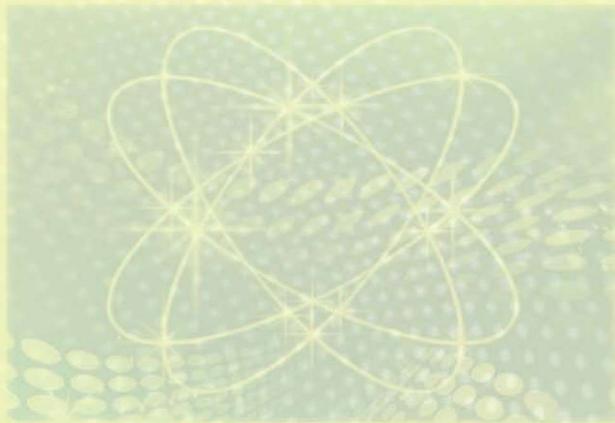


马里奥·巴尔加斯·略萨小说  
中的戏仿研究——以《胡丽娅姨妈  
和作家》与《叙事人》为例  
——西班牙文

毛频 著



对外经济贸易大学出版社

当代外国语言文学学术文库

马里奥·巴尔加斯·略萨  
小说中的戏仿研究

——以《胡丽娅姨妈和作家》与《叙事人》为例：西班牙文

**La parodia en la narrativa de Mario Vargas Llosa:**  
*La tía Julia y el escritor y El hablador*

毛 频 著

对外经济贸易大学出版社  
中国·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

马里奥·巴尔加斯·略萨小说中的戏仿研究: 以《胡丽娅姨妈和作家》与《叙事人》为例: 西班牙文/毛频著. —北京: 对外经济贸易大学出版社, 2013

(当代外国语言文学学术文库)

ISBN 978-7-5663-0889-4

I. ①马… II. ①毛… III. ①略萨,  
M. V. —小说研究—西班牙文 IV. ①I778.074

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 255195 号

© 2013 年 对外经济贸易大学出版社出版发行

版权所有 翻印必究

马里奥·巴尔加斯·略萨小说中的戏仿研究  
——以《胡丽娅姨妈和作家》与《叙事人》为例  
**La parodia en la narrativa de Mario Vargas Llosa:**  
***La tía Julia y el escritor y El hablador***

毛 频 著

责任编辑: 李 丽 罗晓芳

---

对外经济贸易大学出版社

北京市朝阳区惠新东街 10 号 邮政编码: 100029

邮购电话: 010-64492338 发行部电话: 010-64492342

网址: <http://www.uibep.com> E-mail: [uibep@126.com](mailto:uibep@126.com)

---

北京市山华苑印刷有限责任公司印装 新华书店北京发行所发行

成品尺寸: 170mm × 230mm 12.5 印张 212 千字

2013 年 11 月北京第 1 版 2013 年 11 月第 1 次印刷

---

ISBN 978-7-5663-0889-4

定价: 29.00 元

对外经济贸易大学西班牙语国家级第二特色  
专业博士论文出版基金资助

## 致 谢

感谢所有在论文写作期间给我帮助的老师、家人和朋友们。是你们的支持、耐心与信任使这篇论文最终得以完成。

感谢我的论文导师，马德里自治大学的埃杜阿多·贝塞拉老师。他精湛的文学素养和严谨的治学态度始终是我学习的榜样。

感谢马德里自治大学的达西阿娜·菲萨克老师。她的鼓励和信任，在论文写作中给我以极大的动力。

论文的写作得到了西班牙国际交流和发展署（AECID）奖学金的资助，在此感谢 AECID 奖学金评审委员的信任与支持。

论文的出版得到了对外经济贸易大学西班牙语国家级第二特色专业博士论文出版基金的资助，在此特别感谢赵雪梅教授和西语系同仁的帮助与支持。

毛 频

2013 年 6 月于北京

# Índice

## Introducción

### Capítulo I Mario Vargas Llosa y la renovación de la novela hispanoamericana. Poética de la narración y reflexiones sobre la novela (1962-1975)

1. Mario Vargas Llosa y el *boom*
2. Concepción de la novela: influencias
  - 2.1 Presencia de Sartre
  - 2.2 De Sartre a Camus
  - 2.3 Presencia constante de Flaubert
  - 2.4 Presencia de Faulkner
3. Sentido y valor de la escritura
4. Mario Vargas Llosa y el realismo
5. En busca de la novela total
  - 5.1 La novela total en el contexto latinoamericano
  - 5.2 *Tirant lo Blanc* y la novela total
  - 5.3 *Cien años de soledad*, descubrimiento de un modelo
  - 5.4 La novela como ejercicio de libertad
  - 5.5 Elemento añadido
  - 5.6 Los “demonios”

