



El discurso autorreflexivo literario en la tradición narrativa peruana: el caso de *Historia secreta de una novela* (1971), de Mario Vargas Llosa

Self-reflective literary discourse in the Peruvian narrative tradition: the case of *Historia secreta de una novela* (1971) by Mario Vargas Llosa

Heredia Mimbela, Lenin

 Lenin Heredia Mimbela
heredia_lenin@hotmail.com
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

Academia Peruana de la Lengua, Perú

ISSN: 0567-6002

ISSN-e: 2708-2644

Periodicidad: Semestral

núm. 68, 2020

boletin@apl.org.pe

Recepción: 20 Febrero 2020

Aprobación: 14 Septiembre 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4972082005/>

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202002.003>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: El propósito de este artículo consiste en presentar la génesis o surgimiento, dentro del sistema literario peruano, de un discurso autorreflexivo literario cuyo objetivo es presentar el proceso de escritura de una obra desde el punto de vista de su autor. Para dilucidar las características y las estrategias al interior de este tipo particular de discurso, se analiza el caso de *Historia secreta de una novela* (1971), ensayo de Mario Vargas Llosa. Por último, a partir de ello, se precisan sus principales características, tales como la presencia de un componente dialógico, autobiográfico, preceptivo o testimonial, a nivel microdiscursivo.

Palabras clave: discurso autorreflexivo, proceso de escritura, componente autobiográfico, Mario Vargas Llosa.

Abstract: The purpose of this paper is to discuss the genesis or emergence, within the Peruvian literary system, of a self-reflective literary discourse whose aim is to present the writing process of a work from the point of view of its author. In order to clarify the features and strategies found in this particular type of discourse, we analyze the case of *Historia secreta de una novela* (1971) [*The Secret History of a Novel*], an essay by Mario Vargas Llosa. Finally, the main characteristics of this type of discourse are specified, such as the presence of a dialogical, autobiographical, prescriptive or testimonial component, at a micro-discourse level.

Keywords: self-reflective discourse, writing process, autobiographical component, Mario Vargas Llosa.

1. INTRODUCCIÓN

El sexto volumen de *Historia de las literaturas en el Perú* (2018) incluye un extenso artículo de Nicholas Birns (New York University) titulado «La crítica literaria peruana en la modernidad tardía». En líneas generales, el autor comenta la obra de los «principales representantes» de esta disciplina nacidos entre 1900 y 1959, con el objetivo de brindar una visión global de la tradición crítica del país. Este criterio le permite abordar

en sus cinco apartados, de inicios del siglo xx a lo contemporáneo, buena parte de la producción intelectual peruana.

Si bien es comprensible el carácter divulgativo de la publicación, dicho criterio resulta acaso limitante. En ciertos pasajes, por ejemplo, el artículo se reduce al mero discurrir de una serie de autores y obras, una galería de «hombres de letras» y «otros hombres de letras», sin mayor reflexión crítica y, sobre todo en la producción más reciente, sin consenso de por medio. Por lo demás, aunque se trata de un recuento cronológico en el que su autor muestra un manejo muy completo de la información (casi enciclopédico), o quizá debido a ello, se deja extrañar una idea de proceso de formación disciplinar, de consolidación o no, de la crítica literaria en el país. En ese sentido, entre otras omisiones, resulta significativa la del valioso artículo «El Perú crítico: utopía y realidad» (1990), de los profesores Jesús Díaz Caballero, Camilo Fernández, Carlos García-Bedoya y Miguel Ángel Huamán. La apuesta por el diálogo académico que proponía este balance, exactamente treinta años después de su escritura, no parece atendida.

Por otra parte, no queda clara la noción de crítica literaria bajo la cual Birns agrupa a los autores. En el punto dos de su artículo (‘Logros críticos de la generación del cincuenta’), por ejemplo, entre Luis Loayza, José Miguel Oviedo y Eugenio Chang-Rodríguez, menciona a Mario Vargas Llosa como insigne representante de este tipo de discurso. Declara sobre el novelista que «[su] *obra crítica* [...] ha ocupado comprensiblemente un lugar secundario dentro de su vasta obra», aun cuando «la *crítica literaria* ha sido una *preocupación constante* para el Nobel peruano» (Birns, 2018, p. 130, nuestras cursivas). A continuación, para refrendar sus afirmaciones, menciona títulos como *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua* (1975) o *La utopía arcaica* (1996), así como algunos de sus «conceptos claves»: la verdad de las mentiras, los demonios internos, la novela total. Birns opera de modo similar para referirse a Miguel Gutiérrez. En el apartado cinco (‘De la modernidad tardía a lo contemporáneo’), precisa que «[su] *crítica* [...] continúa la de la generación anterior» y que «[s]i bien *continuó escribiendo crítica* hasta su muerte a los 75 años, sus últimos *ensayos* comparten el énfasis que caracteriza a la generación actual» (p. 140, nuestras cursivas).

