar este tema también significó pensar en aprender a crecer sin olvidar lo que son.



RUTAS DEL HILO

ALONDRA DÍAZ, DIANA FLORES, ALEJANDRO HIDALGO,
DANIELA IWASAKI Y JIMENA OSCANO

Este trabajo creativo formó parte del curso de Arte y Cultura durante el ciclo 2025-1. La idea surgió a partir de la conexión del equipo con sus diversos orígenes, logrando lo que denominaron “el outfit de un migrante”, el cual refleja la herencia cultural de sus antepasados a través de diferentes colores y texturas. En palabras del propio equipo, la intención fue “honrar nuestra identidad sobre lo que nos representa, transformando prendas ya existentes y adaptándolas a nuestro propio estilo y gusto personal”.



VALS DE PRIMAVERA

XIMENA NICOLE ALMEIDA PAYÉ

Una vez más, Yuriko regresó con el rímel corrido y los tacones colgando de sus dedos. El tintineo de las llaves, probándose una por una en la cerradura, resonó como campanillas en la madrugada. Al oírla, Misho estiró sus patas y se plantó frente a la puerta. Apenas terminó el juego metálico, Yuriko se desplomó sobre aquella bola de pelo negro.

—Ay, Misho... otra noche sin encontrar ni un chico lindo para bailar.

—Es porque tú no quieres bailar con cualquiera, Yuriko.

Ella hizo una mueca frunciendo la nariz ante el comentario del gato, y se dio la vuelta. Comenzó a desvestirse camino al cuarto. Cuando sus dedos encontraron el broche del brasier, un rojo intenso la detuvo: unas zapatillas de ballet descansaban al borde de su cama.

—¿Qué hacen fuera, Misho? —susurró Yuriko.

El gato se estiró con una lentitud ceremonial antes de responder:

—Hoy empieza la primavera, así que creí que sería un buen momento.

El aroma a talco y cerezos secos la atravesó. Recordó la respiración agitada tras el *pas de deux*, las cintas rojas atadas a las muñecas de Kaori y los pétalos atrapados en su cabellera de ébano mientras su voz florecía en el aire: “Así, Yuri... deja que tu cuerpo caiga... como los pétalos”.

Yuriko se dejó caer en la cama y la voz de Misho la regresó al frío de la madrugada.

—Aún duele, ¿verdad? Aunque las primaveras sigan pasando.

Yuriko acarició las zapatillas. El tacto de la seda roja la transportó. De pronto, se encontraba diez años atrás, bajo el cerezo del jardín de Kaori. La audición para el Bolshói era en un mes y su amiga se ajustaba las cintas de las zapatillas mientras reía.

—¡Más alto, Yuri, más alto! —exclamaba Kaori—. ¡Como las de la película!

—¡Son rusas, Kaori! Miden más, por eso saltan más.

—Pues seremos las primeras japonesas en saltar tan alto como ellas.

Se apretó una zapatilla contra el pecho y las lágrimas le brotaron.

—Era el ballet Bolshói, Misho... nuestro sueño.

Recordó el andén del tren al atardecer: Kaori, con los ojos vidriosos, extendiéndole un paquete envuelto en papel de arroz. “Guárdalas, Yuri. Cuando vuelvas, me las devuelves... y tendré en mis manos las zapatillas de una profesional”.

—Ella debía cuidar a su abuela, Misho. Y yo... cumplir el sueño por las dos.

Misho se frotó contra su mejilla y de un salto se acomodó junto a la ventana. Una brisa entreabrió los vidrios, dejando pasar un hilo de luna que iluminó su pelaje.

—¿Y tú sigues buscando bailar con ella?

Yuriko cerró los ojos. El frío de Moscú le recorrió el cuerpo otra vez.

—¡Más alto el *arabesque*, *devushka*! ¡Vuelve a la barra! —rugía la voz del maestro Petrov—. ¡Esa pierna no es un tronco! ¡Estira más, mucho más!

Intentó elevarse como en Kyoto, pero sin las manos de Kaori guiándola, sus músculos se negaron.

