

SOBRE

Mario Vargas Llosa



María Jesús Lorenzo-Modia, ed.

Sobre

Mario Vargas Llosa

María Jesús Lorenzo-Modia (ed.)

A Coruña 2019

Universidade da Coruña
Servizo de Publicacións

Sobre Mario Vargas Llosa

María Jesús Lorenzo-Modia (editora)

A Coruña, 2019

Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións

ISBN: 978-84-9749-729-9 (formato impreso)

ISBN: 978-84-9749-730-5 (formato electrónico, DVD)

ISBN: 978-84-9749-731-2 (formato electrónico, repositorio de la UDC)

Depósito Legal: C 1383-2019

DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497312>

© de la edición, Universidade da Coruña

© de los textos, los autores

© de la imagen de cubierta, Morgana Vargas Llosa

Doble página de guardas: El cielo de Arequipa el 28 de marzo de 1936. Fotografía cedida por Museos científicos, Ayuntamiento de A Coruña

Distribución editorial: <<https://www.udc.gal/es/publicacions/distribucion>>

Diseño de la cubierta: Julia Núñez Calo

Diseño de interior: Juan de la Fuente

Impresión: Lugami Artes Gráficas, Betanzos (España)

Printed in Spain

Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de la Universidade da Coruña (Vicerrectorado de Economía, Infraestructuras y Sostenibilidad, Campus Innova y Campus Sustentabilidade), MICINN (FEM2015-66937-P, PGC2018-093545-B-100) y de la Xunta de Galicia (Consellería de Cultura e Turismo y Consellería de Educación, Universidade e Formación Profesional, ED431D2017-17).



AVISO LEGAL

Esta obra se edita bajo una licencia Creative Commons CC BY-NC-SA (Atribución-NoComercial-CompartirIgual) 4.0 Internacional

ÍNDICE

Presentación	13
MARÍA JESÚS LORENZO-MODIA “Mentiras que tienen apariencia de verdades” o la literatura según Vargas Llosa	19
MARIO VARGAS LLOSA Vela de armas por una luchadora.....	31
JUAN CRUZ RUIZ El padre, la madre y la inspiración.....	35
MARIE-MADELEINE GLADIEU Mario Vargas Llosa, la poesía y los poetas.....	49
EFRAÍN KRISTAL La ambigüedad en la narrativa de Mario Vargas Llosa y sus antecedentes en Faulkner, Mann y Borges.....	59
ROY C. BOLAND OSEGUEDA Un escritor del Sur: el anti-colonialismo en algunas novelas de Mario Vargas Llosa desde la perspectiva de J. M. Coetzee.....	69
MARÍA CONCEPCIÓN REVERTE BERNAL Mario Vargas Llosa: crítica al nacionalismo y al patriotismo	81
MARÍA JESÚS LORENZO-MODIA Entrevista a Mario Vargas Llosa, 22/03/2019	107

La ambigüedad en la narrativa de Mario Vargas Llosa y sus antecedentes en Faulkner, Mann y Borges

EFRAÍN KRISTAL

University of California, Los Angeles

En las últimas páginas de *Lituma en los Andes*, novela de 1993, Lituma, investigador de unos terribles homicidios en la época de Sendero Luminoso, se da cuenta de que, en un ambiente de tanta violencia y corrupción, no será posible detener ni llevar a la justicia a ningún sospechoso, pero se encuentra con un personaje menor, un barrenero que había participado en las masacres. Lituma desea comprender qué había impulsado a este hombre, y a otros, a participar en unas masacres de iniciativa ajena, a la que ellos se habían sumado. Desea saber: “¿Los sacrificaron para que no cayera el huayco? ¿Para que no vinieran los terrucos a matar a nadie ni a llevarse a la gente? ¿Para que los pishtacos no secan a ningún peón? ¿Fue por eso?” (309). En la pregunta estaban implicados las avalanchas del *huayco*, cuando el mundo se convierte en una arrasadora masa líquida de lodo; el temor a los terroristas o *terrucos*, senderistas en este caso; y a unos seres mitológicos andinos, los *pishtacos*, temidos y a la vez odiados como degolladores de inocentes, a quienes extraen su grasa, “secándolos”. Lo más sorprendente y perturbador de la respuesta del barrenero es que simplemente no lo sabe, que no puede explicar por qué participó en matanzas

Kristal, Efraín. “La ambigüedad en la narrativa de Mario Vargas Llosa”. Lorenzo-Modia, María Jesús, ed. *Sobre Mario Vargas Llosa*. A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2019, pp. 59-68.

DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497312.059>

que incluyeron actos de canibalismo. El personaje parece estar atormentado por la memoria de la violencia y por el sabor de los órganos humanos que había consumido, los cuales no se borran de su paladar, pero no sabe por qué intervino en las matanzas.

Lituma siente asco, pero lo deja en paz. Decide que con esta entrevista su investigación queda cerrada y que va a dejar las cosas como están. Ni siquiera piensa dejar constancia de sus conclusiones por escrito. Lamenta incluso que estuviera tan decidido a investigar las desapariciones: “Me arrepiento de haberme enterado tanto en saber lo que les pasó a éstos. Mejor me quedaba sospechando” (312).

Esta escena representa un punto de inflexión en la obra narrativa de Mario Vargas Llosa. Es la primera vez que aparece el mal radical en su obra, el mal que existe porque existe, sin razón alguna. En todas sus novelas anteriores la violencia siempre tenía una explicación o una justificación, como podría ser la pasión, la rebelión o la venganza. En su período socialista, la violencia estaba asociada a la inhumanidad de la sociedad capitalista; tras su desencanto con el socialismo, la violencia aparece como el resultado de los sueños utópicos de políticos fanáticos que desean crear un mundo mejor. En *Lituma en los Andes* algo ha cambiado, porque hay personajes que participan en actos brutales sin que haya una razón aparente.

Hasta ese momento los demonios para Vargas Llosa habían sido una metáfora relacionada con la insatisfacción del ser humano con el mundo en que le tocó vivir, pero a partir de *Lituma en los Andes*, lo demoníaco empieza a aparecer como una presencia real. Es un sentimiento que se expresa en sus novelas más recientes, como cuando un personaje de *El sueño del celta* (2010) afirma que “la maldad que nos emponzoña está en todas partes donde hay seres humanos, con las raíces bien hundidas en nuestros corazones” (298).

La presencia de este mal radical en la narrativa de Mario Vargas Llosa tiene implicaciones que afectan no solamente a los temas del novelista, sino también a sus procedimientos literarios, con una actitud conciliatoria ante las limitaciones humanas de sus personajes novelescos; conlleva, además, una dimensión casi teológica, en la que resuena la idea cristiana del pecado original, con una amplia apertura hacia la espiritualidad en su nueva obra narrativa.

En este ensayo me gustaría demostrar este cambio en la narrativa de Vargas Llosa de manera limitada, a partir de un tema también limitado: el uso de la ambigüedad como recurso literario, ciñéndome a dos ejemplos menores con sus propios antecedentes literarios. Digo menores porque el contexto de mis observaciones supone una gran trayectoria artística, en la que Vargas Llosa se ha reinventado varias veces como escritor desde el punto de vista de sus temas y procedimientos literarios. En sus primeras novelas su procedimiento literario predilecto era el cruce de planos temporales y espaciales como medio para plasmar la complejidad de un mundo corrupto. A partir de los años ochenta, cuando la preocupación central de sus novelas atiende a los efectos de las utopías y del fanatismo, su recurso literario principal va a ser la alternancia de puntos de vista contrapuestos o la alternancia entre dos registros literarios: uno que crea la ilusión de objetividad, del realismo e incluso de la autobiografía, y otro que es claramente imaginario, hecho a base de sueños y de fantasías de sus personajes o de sus narradores, como cuando en *La tía Julia y el escribidor* (1977) alterna capítulos inspirados en la autobiografía del propio novelista con capítulos que evocan las radionovelas de José Camacho, el escribidor.