Acerca de la producción de un discurso crítico por parte de Vargas Llosa o Gutiérrez, los primeros en mostrarse en desacuerdo fueron siempre los mismos autores. Las distancias entre Vargas Llosa y la institución crítica peruana y latinoamericana poseen larga data. En 1972, por ejemplo, a raíz de la publicación de *Historia de un deicidio*, se suscitó la polémica con Ángel Rama. En ella, el novelista defendió la tesis de los «demonios internos», según la cual un escritor no elige los temas de sus ficciones sino que estos se le imponen mediante un proceso interior; para el crítico uruguayo, acercamientos de este tipo adolecían, entre otros problemas, de un mínimo rigor crítico. Para 1976, el autor de *Los cachorros* parece tener zanjada su postura al respecto. En una célebre entrevista para la televisión española, afirmó que sus *ensayos* no eran académicos, es decir, no estaban escritos desde la distancia o la objetividad, ni pretendían ser considerados científicos, sino que eran ensayos *arbitrarios*, escritos desde un punto de vista muy personal (Vargas Llosa, 2016, p. 51:38). Por su parte, Gutiérrez también es claro sobre el punto. Si bien reconoce un inicial interés en la producción de un discurso crítico —«Centré mi atención en cuestiones de teoría y me propuse iniciar una lectura, desde este horizonte teórico e ideológico-político, de los textos fundamentales de la literatura peruana» (Gutiérrez, 2008, p. 114)—, pronto desiste de ello: «Un día se me reveló este pensamiento: los *estudios y textos críticos* los podían hacer mejor que yo otras personas con mayor formación y de mirada más penetrante» (p. 114, nuestras cursivas). En ambos casos, debe notarse que la pauta del alejamiento pasa por la resistencia de un sujeto creador literario en el manejo de un lenguaje y método crítico, académico o científico.

Por otro lado, también desde la institución crítica existe consenso para reconocer que lo elaborado por Vargas Llosa y Gutiérrez en sus ensayos no corresponde a un discurso crítico literario. De antemano, debe entenderse a la crítica literaria como una «disciplina rigurosa y sistemática» dentro de los estudios literarios, los cuales aparecen en el país a partir del siglo xx (Díaz *et al.*, 1990, p. 173). En «El Perú crítico: utopía y realidad», ambos son nombrados en la sección dedicada al proceso de la narrativa urbana, es decir, valorados en su condición de novelistas. Sobre su labor «crítica», en el caso particular de Vargas Llosa, se omite

cualquier referencia a sus ensayos y solo es citado, en la misma línea que Rama traza en los setenta, para restar validez a su juicio sobre la obra de Arguedas. En el caso de Gutiérrez, la publicación de su ensayo *La generación del 50: un mundo dividido* (1988) se refiere en los siguientes términos: «Se ha publicado últimamente *el libro* de Miguel Gutiérrez [...]; sin embargo, *el libro* adolece de un cierto inmediateismo sociologista que a veces comete injusticias en la valoración de numerosos escritores muy importantes para la renovación de la literatura peruana» (p. 196). Más allá de la válida discrepancia sobre los juicios del autor, nótese, sobre todo, la indeterminación genérica para referirse a su texto.

De acuerdo con lo planteado hasta el momento, vista la coincidencia entre los autores y la institución crítica peruana respecto de no considerar como *discurso crítico literario* lo producido en sus ensayos, es necesario preguntar a qué podría deberse el interés de Birns por incluirlos como tal en su recuento. Sin lugar a dudas, esto no solo se debe a la falta de rigurosidad del autor para incluir en el cajón «crítica literaria» todo tipo de práctica escrita cuyo objeto de estudio sea una obra literaria, lo que en definitiva representa una lectura acrítica de la tradición. Tampoco se debe solamente a la intención —aunque existe— de «darles su lugar como críticos» a un conjunto de autores puestos al margen desde la institución crítica nacional, una especie de restitución simbólica. Consideramos que esta poca claridad de criterio se debe a una razón más profunda: en gran medida, no existe un consenso real por parte de la crítica literaria acerca del tipo de discurso que los creadores literarios organizan cuando reflexionan sobre otras obras o autores, o sobre sí mismos y su obra, desde los conceptos de su propia práctica. En ese sentido, si no es crítica literaria ni articulan un discurso crítico literario, es oportuno preguntarse qué práctica realizan y qué discurso articulan. Ciertamente, los casos de estudios que demuestren un interés real por estos discursos como objeto de estudio son pocos, lo cual suma en la agenda pendiente de esta disciplina.

Una primera respuesta desde los estudios literarios consiste en leer dichos discursos desde una «poética de autor». Un buen ejemplo de ello es *La ficción y la libertad*, del profesor Jorge Valenzuela, que discurre acerca de la ficción vargasllosiana. Según Valenzuela (2017), una poética es un «conjunto de ideas sobre la ficción generadas de forma *no sistemática ni teórica utilizando el ensayo literario*» (p. 17, nuestras cursivas); en otras palabras, «generadas desde la experiencia de un escritor que se observa a sí mismo y a otros escritores en el acto de leer y producir ficciones» (p. 17). Esta definición válida, al menos, tres elementos presentes en la producción de este tipo de discurso: el sujeto que reflexiona, el objeto de su reflexión y las ideas o conceptos que propone. No obstante, de forma implícita, remarca también la ausencia de «sistematicidad» o «teoricidad» como una limitación, del mismo modo en que Gutiérrez y Vargas Llosa expresaron en su momento. Por otro lado, una segunda respuesta desde la crítica literaria, que se pone de manifiesto en *La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa* (2019), de Javier Morales Mena, busca leer dichos productos desde sus coordenadas particulares, es decir, desde su autonomía discursiva respecto del discurso crítico literario. En ese sentido, atribuye su valía y particularidades a estar enmarcado en la forma discursiva *ensayo literario*. Más aún, para Morales Mena, el supuesto «vacío epistemológico» espetado por Rama sobre la obra reflexiva de Vargas Llosa no es tal, como se repite desde la década de los setenta, en la medida que encuentra puntos de contacto entre dichas reflexiones y las actuales tendencias de la teoría y la crítica literaria mundial.

En este contexto, resulta necesario reafirmar la autonomía del discurso elaborado por los creadores literarios al reflexionar, desde los conceptos producto de su aprendizaje de la escritura, sobre la obra de otros autores o la de su propia autoría. Queda claro que no se corresponde con un discurso crítico literario propuesto por la disciplina crítica, pues esta tiene sus propios códigos, protocolos y lenguajes. No obstante, la nueva condición que esta autonomía discursiva brinda requiere de un marco conceptual mínimo. Por ello, a falta de una denominación más sólida o precisa, proponemos la noción de *reflexión literaria* en esta tesis para enmarcar esta práctica particular. En ese sentido, del mismo modo que la crítica literaria articula un discurso crítico literario, la reflexión literaria articula un *discurso reflexivo literario*. De acuerdo con este marco, desarrollamos nuestro propio trabajo.