### Capítulo II La narrativa de Mario Vargas Llosa en la década de los sesenta

1. *La ciudad y los perros*
2. *La Casa Verde*
3. *Conversación en La Catedral*

### Capítulo III La narrativa de Mario Vargas Llosa a partir de 1975

1. La narrativa hispanoamericana después del *boom*

2. La ideología revisada

3. Nuevas concepciones literarias

3.1 *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary.*

Redescubrimiento del folletín y el melodrama

3.2 El humor:

nueva perspectiva desde la que observar la realidad

3.3 De la novela total a la literatura de masas.

*Pantaleón y las visitadoras: novela bisagra*

3.4 Verdades y mentiras de la literatura

**Capítulo IV Las nuevas estrategias: la parodia y el humor**

1. *La tía Julia y el escritor*: parodia y autoparodia

1.1 Parodia de la novela folletinesca

1.2 Parodia del radioteatro

1.3 Parodia de la autobiografía

2. La parodia en *El hablador*

2.1 Parodia de la mitología machiguenga

2.2 Parodia de los procesos de creación:

metamorfosis y reescrituras

2.3 Parodia del tópico de la civilización y la barbarie

3. Parodia y metaficción

3.1 La interacción entre parodia y metaficción

3.2 Parodia de la metaficción o autoparodia

en *La tía Julia y el escritor*

3.3 La metaficción en *El hablador*

3.4 El poder de la palabra: nuevas concepciones

**Conclusiones**

**Bibliografía**

**Agradecimientos**

## Introducción

Mario Vargas Llosa (1936, Arequipa) es unánimemente considerado una de las figuras más representativas del *boom* de la narrativa hispanoamericana. Aportó a ese fenómeno literario y editorial obras hoy ya clásicas: *La ciudad y los perros* (1962), *La Casa Verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). Sin embargo, su influencia va mucho más allá de la “nueva novela” hispanoamericana y el *boom*. La solidez de su narrativa, su seriedad profesional y sus tomadas de posición políticas le han convertido en uno de los personajes literarios más respetados y, a la vez, más controvertidos del mundo cultural hispanohablante.

Desde *Los jefes* (1958) hasta *Travesuras de la niña mala* (2006), Mario Vargas Llosa nunca se ha apartado de una estética que podría englobarse dentro de un realismo concebido en términos amplios y sin rigideces. En sus novelas, hay siempre un interés y preocupación por la realidad social, sea esta peruana, latinoamericana o internacional, de nuestra época. Por otro lado, sus opiniones y su obra novelística atesoran una gran representatividad en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Desde que descubrió América Latina en París en los años sesenta<sup>①</sup>, su atención nunca se ha desviado de este continente. Sus novelas, al mismo tiempo que enfocan la evolución de dicha sociedad en los diversos aspectos durante el siglo XX, ofrecen testimonio valioso para quienes se interesen por estudiar cómo vivieron los intelectuales de este siglo sus cambios versátiles y dramáticos.

En este trabajo trataremos de delimitar y definir algunas de las características más importantes en la evolución de la novela de Vargas Llosa. Así, si las tres novelas aludidas pertenecientes a la órbita del *boom* ofrecen rasgos comunes, en sus trabajos posteriores se observa una mayor

---

① Véase Mario Vargas Llosa, *El diccionario del amante de América Latina*, Barcelona: Paidós, 2006; p. 9.

accesibilidad para el lector mediante una narratividad más elemental, sin que ello suponga una merma de calidad: argumentos lineales y dramáticos con ritmo rápido que contrastan con el metadiscurso, la experimentación, la fragmentación y la centralidad del lenguaje típicos de sus obras previas. Hemos considerado que es sobre todo a partir de *La tía Julia y el escribidor* (1977) cuando se pone de manifiesto de modo más rotundo el empeño del autor en encaminarse hacia nuevas vías expresivas. A partir de aquí, esos intentos y esfuerzos serán más evidentes y constantes.