Después del punto de inflexión que introduce en *Lituma en los Andes*, Vargas Llosa desarrolla un nuevo y notable procedimiento literario que permite la doble lectura de un mismo episodio. Depende de una estética que se anuncia con claridad en sus propias novelas, como cuando el narrador de *El paraíso en la otra esquina* (2010) dice de un cuadro de Paul Gauguin, *La visión tras el sermón* o *La lucha de Jacob con el ángel*: “El verdadero milagro de aquel cuadro, Paul, no era la aparición de los personajes bíblicos en la realidad o en la mente de esas humildes campesinas... El milagro era haber conseguido en aquella tela acabar con el prosaico realismo creando una realidad nueva, en la que lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo sobrenatural, se confundían, indivisibles” (286). En el lienzo de Gauguin unas campesinas bretonas parecen ver el episodio bíblico de la lucha de Jacob con el ángel, que han escuchado en un sermón, como si estuviera sucediendo ante sus propios ojos. Vargas Llosa elabora un procedimiento literario que permite leer un mismo episodio desde un punto de vista realista y, a la vez, como una fantasía, procedimiento que luego perfecciona en *Travesuras de la niña mala* (2008). En esta novela cada capítulo se puede leer en un registro realista, o como una fantasía de su protagonista. Y desde luego, la creación de un episodio que puede ser leído

simultáneamente bajo una doble óptica es un ejemplo magistral en el uso de la ambigüedad literaria.

En este ensayo voy a comparar el recurso a la ambigüedad literaria antes y después del punto de inflexión al que me refería al comienzo, tomando dos ejemplos de la narrativa de Vargas Llosa y dando razón también de sus antecedentes en la literatura universal. Un ejemplo primero, que proviene de *La ciudad y los perros* (1963), nos permite examinar un caso de ambigüedad literaria anterior a esa presencia del mal radical en *Lituma en los Andes* (1993); el segundo proviene de *El héroe discreto* (2013) y corresponde al tipo de ambigüedad literaria que surge después.

Con estos ejemplos podremos apreciar que el tipo de ambigüedad que Mario Vargas Llosa practicaba antes de *Lituma en los Andes* era idóneo para tratar preocupaciones sobre la realidad social, como la corrupción o los estragos de las utopías, mientras que el tipo de ambigüedad que el novelista prefiere después implica una manera de abrir las puertas para que su obra literaria se acerque a inquietudes espirituales.

La ambigüedad de *La ciudad y los perros* tiene antecedentes en novelas de William Faulkner en las que el novelista norteamericano presenta una situación ambigua, un misterio con varias soluciones posibles, pero que nunca revela cuál de ellas es la verdadera. El misterio que no se resuelve permite un descubrimiento sobre una situación social en el momento en que el lector se da cuenta de que hay un problema de fondo más importante que cualquiera de las posibilidades barajadas ante el lector.

La ambigüedad que Vargas Llosa ensaya en *El héroe discreto* es de otro orden: es un tipo de ambigüedad que solamente se puede dar en una obra literaria porque el lector se ve obligado a aceptar dos opciones encontradas. Esta es la ambigüedad de las paradojas filosóficas o la de las verdades teológicas. Se trata de un tipo de ambigüedad con grandes antecedentes en la literatura universal: en Fiódor Dostoievski o Thomas Mann, pero también en Jorge Luis Borges.

Cuando trabajaba en *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa releía a Faulkner con «lápiz y papel a la mano», y uno de los aspectos que más le impactó fue el uso de la ambigüedad. Faulkner, ha escrito, “fue el primer novelista al que yo quise rehacer, reconstruir racionalmente, tratando de ver cómo estaba organizado el tiempo, por ejemplo, en sus novelas, la manera cómo se cruzaban los planos de espacio y de cronología, los saltos

que había, esa posibilidad de narrar una historia desde distintas perspectivas contradictorias, para crear una ambigüedad, un misterio, una profundidad” (Setti 18).

Podemos apreciar la ambigüedad Faulkneriana en *Luz de agosto* (1932), la cual reside principalmente en el hecho de que el personaje principal de la novela, Joe Christmas, es percibido como blanco o negro por los demás, pero él está obsesionado por la posibilidad de ser negro. Aparece por primera vez en el capítulo quinto, cuando va a asesinar a Joanne Burden, la mujer que había sido su amante. El capítulo sexto se remonta a su infancia, cuando Joe es expulsado del orfanato para niños blancos, donde ha sido criado, por las dudas que un personaje mal intencionado, el encargado de la limpieza (que resulta ser su propio abuelo), ha planteado sobre la pureza de su raza mediante maliciosas insinuaciones. Se inicia así su paulatino deslizamiento de la inocencia hacia la criminalidad, que, dicho sea de paso, es el modelo literario del Jaguar en *La ciudad y los perros*.