El *discurso reflexivo literario* se articula según los siguientes elementos. En primer lugar, en cuanto al sujeto que lo produce o *sujeto reflexivo*, se caracteriza por ser un creador literario, o por enunciar su discurso desde esta posición. En ese sentido, su discurso es un «saber empírico», es decir, producto de su práctica constante de la escritura, en cualquiera de los géneros. Por esta razón, el lenguaje que utiliza para articular dicho discurso no pretende la objetividad, sino que permite la manifestación de una subjetividad; por ejemplo, a través del uso de la primera persona, un «yo» que no se esconde. Más aún, consolida su aprendizaje escritural a través de la *creación de conceptos* con los cuales se acerca a su objeto. En esta línea, en segundo lugar, en cuanto al *objeto de reflexión*, se trata principalmente de obras de otros autores, sobre las cuales reflexiona a partir de sus propios conceptos. En ese sentido, si un ejemplo típico de discurso crítico literario es *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), obra capital de Antonio Cornejo Polar, un ejemplo de discurso reflexivo literario es *La generación del 50: un mundo dividido* (1988), de Miguel Gutiérrez.

Más aún, un sujeto puede reflexionar también sobre su propia obra. Esta situación, menos frecuente en la tradición narrativa peruana, activa una variante del discurso reflexivo: el *discurso autorreflexivo literario*, cuya principal característica es la disolución o ruptura de la díada tradicional sujeto-objeto de estudio. En esta medida, las particularidades mencionadas para la reflexión literaria se adaptan a este nuevo criterio. Es decir, el productor es ahora un *sujeto autorreflexivo* y su obra es, al mismo tiempo, el *objeto de autorreflexión*. Algunos ejemplos de discurso autorreflexivo son *Historia secreta de una novela* (1971), de Mario Vargas Llosa, en el siglo xx, y *La invención novelesca* (2008), de Miguel Gutiérrez, o *La piel de un escritor* (2014), de Alonso Cueto, en la primera y segunda década del siglo xxi, respectivamente. Sin embargo, el estado de gestación de la *autorreflexión literaria* aún hace necesario precisar, con mayor detalle, qué otras características particulares presenta. Para ello, en este artículo, se analiza el ensayo *Historia secreta de una novela*, de Mario Vargas Llosa, que representa un caso auroral de este tipo de discurso.

2. EL CAMBIO DE SIGLO Y LA GESTACIÓN DE UN DISCURSO AUTORREFLEXIVO

Ante todo, resulta imprescindible especificar que, dentro de la tradición literaria peruana, a lo largo del siglo xx, no existen casos de narradores que, en un texto orgánico y exclusivo, discutan la génesis, el proceso de escritura o la composición de una obra propia. Sobre el tema, lo que existe, aunque tampoco en abundancia, son referencias realizadas al paso por algunos autores (como Ciro Alegría) en reportajes, entrevistas o artículos periodísticos. No obstante, esta situación varía en el tránsito hacia el nuevo siglo, debido a ciertos ajustes en el sistema literario peruano. Según lo indicado en el primer capítulo, la ausencia de un discurso autorreflexivo está ligada a la particular formación de la tradición narrativa. En ese sentido, si el siglo xx, primero con el indigenismo y luego con la narrativa urbana del cincuenta, es el siglo de la construcción y la consolidación de una tradición narrativa, las primeras décadas del xxi muestran, por parte de los autores y a partir de dicha tradición, casi avalados por ella, un giro hacia lo reflexivo sobre su propio trabajo.

Existen, sin embargo, dos casos particulares de autores que se acercan a un discurso autorreflexivo en pleno siglo xx. No es casual ciertamente que se trate de los dos mayores exponentes dentro de la tradición narrativa peruana. Por un lado, es singular y potente el caso de José María Arguedas (1911-1969). En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en el apartado de los Diarios, el escritor andahuaylino reflexiona, en efecto, sobre su propia escritura, o más precisamente acerca de su imposibilidad escritural, su concepción de la literatura y el trabajo literario. Aun con ello, este texto resulta insular y complejo, pues se inscribe en un marco ficcional que propone su propio protocolo de lectura (ajeno a las consideraciones de esta tesis), pese a lo cual es sin duda precursor en su insularidad. Por su parte, el otro caso de excepción es Mario Vargas Llosa. Sobre el punto, es sintomático que un texto fundador del discurso autorreflexivo, como es su ensayo *Historia secreta de una novela* (1971), fuese publicado en el mismo año que la novela póstuma de Arguedas.

¿Qué podría significar esto? En primer lugar, que aunque pertenecen a momentos distintos de la tradición, ambos autores acceden, sobre la base de un aprendizaje narrativo de carácter empírico, a un sofisticado

nivel técnico. No obstante, esta coincidencia o punto de contacto presenta un doble signo. En el caso de Arguedas, dicho valor —reconocido sobre todo en su última novela, que es un «campo de experimentación técnica» (Villafán, 2011, p. 72)— representa el fin de un proceso no solo personal, sino, ante todo, de una concepción sobre el escritor, su origen y papel, y la labor de la escritura, reñida, por ejemplo, con la profesionalización. En ese sentido, lo que en Arguedas es el punto de llegada, en el caso de Vargas Llosa es el punto de partida. Su auroral toma de conciencia sobre el trabajo técnico no solo es fruto de un aprendizaje personal: está, sin duda, ligada con su progresiva inserción en un sistema literario más amplio —latinoamericano, español—, ya consolidado, *profesional*.