—Seis meses... —susurró Yuriko—. Seis meses de cartas que nunca me atreví a enviar. ¿Qué se suponía que le dijera?

—¿Y por qué no volver antes?

—Por vergüenza, Misho. Fracasé. Y cuando al fin regresé...

Recordó estar en la entrada de la casa de Kaori. Bajo la lluvia, con el equipaje y las zapatillas intactas. Ninguna respuesta a sus golpes en la puerta. Echó una vista hacia el jardín: el cerezo estaba seco.

—Su abuela murió ese invierno, Yuri.

El gato saltó a la mesita de noche justo cuando la brisa acarició el dial de la radio. Se oyó un clic, y un vals antiguo inundó la habitación. El mismo que una vez bailaron durante el *hanami*.

Entonces, Yuriko se irguió. Frente al espejo, se limpió las lágrimas y, con las manos aún temblorosas, inició un antiguo ritual:

—Cinta izquierda, dos vueltas, nudo ajustado. Cinta derecha, vuelta sencilla, nudo escondido.

Diez años después, sus dedos todavía recordaban a Kaori guiando los suyos.

Y bailó.

De un salto llegó a la sala. En medio de su primer giro, los muebles retrocedieron para darle espacio. Un *plié* profundo en la alfombra la elevó y cayó en un *jeté* que rasgó el aire. La madera crujía como los viejos tatamis de Kyoto.

Al tercer giro, sucedió.

Pétalos de cerezo llovieron del techo. La brisa se tiñó de talco y azúcar de arroz. Unas manos tibias le ciñeron la cintura y un susurro japonés le rozó el cuello:

—*Hanabira no yo ni odoru*.

—¿Kaori? —pronunció.

Cerró los ojos. Ya no bailaba para el Bolshói. Ni para perseguir el viejo sueño.

Bailaba para volver a aquellos días con Kaori. Para ese cerezo perdido.

—¡Perdóname! —gritó hacia esa presencia en su hogar—. ¡En serio te necesito!

Cuando el último giro la dejó temblando, el suelo estaba cubierto de flores rosadas.

Tres golpes se oyeron.

Misho corrió hacia la puerta, y Yuriko lo siguió. Abrió.

Nadie.

Pero en el umbral, sobre un montón de pétalos frescos, descansaba una cinta roja, gastada por el tiempo.

Estaba tibia.

Yuriko la ató a su muñeca.

Lo supo, en lo más hondo de su pecho:

Alguien había esperado.

Y alguien, al fin, había vuelto.

POEMAS

DANIEL ALFREDO GONZÁLEZ SAAVEDRA

la herencia de mi abuelo

de mi abuelo solo heredé una casaca
estaba colgada detrás de la puerta
entre una radio con pilas muertas y un
calendario del 2008

es de cuero oscuro con el
cuello gastado un cierre
roto y ese particular olor a
viejo

se la ponía para todo para regar plantas
que ya estaban secas para tomar siestas
en la silla del patio para almorzar en
silencio y levantarse de la mesa aunque
solo él hubiera terminado

me la llevé sin decir nada en los
bolsillos siempre encuentro
monedas migas una servilleta con
un número escrito

no dejó cartas para nadie
solo esa prenda que a veces
me pongo

el odio de mi abuelo me quedaba grande por
eso de él solo heredé una casaca

bocados de ti

al fondo del refrigerador está el táper que
dejaste con tu nombre

me gusta abrirlo cuando todo está en silencio dejar
que la luz blanca me muerda la cara meter la mano
hasta sentir la escarcha quemarme la piel rasgar el
plástico con las uñas y olerlo antes de probar

me quedo un rato parado sosteniendo la puerta
saboreando cada bocado jugando a adivinar qué
parte ya está vencida

a veces me chorrea la grasa por los labios
no la limpio enseguida hago que me
manche el pecho
aunque lleve ese polo blanco que tanto te gustaba

cierro la puerta y dejo que la luz se apague sola
vuelvo a la cama con la boca sucia con el estómago
retorciéndose pensando en que no puedo esperar a
que sea mañana para volver a abrirlo y buscar otra
porción más aunque huela peor que la de hoy