Los ciudadanos de Jefferson, Mississippi, linchan a Joe Christmas, no porque haya sido el asesino de una mujer, sino por haber sido su amante, ya que, en esta sociedad racista, las relaciones sexuales entre un hombre negro y una mujer blanca, aunque hubieran sido consensuadas, son consideradas peores que el asesinato.

Joe es sin duda un criminal, pero es llevado a la criminalidad por el racismo, y no es asesinado por su crimen, sino porque es identificado como un negro que tuvo relaciones sexuales con una mujer blanca. De ahí la fuerza del recurso a la ambigüedad, pues poco importa que Joe sea negro o sea blanco. Basta que lo tomen como negro para que los blancos de ese mundo contaminado por el racismo traigan la desgracia a su vida. La ambigüedad con relación a la raza de Joe subraya con patetismo la cruel arbitrariedad de la sociedad racista, y en ello reside la elegancia de uno de los procedimientos Faulknerianos que Vargas Llosa va a aprovechar con tanto éxito a partir de *La ciudad y los perros*.

LA CIUDAD Y LOS PERROS

En *La ciudad y los perros* los cadetes Cava, el Boa, Rulos y su líder, el Jaguar, conforman un grupo clandestino, «el Círculo». Se reúnen una noche para planear el robo de un examen de química. El cadete Ricardo Arana, que conoce y consiente las actividades del Círculo, observa a Cava

efectuar la acción. Las autoridades del colegio descubren el robo, pero no al culpable, y los cadetes quedan consignados mientras se investiga el caso. Ricardo Arana denuncia secretamente a Cava, y poco después de la expulsión de este cadete, Ricardo muere por una bala que le atraviesa el cráneo durante unos ejercicios militares. Pese a que el cadete Alberto Fernández acusa al Jaguar del delito, las autoridades del colegio afirman, para evitar sospechas de negligencia o corrupción que puedan recaer sobre su institución, que Ricardo Arana se mató accidentalmente.

La novela no ofrece ninguna indicación que permita determinar de manera definitiva si Ricardo fue asesinado, si murió accidentalmente, o si se suicidó. Y desde luego no hay pruebas definitivas de que el Jaguar hubiese sido su asesino. En resumen, si la ambigüedad de *Luz de agosto* nos permite apreciar la sociedad racista con toda su violencia, la ambigüedad de *La ciudad y los perros* nos permite apreciar lo que significa vivir en una sociedad corrupta en la que paulatinamente todos pierden sus escrúpulos morales y a nadie le va a importar la muerte de un inocente.

EL HÉROE DISCRETO

La ambigüedad de *El héroe discreto* es de otro tipo. Aquí no se trata de un hecho que jamás se revela, sino de dos o más posibilidades encontradas que el lector se ve obligado a aceptar. El ejemplo que voy a destacar de la novela concierne a Edilberto Torres, un personaje que es simultáneamente un ser humano, una fabricación de otro personaje y una presencia diabólica.

En cualquiera de sus apariciones, Edilberto Torres perturba la vida familiar de don Rigoberto, de su segunda esposa Lucrecia y de su hijo Fonchito. Todos ellos eran protagonistas de *Elogio de la madrastra* (1988) y de *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), pero más que una reaparición, o de una mera continuación de lo que estos personajes habían sido en las novelas anteriores, se trata de una recreación. En esta novela no hay ningún indicio de una relación íntima entre Lucrecia y su hijastro. Al contrario, en *El héroe discreto* las relaciones sexuales están limitadas a la vida privada de los adultos, que ahora están preocupados con el problema del abuso sexual de niños y adolescentes. Lucrecia es una figura materna modelo. Fonchito es tan misterioso como lo había sido en las dos novelas anteriores, pero ha dejado de ser una amenaza sexual para su madras-

tra. Al contrario, es ahora una posible víctima de acoso sexual por parte de un adulto, pero es también una amenaza para el agnosticismo de don Rigoberto, porque el niño está muy interesado en la religión, le preocupa el tema del bien y del mal en términos cristianos, y despierta añoranzas religiosas que su padre había tratado de reprimir.