De acuerdo con esto, el discurso autorreflexivo en torno a la escritura de una obra se refiere no solo a la presentación de dicho proceso a través de un relato, sino al modo de sintetizar un aprendizaje y el conocimiento resultante de dicho aprendizaje. Está también relacionado de modo directo con ciertas condiciones al interior de un sistema literario. En la década de los setenta, el texto de Vargas Llosa no genera mayor resonancia, pues su trabajo está relacionado con la dinámica de otros sistemas y no del peruano. La profesionalización que desde temprano encarna y alienta no es producto del proceso literario del país, pese a que luego se inserta con naturalidad en la dinámica de la tradición particular a la que pertenece. Arguedas, por su parte, que alcanza en sus ficciones un gran nivel técnico, no se interesa en articular, en un texto autónomo y exclusivo, su aprendizaje como escritor, pues ello no forma parte del proceso que él cierra. En ese sentido, consideramos que el surgimiento de un discurso autorreflexivo, ligado a condiciones particulares en el sistema literario, es propio del siglo xxi. En este caso, dicho ensayo de Vargas Llosa funciona no como un primer producto, sino más bien como un texto fundador en la tradición literaria peruana.

3. MARIO VARGAS LLOSA Y LA GÉNESIS DEL DISCURSO AUTORREFLEXIVO

No se ha escrito aún el libro definitivo sobre Vargas Llosa. Es posible que nunca se escriba y, más aún, que no sea necesario. En el abordaje crítico de la obra de este autor sucede una cuestión similar que en el abordaje de la literatura peruana en general: su vigencia, la variedad de los géneros frecuentados, la ampliación constante del corpus de estudio y la bibliografía sobre el tema son tan abundantes que resulta imposible, acaso estéril, de abordar en un solo proyecto, o por un solo investigador. No obstante, la salida frente a este *impasse* metodológico ha sido similar en ambos casos: enfocar el interés reflexivo en algún aspecto puntual, muy específico, del objeto de estudio, a modo de asedios críticos. Dos ejemplos gravitantes de esta situación son los trabajos recientemente publicados por los investigadores Jorge Valenzuela (2017) y Javier Morales Mena (2019), que abordan con intereses distintos un corpus de estudio similar: la ensayística de Vargas Llosa.

Por un lado, en los cuatro ensayos que componen su libro, Valenzuela reflexiona en torno a textos como *Historia de un deicidio* (1971), «El arte de mentir» (1984), «El poder de la mentira» (1987), y algunos otros del ámbito teatral, con el expreso objetivo de identificar y sistematizar aquellas ideas recurrentes que el autor de *La ciudad y los perros* desarrolla sobre la ficción literaria, a lo que Valenzuela denomina *poética de la ficción*. Para ello, opone este concepto al de *poética de la novela*, en tanto que el primero, más amplio, está relacionado con «el horizonte filosófico y teórico que nutre las concepciones del autor sobre la función de la imaginación y la fantasía en la vida de los seres humanos» (2017, p. 29, nota 5), mientras que el segundo estaría referido a aquellas propuestas técnicas y formales que alientan sus novelas propiamente dichas. Asimismo, ubica el principio de este interés reflexivo de Vargas Llosa hacia fines de los sesenta e inicios de los setenta, punto de partida de un tránsito ideológico que se caracteriza por el abandono de una posición de izquierda y su posterior adhesión a una ideología liberal. Valenzuela precisa cómo estas ideas —a través de la noción de libertad, por ejemplo— entran en contacto y modelan el concepto de ficción.

Morales Mena, por su parte, en una publicación basada en su tesis de maestría, analiza aquellos ensayos cuyos títulos aluden de forma explícita o implícita a la literatura, tales como «La literatura es fuego» (1967), «Literatura y exilio» (1968), «El arte de mentir» (1984), «La cultura de la libertad» (1985), entre otros. Su

principal objetivo consiste en poner en valor, a la luz de una crisis actual de los estudios literarios, la ensayística vargasllosiana. Esta debe ser leída, en tanto discurso reflexivo independiente, desde sus propios objetivos y características, es decir, «abiertamente subjetiva desde la explícita participación y visibilización de un sujeto enunciator, la inscripción de su voz, su cuerpo y su experiencia» (2019, pp. 11-12). En esta medida, no se le puede exigir que cumpla con los protocolos retóricos o disciplinarios de la crítica literaria tradicional, como sucedió en los setenta, en los juicios realizados a *Historia de un deicidio* o *La orgía perpetua* (1975). Para Morales, en esta época se formularon las dos principales posturas —del «vacío epistemológico» (Ángel Rama) y la «autorrepresentación» (José Miguel Oviedo)— con las cuales se evalúa negativamente, hasta la actualidad, esta otra forma expresiva del autor de *La casa verde*.

En esta tesis, valoramos los puntos de vista de ambos investigadores en tanto analizan un corpus ancilar dentro de la tradición literaria peruana —y dentro de la propia obra de Vargas Llosa— y dejan abierta una agenda afín, posible de discutir y ampliar. En el caso de Valenzuela, nuestro interés se acerca a la ampliación del concepto *poética de la novela* que menciona en oposición a *poética de la ficción*. A su vez, de lo planteado por Morales Mena, nos interesa su defensa del ensayo vargasllosiano como portador de un discurso reflexivo independiente, valioso en su dimensión estética y cognoscitiva.