El análisis de la narrativa de Vargas Llosa se ha centrado tradicionalmente en las obras escritas en la década del sesenta del siglo XX, momento en el que su creación novelística cobra un protagonismo indudable en la literatura hispanoamericana. No obstante, y aunque no faltan estudios concretos sobre obras posteriores, no han sido frecuentes los estudios que enfocan la diferencia entre su creación novelística durante el *boom* y su narrativa posterior. Su obra posterior a 1977 se inscribe en algunas de las líneas fundamentales de la prosa de ficción de las últimas décadas del siglo XX, coincidiendo con las de algunos de los nuevos narradores que van apareciendo con planteamientos renovadores en ese período. Al respecto, la aplicación de la parodia y la introducción de planteamientos metaficcionales le sirven a menudo para desenmascarar algunos tópicos recurrentes de “lo latinoamericano” forjados a menudo desde las ficciones novelescas de la tradición hispanoamericana. Al mismo tiempo, el humor, rasgo algo extraño en la literatura hispanoamericana de ese período y al que ya había recurrido en *Pantaleón y las visitadoras*, aparecerá como uno de los puntos definitorios de esta etapa. Vargas Llosa, según avanza su trayectoria, parece ir alejándose de la literatura rigurosamente seria y del tono de gravedad que desarrollaba en los años tempranos para desplegar una poética novelesca que ofrece una extraordinaria utilización y aprovechamiento de los modelos de la cultura de masas en su aplicación al arte de la narración. Trataremos de señalar las causas de estos cambios de orientación y de desentrañar el papel de la parodia, el humor y la metaficción en su novelística.

Este será a grandes rasgos el tema de la investigación que vamos a llevar a cabo en el presente trabajo. Hemos centrado nuestros análisis en *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *El hablador* (1987), pues consideramos que en ellas se

observan indicios muy significativos de la evolución de la concepción narrativa del escritor, especialmente, en lo que se refiere a la parodia y a la metaficción. Este énfasis no supone un menosprecio de las otras novelas del período, cuyo análisis, aunque sea de paso en algunos casos, forma parte imprescindible de nuestro estudio. El estudio de conjunto de esta parcela de la obra vargasllosiana permitirá valorar con mayor precisión las aportaciones del escritor peruano al conjunto de la narrativa hispanoamericana más reciente, y de algún modo servirá para mostrar sus cambios de orientación.

Mario Vargas Llosa se encuentra entre los escritores que combinan la práctica y la teoría literaria. Su visión de la literatura y su propia teoría de la narrativa van formándose en investigaciones, críticas literarias y ensayos escritos en diferentes épocas sobre otros escritores y sus obras. Estos textos ayudan a aclarar el proceso de su formación como novelista y los principios que le han guiado como escritor; marcan también el modo en que va evolucionando su visión de la literatura a lo largo de medio siglo y nos aportan una perspectiva importante para emprender la investigación de sus obras de ficción. Entre sus numerosos ensayos literarios sobre las obras de otros autores como Joanot Martorell (1413-1468), Gabriel García Márquez (1927- ), Gustave Flaubert (1821-1880), Albert Camus (1913-1960) o Jean-Paul Sartre (1905-1980), destacan los que por su profundidad crítica y calidad literaria hemos escogido como fundamento de nuestra investigación: “La novela” (1966), “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” (1968), “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” (1969), *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), *La utopía arcaica* (1977), *Contra viento y marea* (1962-1982), *La verdad de las mentiras* (1990), *Cartas a un joven novelista* (1997)<sup>①</sup>.

A nuestro juicio, Vargas Llosa no mantiene una sola concepción de la novela a lo largo de toda su carrera, sino que pueden distinguirse en él cuando menos dos. La primera, expuesta en “La novela” (1966), “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” (1968) y en *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), y

---

① *La verdad de las mentiras* y *Cartas a un joven novelista* serán referencias fundamentales al estudiar las diferencias entre la narrativa vargasllosiana de antes de 1977 y la posterior a esta fecha.