Todos estos temas se aglutinan cuando Fonchito les cuenta a sus padres que ha conocido a un individuo que se llama Edilberto Torres. Torres es un hombre que Fonchito afirma haber visto, y que parece tener conocimientos íntimos de su familia. Edilberto Torres podría ser una persona de carne y hueso o una fabricación de Fonchito. Vargas Llosa es deliberadamente ambiguo sobre si Torres existe, o si es un producto inquietante de la imaginación de Fonchito, pero el lector se ve obligado a aceptar que es una persona real en algunas de sus apariciones y que no lo es en otras.

La ambigüedad literaria tal como la practica Vargas Llosa en *El héroe discreto* coincide con una feliz idea de Jorge Luis Borges sobre aquello que el maestro argentino llama «el ambiguo tiempo del arte», cuando explica que la ambigüedad en la vida y la ambigüedad en la literatura pueden ser cosas profundamente distintas (“El falso problema de Ugolino” 353).

Borges examina el caso del conde Ugolino en uno de sus ensayos sobre la *Divina Comedia* de Dante. Recuerda que hay críticos que insisten en que fue el hambre lo que llevó a Ugolino a cometer un acto de canibalismo con los cadáveres de sus propios hijos, mientras que otros defienden que Ugolino murió de hambre antes de cometer semejante acto. Borges llama a este disyuntiva «un falso problema» e insiste en que la lectura del episodio se empobrece si se opta por una opción o por otra, y que, por el contrario, la lectura del episodio se enriquece si se aceptan a la vez las dos opciones contradictorias.

Borges insiste en que en la vida una ambigüedad se resuelve cuando se puede optar entre dos alternativas, pero en el mundo del arte y de la literatura es posible que las dos opciones sean ciertas al mismo tiempo: «En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco» (353).

Con gran maestría Vargas Llosa presenta una ambigüedad de este tipo en su obra cuando entrecruza los diálogos entre Fonchito y Edilberto

Torres con los de otras conversaciones en un registro estrictamente realista. Y el escepticismo que don Rigoberto y Lucrecia expresan sobre la existencia del personaje es contrarrestado por sus propias dudas, y por dos personajes que han sido encargados de investigar el asunto: una psicóloga, impresionada por la madurez y la sinceridad de Fonchito, y un cura convencido de que los encuentros de Fonchito con ese hombre tienen implicaciones espirituales que lo han conmovido en profundidad.

A veces Rigoberto y Lucrecia temen que Torres pueda ser un pedófilo depredador que desea aprovecharse de Fonchito; a veces el chiste de que Edilberto Torres podría ser el mismo diablo es tomado en serio, o con alguna ironía. El resumen que Fonchito hace de uno de sus supuestos «encuentros» con Edilberto Torres le hace recordar a don Rigoberto uno de los momentos más apasionantes del *Doctor Fausto* (1949) de Thomas Mann (a su vez inspirado en un episodio de *Los hermanos Karamazov*, de Dostoyevsky): cuando el diablo se le aparece al compositor Adrien Leverkühn. Leverkühn cree haber hecho un pacto con el diablo, pero se pregunta si el encuentro que supuestamente ha tenido con él pudo haber sido producto de su delirante imaginación artística, aguzada por la fiebre de una grave enfermedad. Y cito el resumen del episodio de Mann tal como lo recuenta el narrador de *El héroe discreto*: “Era el episodio de máxima concentración de vivencias, el que hacía cambiar toda la historia, introduciendo en un mundo realista una dimensión sobrenatural. El episodio en el que por primera vez aparece el diablo y conversa con el joven compositor Adrien Leverkühn, y le propone su celeberrimo pacto” (71).