En este marco, a su vez, consideramos sintomática la ausencia en ambas propuestas de un texto surgido también a fines de los sesenta e inicios de los setenta, como es *Historia secreta de una novela* (1971). Aunque comparte características con los analizados por ambos autores, este ensayo se diferencia en la medida que replantea su objeto de reflexión. El autor dirige su mira no a otras obras o autores, o a la literatura misma, sino hacia su propio proceso de escritura. En ese sentido, resulta valioso analizar cómo plantea en sus distintos niveles este discurso autorreflexivo, nuevo dentro la tradición narrativa peruana.

3.1 Historia secreta de una novela y el elemento autobiográfico

Este ensayo, precursor de un discurso autorreflexivo que se afianza en las primeras décadas del siglo xxi, resulta particular no solo dentro de la tradición narrativa peruana, sino dentro de la propia obra de Vargas Llosa. A nivel escritural e ideológico, representa una ruptura: un cierre y una apertura a la vez. En cuanto a lo primero, sistematiza un cuerpo de ideas sobre la novela, producto de su aprendizaje de los años sesenta, década en la cual publicó *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). Al respecto, este texto adelanta muchos de los conceptos que luego aparecen en *García Márquez: historia de un deicidio*, libro basado en su tesis doctoral, que por diversas razones ha recibido mayor atención crítica, y con cuya publicación coincide en 1971. En cuanto a lo segundo, este es también el año del célebre caso Padilla, suceso que marcó su alejamiento de la Revolución cubana y los ideales de izquierda.

A nivel temático, *Historia secreta de una novela* procura reconstruir el proceso del cual nació *La casa verde* (LCV). Por ello, antes de su análisis, consideramos necesario referir algunos aspectos públicos de la génesis de esta novela y de la práctica reflexiva de su autor, pues ambas cuestiones confluyen en este ensayo.

Aunque publicada en 1966, la fase prerredaccional de LCV se inició en los primeros meses de 1962, una vez terminada *La ciudad y los perros*, y se prolongó durante los tres años siguientes. Según Carlos Aguirre (2019), quien ha estudiado este periodo a través de cartas enviadas por el autor a amigos cercanos, en marzo de aquel año «apenas estaba empezando a redactar» la novela. Tras casi dos años de trabajo, el 9 de noviembre de 1963, entusiasmado, le comunica a Abelardo Oquendo que la ha terminado, aunque en realidad se trata del «fin del primer borrador completo» (Aguirre, 2019). Para 1964, cuando culmina un largo periodo de correcciones, afirma: «Me sentí inseguro, lleno de zozobra respecto al libro. Desconfiaba principalmente de los capítulos situados en Santa María de Nieva» (Vargas Llosa, [1971] en adelante 1998, p. 383). Por ello, aunque da por finalizada la fase redaccional, no entrega su novela al editor. A fines de este año, realiza un viaje de interés documental a la selva; a su vuelta, ya en París, en los primeros meses de 1965, realiza las correcciones finales, con lo cual cierra el proceso de escritura.

A nivel reflexivo, hasta antes de *Historia* no existe un texto de similares características en la obra de Vargas Llosa. Existía, sí, un conjunto de pequeños trabajos sobre otros autores y obras. Por ejemplo, a fines de la década del cincuenta, aún en Lima, publica artículos sobre el poeta César

Moro en la revista *Literatura*. De inicios de los sesenta, por el contrario, no es posible encontrar un título representativo con este talante, dedicado —como el autor está— al aprendizaje de la escritura de ficción. De esta época, es posible reconstruir sus ideas sobre el proceso de escritura a través de las mencionadas cartas.

No obstante, la situación cambia a partir de 1967, un año importante para comprender su evolución. En agosto, mientras lucha en Londres con su tercera novela, es anunciado ganador del Rómulo Gallegos por *La casa verde*, en cuya ceremonia pronunciaría su célebre discurso «La literatura es fuego». En setiembre, en Lima, se lleva a cabo un diálogo público con García Márquez acerca de la novela en América Latina —a raíz de la publicación, en mayo, de *Cien años de soledad*—, episodio que le permite articular y exponer sus ideas sobre el tema. Poco después, ya en 1968, publica un breve texto, «Literatura y exilio». Finalmente, para diciembre de este mismo año, en la Washington State University, donde se encuentra dictando unos cursos, pronuncia la conferencia «Historia secreta de una novela», primera versión en inglés de la publicación en castellano de 1971.

3.1.1 Declaración de objetivos, puesta en escena y proceso de escritura

La publicación de *Historia secreta de una novela*, en un volumen de apenas ochenta páginas, estuvo a cargo de Tusquets Editor. El texto está antecedido por dos elementos paratextuales importantes: una aclaración acerca del origen de este ensayo como conferencia, aspecto que condicionará su composición, así como una dedicatoria al novelista mexicano Carlos Fuentes, quien ya por entonces había publicado un ensayo fundamental sobre la producción narrativa de sus contemporáneos, *La nueva novela hispanoamericana* (1969), con el cual sin duda se emparenta.

En líneas generales, *Historia* integra diversas estrategias y elementos discursivos con el objetivo de presentar, al mismo tiempo, la génesis y el proceso de escritura de LCV, así como una síntesis del conocimiento adquirido por el autor en su aprendizaje de la escritura narrativa. En ese contexto, nuestro interés principal radica en identificar cómo se organiza dicho discurso autorreflexivo, qué características presenta. Para ello, hemos dividido el texto en tres grandes unidades.