practicada en las no velas de los años sesenta, es la de la “novela total”, de inspiración subjetiva que surge de lo que ha denominado como “los demonios del escritor”, y un momento objetivo, que corresponde al manejo de las técnicas narrativas. En la etapa de la novela total, el género es concebido como una representación verbal desinteresada de la realidad y, a la vez, como su negación y sustitución a través del “elemento añadido”. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* de 1975 sirve de bisagra entre la primera concepción y la segunda. Encontramos en este ensayo una disposición por parte del autor a hacer un balance de sus creaciones literarias anteriores y a buscar nuevos caminos para el futuro. Después, no ha tardado en dar a conocer la segunda concepción, como concepción general del arte, en los prólogos a *La señorita de Tacna* (1981) y *Kathie y el hipopótamo* (1983), pero no la ha formulado sistemáticamente hasta la aparición de los estudios que integran *La verdad de las mentiras* (1990) y en *Cartas a un joven novelista* (1997), aunque ya la había dejado entrever en *Pantaleón y las visitadoras* (1973), y sobre todo la ha practicado a partir de *La tía Julia y el escribidor* (1977). Aquí, la novela ya no es más la representación de la realidad, si no su distorsión debido a las obsesiones del autor. La obra de arte es concebida como “mentira verdadera” y el novelista introduce explícitamente sus puntos de vista en la obra.

# Capítulo I

---

## Mario Vargas Llosa y la renovación de la novela hispanoamericana. Poética de la narración y reflexiones sobre la novela (1962–1975)

### 1. Mario Vargas Llosa y el *boom*

A pesar de la incertidumbre que existió en torno a las delimitaciones cronológicas del *boom* y en cuanto a sus representantes más eminentes, parece incuestionable la consideración de Vargas Llosa como uno de sus escritores más representativos del *boom*. Muchos críticos tienden a opinar que el *boom* empezó a partir de 1962, año en que Vargas Llosa obtuvo el Premio Biblioteca Breve de la editorial barcelonesa Seix Barral. Teniendo en cuenta la etimología de la palabra “*boom*”, no les faltaría razón en el sentido de que la novela de Vargas Llosa abrió un mercado prometedor para la narrativa hispanoamericana. En *Historia personal del boom* (1971) José Donoso ha afirmado:

Si se acepta lo de las categorías, cuatro hombres componen para el público, el gratin del famoso *boom*, el cogollito, y como supuestos capos de la mafia eran y siguen siendo los más exageradamente alabados y los más exageradamente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa<sup>①</sup>.

Angel Rama ha planteado lo siguiente en *Más allá del boom: literatura y*

---

① José Donoso, *Historia personal del boom*, Barcelona: Anagrama, 1972; p. 119.

*mercado* (1984):

De ellos, cuatro son, como en las Academias, “en propiedad”: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa<sup>①</sup>.

Cuando ahora hablamos de los escritores del *boom*, nos referimos a esos autores que coincidían en publicar en los años sesenta, con partían algunas propuestas literarias y entre todos contribuían al florecimiento de la novela hispanoamericana. Vargas Llosa señaló en 1972: “Lo que se llama *boom* y que nadie sabe exactamente qué es—yo particularmente no lo sé—es un conjunto de escritores [...] que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica... Ahora bien, no se trató en ningún momento de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral”<sup>②</sup>.

Creemos que Vargas Llosa estaba en lo cierto al afirmar lo arriba citado. El *boom* no es una corriente literaria, sino un fenómeno editorial caracterizado por la indefinibilidad y heterogeneidad. Es difícil resumir una lista de puntos comunes entre los representantes principales sobre la base de sus planteamientos estéticos e ideológicos. Sin pretender ir mucho más allá, de esta discordancia y diversidad de inclinaciones literarias nos podemos hacer una idea a través de algunas de sus novelas incluidas.

*La muerte de Artemio Cruz* (1962) pone al descubierto los esfuerzos de Carlos Fuentes por romper con la narración lineal. Artemio Cruz es un personaje en el que concurren demasiados rasgos muy diversos. Toma parte activa en la revolución mexicana; sin embargo, ese carácter revolucionario que quiere el progreso y el avance del país se cambia por la corrupción y los intereses materiales. En este sentido, el personaje se convierte en símbolo del

① Ángel Rama (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984; p. 83.

② *Zon a Franca*, Caracas, 2ª época, Año III, No. 14, agosto de 1972; citado por Ángel Rama, ob. cit.; p. 59.

México posrevolucionario, primero involucrado con un proyecto de cambio histórico y finalmente olvidado de sus deseos de juventud como resultado de la pérdida de valores.

*Rayuela* (1963) de Julio Cortázar supone una verdadera revolución en contra de la manera tradicional de escribir y leer la novela. El lector puede realizar la lectura según el orden de los capítulos o también siguiendo la guía de lectura que establece el autor. Este planteamiento de Cortázar no tiene otra intención que la de poner en tela de juicio los modelos clásicos de la literatura y su relación con la realidad. Esta obra constituye una declaración de autonomía e independencia de la ficción frente a lo real.