Con una exquisita ironía y ambigüedad —exactamente en el espíritu con el que Borges explica que en la literatura es posible ser loco y cuerdo a la vez porque “el tiempo del arte” permite que dos opciones distintas sean ciertas al mismo tiempo— el diablo en la novela de Mann le dice a Leverkühn que, en el siglo XX, la única manera para que una aparición del diablo sea convincente o verosímil reside en que se produzca en un estado de delirio o en el paroxismo de una enfermedad. Cito las palabras del diablo tal como las transcribe el personaje de Mann en su diario: “Yo no soy el producto del calentamiento de tus meninges allá arriba en tu cerebro, sino más bien es tu enfermedad la que permite que me percibas. ¿No lo comprendes? ¿Crees que mi existencia depende de tu ebriedad incipiente? ¿Crees que yo pertenezco a tu subjetividad? ¡Hazme el favor!” (316; mi traducción).

La mención del *Doctor Fausto* de Thomas Mann en la novela es un saludo respetuoso de Vargas Llosa a otro maestro de la literatura que ya había presentado una dimensión sobrenatural en un registro realista; pero también ayuda a resaltar el más notable procedimiento literario que Vargas Llosa ha estado ensayando en la primera década del milenio, es decir, la creación de una nueva realidad en sus novelas, en las que hay momentos, episodios, o incluso a veces capítulos enteros, en los que lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo sobrenatural se confunden y se convierten en algo indivisible.

Para concluir, si la ambigüedad de las primeras novelas de Vargas Llosa —como las de Faulkner— se prestaba para indagar problemas mayores de la vida social, como los estragos de la corrupción o del fanatismo, la ambigüedad de las últimas novelas reconoce la presencia inevitable del mal en el ser humano, y ofrece una apertura hacia la espiritualidad. En las últimas novelas de Vargas Llosa hay una aceptación de las limitaciones e imperfecciones humanas, pero aparece también una actitud que oscila entre las compensaciones de la religión, como en el caso de *El héroe discreto*, o las de la sexualidad, en el caso de *Cinco esquinas* (2016). Tengo la impresión que estas dos últimas novelas, como lo fueron *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor* en la década de los años 70, o *Lituma en los Andes* y *Los cuadernos de don Rigoberto* en la década de los años 90, son obras de transición que anuncian una nueva etapa en la riquísima trayectoria literaria de Mario Vargas Llosa. Su labor literaria no ha sido, como fue la construcción de una *Comedia Humana* para Honoré de Balzac, la de un novelista que desea que todos sus libros formen parte de un mismo mundo literario con un conjunto de personajes que pueden transitar de una novela a otra sin ningún estorbo, porque Vargas Llosa ha creado varios mundos literarios distintos, a veces incompatibles, y todos ellos igualmente convincentes.

OBRAS CITADAS

Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Edaf, 2011.

Balzac, Honoré. *La comedia humana*. Edaf, 1969.

Borges, Jorge Luis. “El falso problema de Ugolino”. *Nueve ensayos dantescos. Obras completas III*. Emecé, 1982.

Dostoievski, Fiódor. *Los hermanos Karamazov*. Edaf, 2009.

- Faulkner, William. *Light in August*. Smith & Haas, 1932.
- Faulkner, William. *Luz de agosto*. Createspace, 2015.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Fischer Verlag, 1980.
- Setti, Ricardo A. *Sobre la vida y la política. Diálogo con Vargas Llosa*. InterMundo, 1989.
- Vargas Llosa, Mario. *Cinco esquinas*. Alfaguara, 2016.
- Vargas Llosa, Mario. *El héroe discreto*. Alfaguara, 2013.
- Vargas Llosa, Mario. *Elogio de la madrastra*. Emecé, 1988.
- Vargas Llosa, Mario. “El país de las mil caras”. *Contra viento y marea III* (1964-1988). Seix Barral, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *El paraíso en la otra esquina*. Alfaguara, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. *El sueño del celta*. Alfaguara, 2013.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. Seix Barral, 1963.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Seix Barral, 1977.
- Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes*. Seix Barral, 1993.
- Vargas Llosa, Mario. *Los cuadernos de don Rigoberto*. Alfaguara, 1997.
- Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Alfaguara, 1973.
- Vargas Llosa, Mario. *Travesuras de la niña mala*. Alfaguara, 2006.