La primera unidad, de carácter introductorio, incluye los tres párrafos iniciales cuya importancia radica en que el autor traza en estos líneas de fuerza presentes en todo el texto. El párrafo inicial, por ejemplo, se relaciona con el discurso autorreflexivo en tanto utiliza un tono de sentencia propio de su elemento preceptivo: «Escribir una novela es una ceremonia parecida al strip-tease». A continuación, el autor establece una semejanza y varias diferencias entre los conceptos escribir una novela y strip-tease, para cerrar de modo similar: «Escribir una novela es un strip-tease invertido y todos los novelistas son discretos exhibicionistas» (Vargas Llosa, 1998, p. 355, cursivas en el original). Como estrategia discursiva, este interés por dejar sentada una definición del objeto desde la primera línea busca representar al autor como un sujeto que posee un conocimiento profundo del tema, que puede sintetizar y exponer, lo cual lo legitima y autoriza para llevar a cabo su relato. En esta misma parte, por otro lado, a nivel de contenido, el autor precisa una idea —acaso su marca personal— que había adelantado en «La literatura es fuego» y en su diálogo con García Márquez: el proceso creativo se moviliza a partir de unos demonios personales.

El segundo párrafo, por otra parte, tiene algunas marcas específicas que denotan una tendencia al diálogo presente en el texto, originalmente escrito para ser leído/oído a modo de conferencia: «He pensado que podía ser interesante para ustedes, lectores de novelas, asistir a uno de esos strip-teases de los que resulta una ficción» (p. 355, salvo la última, nuestras cursivas). En este caso, el propio autor crea la figura de un interlocutor, un público oyente, a quien lo une un afecto común por la novela y con quien desea establecer comunicación. Por lo demás, esta característica, este «componente dialógico», está presente en buena parte

de los ensayos del escritor. Así lo pone en evidencia Morales Mena (2019), para quien este interés por incluir de forma explícita al lector oyente en el texto «informa que el acto de habla no es un enunciado clausurado a cualquier posibilidad de negociación discursiva, por el contrario, instaura la lógica comunicativa donde pueden ser posibles la objeción, la crítica o, más radicalmente, la antítesis» (p. 120). Esta disposición o apertura comunicativa, que Morales Mena atribuye al género ensayístico en el cual se enmarca el texto, es también una de las características principales del discurso autorreflexivo.

A continuación, en este mismo párrafo, el autor deja en claro el propósito de su texto: «Quisiera tratar de reconstruir esta noche, en una castigada síntesis, el proceso del que nació una novela que escribí entre 1962 y 1965» (p. 355); así como la estrategia que utilizará para llevarlo a cabo:

contarles [...] los hechos que fueron raíces de esa novela y el curioso modo en que estas experiencias, ocurridas en distintos períodos y circunstancias, convergieron, se mezclaron, se transformaron mutuamente y, en cierta manera, se emanciparon de mí en una historia verbal. (p. 355, nuestras cursivas)

De esta cita, nótese primero la voluntad de organizar la presentación a modo de relato oral («contarles»), cuyo marco incluye siempre a un otro, lo que refuerza un interés dialógico. En segundo lugar, debe destacarse la homologación que el autor realiza entre dos cuestiones: la reconstrucción del proceso genético de una obra y el relato de ciertas experiencias vitales. Es importante enfatizar esta estrategia conceptual, pues condiciona la aparición (al interior del discurso autorreflexivo) de un elemento autobiográfico que contribuye con su configuración, como vemos más adelante. Por último, resalta la síntesis que el autor realiza de su concepción personal del mecanismo narrativo. Los hechos vividos se asumen como «raíces», es decir, importantes en el nacimiento de una obra, que luego no son visibles. Para referirse al proceso de su conversión en material narrativo, utiliza un «curioso modo», con lo que el sujeto creador acentúa cierta perplejidad frente al proceso creativo. Todo esto finalmente desemboca en la independencia verbal de lo literario respecto de su origen y su proceso. Así, bajo estos criterios, el autor sintetiza lo que suele denominarse su poética de la novela.

En la segunda unidad, la más extensa, se pone en escena —para usar la metáfora de Poe— la primera fase de la estrategia anunciada. Los oyentes/lectores somos testigos del relato de ciertas experiencias vividas por el autor. En ese sentido, se marca la pauta autobiográfica del discurso desde la primera línea: «El origen de esta novela en mi vida ocurrió hace veintitrés años (yo ni lo sospechaba, desde luego), en 1945, cuando mi familia llegó a Piura por primera vez» (Vargas Llosa, 1998, p. 356, nuestras cursivas). De esta ciudad, guardará el recuerdo de un prostíbulo llamado La casa verde y del barrio de la mangachería. De modo similar, más adelante referirá detalles sobre un viaje a la selva, al Alto Marañón, y la impresión que le causaron ciertas historias como la Misión de Santa María de Nieva, el castigo a un líder nativo, Jum, o la leyenda de un hombre llamado Tushía. Después de estas referencias, la unidad se cierra en un tono de sentencia, característico del elemento preceptivo de este tipo de discurso: «La materia prima de la literatura no es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña» (p. 373).

A nivel de contenido, en esta parte refuerza la lógica del mecanismo creativo que deduce de su experiencia. Un individuo vive un suceso que deja huella en su memoria, un recuerdo, casi siempre a modo de imagen persistente. En algún momento, tarde o temprano, el individuo toma nota de ella y la imagen se torna escritura; luego, es integrada (o no) a una estructura narrativa mayor. La dinámica de escritura es la que finalmente brinda autonomía a la obra respecto del suceso inicial. Para Valenzuela (2017), en medio de este «proceso de ficcionalización», lo que importa de las anécdotas referidas es «cómo se constituyeron en discurso, a partir del cual el escritor empezó a construir un universo de palabras» (p. 91), o el modo en que «las ficciones se erigen como modelos de mundo a partir de las experiencias vividas por el escritor» (p. 87). En ese sentido, el escritor establece o construye un «esquema de complementariedad en el que las categorías de realidad real y realidad ficticia funcionan de manera solidaria» (p. 87, nuestras cursivas).

En la última unidad, que abarca también el último tercio del ensayo, Vargas Llosa refiere al proceso de escritura de LCV, es decir, explicita las distintas fases de su estado ante-textual. En este punto, el relato es valioso especialmente por su minuciosidad, pues permite identificar con claridad el arco temporal del proceso.