En *Cien años de soledad* (1967), García Márquez despegarse de la realidad para abrazar el mito y el relato fantástico. Deja atrás el realismo para ir en busca de la ficción en lo mítico, lo imaginario y lo mágico. La realidad y la ficción invierten sus procesos y los límites entre una y otra resultan borrosos e inciertos.

A finales de los años sesenta, Carlos Fuentes resume algunas características de la nueva novela hispanoamericana. De acuerdo con el novelista mexicano, la nueva novela tiene características críticas y el escritor latinoamericano enfrenta tanto una problemática moral como otra de carácter estético. La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos. En segundo lugar, señala que la literatura de América Latina debe ser revolucionaria y contraria al orden establecido. El valor de la nueva novela consiste en su inconformismo. “Nuestras obras deben ser de desorden, es decir, de un orden posible, contrario al actual”<sup>①</sup>. Respecto al lenguaje literario, Carlos Fuentes defiende su ambigüedad esencial, a partir de una escritura que potencie “la pluralidad de significados, la constelación de alusiones”<sup>②</sup>, y caracterizada por la apertura.

Con el fin de sustituir a los antiguos modelos, los novelistas introducían, entre otros elementos, el monólogo interior, la corriente de la conciencia,

---

① Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1980; p. 32.

② *Ibid.*

patrones espaciales y tem porales desc onectados, historias fragm entarias y asimismo indaga ban en l as mitologías ind ígenas p ara trasla darlas a sus narraciones. A estas innovaci ones técnicas, Vargas Llosa las teñía de un matiz muy persona l. Est e algo p ersonal tiene mucho que ver c on su arr aigo en la tradición literaria. C abe a ñadir q ue a nuestro m odo de ver, de todos l os escritores del *boom* tal vez el escritor peruano sea el que, dentro de sus anhelos renovadores, permanezca más próximo a esq uemas de la tradición literaria. A pesar de sus innovaciones estructurales, nunca abandona ciertas concesiones a la tradición, siempre dentro de un proyecto coherente en cuanto al contexto y las intenciones de sus obras.

Otro punto en común de estos escritores fue buscar inspiración en modelos extranjeros de autores como James Joyce, William Faulkner, John Dos Passos, Franz Kafka, Thomas Mann, Albert Camus o Marcel Proust, entre otros. Vargas Llosa tenía también sus m aestros y ejemplos a imitar e in cluso a igualar, los cuales, a su vez, ejercían cada uno en una determinada época gran influencia en su form ación y creación l iteraria. Tal influencia, e n c iertos casos, resultaría definitiva p ara i nterpretar las obras de l escri tor peruano. Al res pecto, es importante se ñalar cómo, con e l transcurso de l tiempo, no si empre fueron los mismos sus referent es literarios. Inc luso, sobre u n mismo escritor l a act itud podía ser opuesta en diferentes momentos.

Según Adrián Curiel Rivera, muchos autores del *boom* defienden tácita o públicamente la p osibilidad de tra nsformar la s ociedad p or m edio de l a escritura<sup>①</sup>. En V argas L losa se observa una ac titud positiva en r elación al compromiso soci al del escr itor. Según é l, “ en el Perú, y en otros países de América Latina, ser un escritor significa, primera, y a menudo únicamente, una responsabilidad social”<sup>②</sup> y la razón profunda de este fenómeno está en el hecho de q ue la literatura ha s ido desde h ace sig los en e ste c ontinente el ú nico intermediario para la exposición de los problemas sociales. Este compromiso se refleja en sus obras y determina algunas de sus características.

---

① Véase Adrián Curiel Ri vera, *Novela española y boom hispanoamericano (Hacia la c onstrucción de una deontología crítica)*, Mérida: Universidad Autónoma de México, 2006; p. 269.

② Mario Vargas Llosa, “La utopía arcaica”, en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (eds.); *Los novelistas como críticos (II)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991; pp. 385-400 (p. 386).

A partir del análisis que hace Vargas Llosa en “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, podemos sacar en conclusión las siguientes características que atribuye a la nueva novela hispanoamericana en comparación con sus precedentes:

1. Subjetiviza la objetividad y no lo contrario.
2. No sirve a la realidad, se sirve de la realidad.
3. Supera el análisis de los elementos naturales para centrarse en el hombre.
4. Los temas fantásticos prevalecen sobre los realistas.
5. Los autores son constructores de mundos<sup>①</sup>.

Algunas de estas características se dan en su propia creación novelística. Sin embargo, si tenemos como referencia las tres novelas suyas del *boom*, se nota una discordancia frente a las pautas que él mismo formulaba sobre la novela de la época. Concretamente, en algunos aspectos, se observan matices de diferenciación entre Vargas Llosa y los otros autores del grupo, y la diferencia está más bien, sobre todo en cuanto al papel de lo fantástico en sus ficciones.

A diferencia de otros representantes del *boom*, Vargas Llosa no ofrece una visión escéptica de la realidad como Carlos Fuentes, ni una visión ambigua como Julio Cortázar<sup>②</sup>, ni tiene que ver con el Realismo Mágico de García Márquez. Considerando su insistencia firme en la fidelidad a la realidad, algunos críticos se inclinaban a creer que existía una afinidad entre él y la “generación del 50”. Por ejemplo, José Miguel Oviedo habla de una relación ambigua y curiosa que guarda Vargas Llosa con este grupo de escritores. Según Oviedo, su inclusión en esa generación que habían planteado algunos críticos, resulta forzosa y discutible, pero tampoco del todo ilegítima cronológicamente hablando. El problema es que, si confrontamos la concepción literaria de la “generación del 50” y la de Vargas Llosa, salta a la vista la discrepancia. Porque

---

① Véase Mario Vargas Llosa, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (eds.), ob. cit; pp. 359-371.

② En “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, sobre las obras de Julio Cortázar, Vargas Llosa a firma: “Hasta la aparición de la más importante de sus novelas, *Rayuela* (1963), la obra de Cortázar fue alternativamente realista y fantástica, pero esas dos direcciones no la escindieron en dos escrituras”; p. 367.

al mismo tiempo que compartía con aquéllos la perseverancia en el compromiso que el novelista tiene contraído con la sociedad y la creencia en la virtualidad redentora de la literatura, Vargas Llosa requería algo más de la creación narrativa, que debía ser inventora y mítica, desinteresada, sin “tesis” y no un mero reflejo de la realidad que aborda.<sup>①</sup> Esta aspiración ya la dejó entrever en su primer estudio sobre Martorell y su *Tirant lo Blanc*: “Martorell es también un novelista desinteresado: no pretende demostrar nada, sólo quiere mostrar. Lo que significa que aunque está en todas partes de esa realidad total que describe, su presencia es (casi) invisible. El primer requisito para que un autor sea invisible es que se aísle parcial frente a lo que ocurre en el mundo de la ficción”<sup>②</sup>.

Es cierto que Vargas Llosa nunca ha tocado lo fantástico en sus novelas. Siguiendo su teoría de “los demonios”, arriesgaríamos que no ha sentido el demonio correspondiente para cultivar tal tema. Para él, lo fantástico remite “al hecho imaginario puro, que nace de la estricta invención y que no es producto ni de arte, ni de la divinidad, ni de la tradición literaria: el hecho real imaginario que ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad”<sup>③</sup>.

En esta definición que ofrece Vargas Llosa, “lo fantástico” se establece como un término antagónico de lo real. Es producto de la pura imaginación del ser humano y en él puede no existir ni atisbo de realidad, de ahí su “soberana gratuidad”. Por eso, no será extraño que no tenga cabida en las obras de un escritor para quien la fidelidad hacia la realidad es un principio básico de su literatura. Ello no le llevó a rechazar lo fantástico frontalmente, busca más bien la revelación de zonas inéditas de realidad a través de la escritura<sup>④</sup>. Impulsado

---

① Véase José Miguel Ovedo, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Barcelona: Baral Editores, 1982; pp. 45-47.

② Mario Vargas Llosa, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, en *Obras completas VI. Ensayos literarios I*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2006; pp. 37-73 (p. 53).

③ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, en *Obras completas VI. Ensayos literarios I*; pp. 109-698 (p. 578).

④ Véase Mario Vargas Llosa, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, ob. cit; p. 386. Al hablar de la novela *Paradiso* (1966) del escritor cubano José Lezama Lima, Vargas Llosa señala que “la novela de Lezama rescita una función que la ficción de nuestros días ha eludido y que fue el designio mayor de la novela clásica: la revelación de zonas inéditas de realidad”.