Según esto, el punto de partida, aquel que la crítica genética denomina proceso provisional, se señala de forma específica: «Desde el principio pensé escribir algo sobre todo eso y conservé un cuaderno lleno de notas tomadas en el viaje» (Vargas Llosa, 1998, p. 374). Luego, la autorreflexión transita entre los elementos autobiográfico, testimonial y preceptivo, como detallamos más adelante, hasta abarcar los tres años que dura el proceso. Por último, el relato cierra con la referencia a la publicación del libro a mediados de 1966, cuando el autor se encuentra entregado a la escritura de una nueva obra.

3.1.2 *La constitución del elemento autobiográfico y el autor como personaje*

Una vez claras las tres unidades del texto, se detallan dos aspectos que contribuyen con la configuración de la autorreflexión literaria: los elementos discursivos, las estrategias y técnicas narrativas utilizadas.

Así como sucede en una obra de ficción, en este ensayo existe una muy estrecha relación entre fondo y forma, entre el objetivo del texto y el modo de organizar cada elemento del discurso. Por ejemplo, en la medida que el autor busca presentar al lector el proceso de escritura de una novela en sus distintas etapas, el discurso recurre a dos elementos principales. Por un lado, presenta un elemento testimonial, en tono confesional, con el cual el autor se representa a sí mismo como protagonista y testigo de la creación. Por otro lado, en la medida que la escritura se relaciona con ciertos aspectos de la «vida del autor», ya sea al asumir como «raíces» ciertos hechos o al referir momentos puntuales de las condiciones de redacción de la misma —en su práctica cotidiana como individuo— el discurso recurre a un elemento autobiográfico, caracterizado por un tono subjetivo e intimista. Asimismo, toda vez que el momento de enunciación del ensayo es posterior a la escritura de la novela, el autor busca presentar las conclusiones de su aprendizaje, para lo cual recurre a un elemento preceptivo del discurso que se puede identificar por su tono sentencioso.

De acuerdo con esto, entre lo propuesto por Allan Poe en Filosofía de la composición, poco más de un siglo antes, y lo presentado por Vargas Llosa en Historia secreta de una novela (1971), existe un punto en común: el elemento preceptivo. En ambos casos, se establece un interés final por universalizar un saber o conocimiento personal sobre el trabajo creativo. Por ello, suelen colocarse frases específicas a modo de sentencia o conclusión, o bien al inicio del texto («Escribir es una ceremonia parecida al strip-tease»), o bien intercaladas luego de alguna larga presentación de hechos concretos o exposición de ideas. Por ejemplo, tras contar las infructuosas ocasiones en que procuró brindar centralidad a la historia de Jum en su novela, el autor precisa lo siguiente: «Ya lo sospechaba, pero entonces lo supe de manera flagrante y carnal: la “verdad real” es una cosa y la “verdad literaria” otra y no hay nada tan difícil como querer que ambas coincidan» (Vargas Llosa, 1998, p. 383). En ese sentido, si asumimos que el texto de Poe de algún modo funda este tipo de discurso en Occidente y el de Vargas Llosa hace lo propio en la tradición peruana, es posible concluir que este elemento se encuentra en la base del discurso autorreflexivo, donde le resulta constitutivo.

No obstante, pese a su importancia, el elemento preceptivo no es el dominante en este tipo de discurso. En tanto se relata el proceso de escritura en sus distintas etapas, en estos ensayos prevalece un elemento testimonial: un autor detalla distintos aspectos de su experiencia, se presenta como sujeto que lleva a cabo la creación y, al mismo tiempo, como testigo. Para ello, introduce oraciones de carácter confesional, en la medida que comparte con el lector una experiencia afectiva. Algunos ejemplos representativos de ello, para el caso de Vargas Llosa, están presentes, sobre todo, en la tercera unidad del texto. Para el inicio del proceso, indica: «Comencé a trabajar según un plan bastante rígido: un día una novela, al día siguiente la otra. Avancé algunas semanas (o quizá meses) con las historias paralelas. Muy pronto el trabajo empezó a ser penoso» (Vargas Llosa, 1998, p. 376). Una vez encaminada la redacción, afirma sobre su método de ejecución: «Trabajaba de una manera disciplinada y con un entusiasmo que nunca decayó» (p. 380); asimismo, en cuanto a la toma de decisiones al interior de la creación: «Me resigné a reducir la importancia de Jum en la novela, y fracturé su historia en varios episodios cortos que serían narrados, no desde su punto de vista, sino desde la perspectiva de intermediarios y testigos a quienes podía concebir mejor» (p. 383). En esta medida, se puede precisar

incluso que, en cuanto al proceso de escritura de una obra, el elemento testimonial se enfoca tanto desde una perspectiva externa (el método de trabajo, por ejemplo), como interna (decisiones tomadas al interior de la novela).

Por último, en *Historia secreta de una novela*, se presenta un aspecto discursivo que lo distancia de modo radical del texto de Poe: el elemento autobiográfico. Esto se debe a la concepción que un autor posee sobre el proceso creativo: si hace énfasis en la autonomía del mecanismo verbal (Poe), el discurso autorreflexivo no presenta este elemento; por el contrario, si se establece una estrecha relación entre la «realidad real» y la «realidad ficticia», entonces se insiste en él. En el ensayo del peruano, los ejemplos típicos se encuentran especialmente en la segunda unidad: «Vivimos allí solo un año, luego mi madre y yo nos mudamos a Lima. Ese año que pasé en Piura, cuando era un mocoso de nueve años, fue decisivo para mí» (Vargas Llosa, 1998, p. 356); «Estuvimos en la selva unas cuantas semanas, viajando en un escueto hidroavión y en canoa, sobre todo por la región del Alto Marañón» (p. 363), o para precisar: «Nosotros la conocimos, en ella levantamos los mosqueteros y nos desvelamos (por el feo olor de las bolas de caucho...) la noche que estuvimos en Chicais» (p. 371). En todos estos casos, se puede identificar el uso de la primera persona en el relato, un tono subjetivo e intimista, cuyo propósito consiste en referir sucesos vividos que dieron origen a las imágenes en la memoria.

Además de los elementos señalados, otra característica particular de este ensayo, en la configuración de un discurso autorreflexivo, es el uso de estrategias narrativas. Desde luego, la primera de ellas es la elección y construcción de un narrador o voz narrativa, en primera persona, ya sea singular o plural, que puede contar los hechos desde un punto de vista interno o externo. Cuando Vargas Llosa refiere eventos de la selva que no ha vivido de primera mano, por ejemplo, recurre incluso a la narración en tercera persona: «Los aguarunas echaron a correr, pero, además de Jum, fueron capturados cinco varones, dos mujeres y varios niños. El resto del pueblo desapareció en el bosque» (p. 369). En segundo lugar, apela también a la descripción. Una muestra de ello es la que realiza de La casa verde para referir la primera vez que ingresa en ella: «Una sola enorme habitación, llena de puertas que daban al desierto. Había una orquesta de tres hombres: un viejo casi ciego que tocaba el arpa, un guitarrista y cantor que era muy joven, y una especie de gigante» (p. 361).

Por último, se puede afirmar que este ensayo posee una estructura narrativa clásica, en la medida que, tras los párrafos introductorios, de un modo que es posible identificar con cierta facilidad, divide en tres partes su relato. Un inicio: «El origen de esta novela en mi vida ocurrió hace veintitrés años» (Vargas Llosa, 1998, p. 356). Un nudo: «Había decidido escribir dos novelas, ya se los dije: una situada en Piura, a partir de mis recuerdos de esa ciudad, y otra en Santa María de Nieva» (p. 376). Y un desenlace: «Estaba nuevamente en Lima cuando apareció la edición, tratando una vez más de escribir otra novela» (p. 387). Asimismo, se debe señalar la presencia de saltos en el tiempo, cambios de punto de vista en la narración, y la construcción del sujeto creador y el acto de escritura como personajes centrales en ella. Por lo demás, se puede afirmar que la presencia de estas estrategias y técnicas no es exclusiva de este texto. Morales Mena (2019) ha analizado, por ejemplo, el uso del suspenso narrativo y los biografemas en «La literatura es fuego» (1967), así como el modelamiento de «personajes conceptuales como estrategias de construcción de sentido» (p. 125, cursivas en el original) en el ensayo sobre García Márquez y «probablemente en toda la producción ensayística de Vargas Llosa» (p. 126).

Con todo lo señalado, queremos enfatizar que el discurso autorreflexivo presenta una serie de elementos que le son constitutivos y lo diferencian de cualquier otro tipo de discurso, como por ejemplo el crítico literario. Se trata de los elementos preceptivo, autobiográfico y testimonial, presentes en *Historia secreta de una novela*. Por otro lado, el ensayo literario como género permite al narrador integrar no solo estos elementos y sus tonos respectivos, sino otras estrategias y técnicas narrativas.

4. CONCLUSIONES

Según lo presentado, debemos afirmar la gestación de un discurso autorreflexivo literario, en relación con la narrativa, dentro del sistema literario peruano. Si bien este se afianza en las primeras décadas del siglo xxi, y se presenta además como un discurso emergente, su origen o génesis puede ligarse a la publicación del ensayo *Historia secreta de una novela* (1971), de Mario Vargas Llosa. Asimismo, una de sus principales características consiste en la ruptura de la díada tradicional sujeto-objeto de estudio, en la medida que la propia obra es el objeto de reflexión del autor. Por consiguiente, en este tipo de discurso, un autor presenta principalmente el proceso de escritura de su obra y el conocimiento producto de su aprendizaje. Debido a ello, a nivel microdiscursivo, presenta algunas características particulares: un componente o elemento preceptivo, uno testimonial, uno autobiográfico y uno dialógico. Ciertamente, de acuerdo con su particular propósito, un autor puede enfatizar uno o varios de ellos. Además, cada elemento activa un tono particular en el texto: de sentencia, confesional, intimista o reflexivo, según sea el caso. Por último, nuestro análisis indica que el género literario frecuentado por un autor condiciona la elaboración de este tipo de discurso; por ejemplo, en el caso estudiado, Vargas Llosa utiliza diversas técnicas y estrategias narrativas.

BIBLIOGRAFÍA

- BIRNS, N. (2018). La crítica literaria peruana en la modernidad tardía. En De Castro, J. y Robles-Moreno, L. (Comp.). *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 6. Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo*, pp. 117-148. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial / Casa de la Literatura Peruana / Ministerio de Educación del Perú.
- CUETO, A. (2014). *La piel de un escritor. Contar, leer y escribir historias*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ, J.; FERNÁNDEZ COZMAN, C.; GARCÍA-BEDOYA M., C. y HUAMÁN, M. A. (1990). El Perú crítico: utopía y realidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (31-32), pp. 171-218.
- GUTIÉRREZ, M. (2008). *La invención novelesca*. Lima: Fondo Editorial UCH.
- MORALES MENA, J. (2019). *La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- PASTOR PLATERO, E. (Comp.). (2008). *Genética textual*. Madrid: Arco Libros.
- VALENZUELA GARCÉS, J. (2017). *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Cuerpo de la metáfora Editores / Cátedra Vargas Llosa / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- VARGAS LLOSA, M. (1998). Historia secreta de una novela. *La casa verde*, pp. 349-387. Lima: PEISA