



VARIACIONES EN LA REPRESENTACIÓN FICCIONAL DE LA HISTORIA EN MARIO VARGAS LLOSA

VARIATIONS IN THE FICTIONAL REPRESENTATION OF HISTORY IN MARIO VARGAS LLOSA

Susanna Regazzoni

Resumen

A partir de la idea de Historia en la construcción novelística que se funda en una interpretación ‘arbitraria’ de la realidad humana, se propone el estudio del elemento histórico en la narrativa de Mario Vargas Llosa. Se analizan *La guerra del fin del mundo* (1981) y *El sueño del celta* (2010), novelas que se relacionan a un hipertexto declarado. Se trata de *Os sertões* de Euclides da Cunha en relación con *La guerra del fin del mundo* y los *Black Diaries* junto con el *Report on the Condition of the Congo State* (1904) de Sir Roger Casement (1864-1916) y *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad en *El sueño del Celta*. La presencia de textos ajenos al discurso narrativo básico o principal contribuye a la multiplicación de perspectivas en las que las variantes de un suceso único se multiplican en la imaginación de los que lo conocen. Esta elección remite al gusto irónico de la narración de un episodio cuya verdad histórica no existe sino en las muchas razones que cada personaje ofrece desde su perspectiva.

Palabras clave

Vargas Llosa; novela histórica; *La guerra del fin del mundo*; *El sueño del celta*

Abstract

Based on the idea of history in novelistic construction, grounded on an “arbitrary” interpretation of human reality, this study examines the historical element in the narrative of Mario Vargas Llosa. The novels *The War of the End of the World* (1981) and *The Dream of the Celt* (2010) are analyzed, both of which are related to an explicit hypertext. These include *Os sertões* by Euclides da Cunha in relation to *The War of the End of the World*, and the *Black Diaries* together with the *Report on the Condition of the Congo State* (1904) by Sir Roger Casement (1864–1916) and *Heart of Darkness* (1899) by Joseph Conrad in *The Dream of the Celt*. The presence of texts external to the basic or main narrative discourse contributes to the multiplication of perspectives, in which variants of a single event multiply in the imagination of those who encounter it. This choice reflects the ironic inclination of narrating an episode whose historical truth exists only in the many reasons each character offers from their own perspective.

Keywords

Vargas Llosa; historical novel; *La guerra del fin del mundo*; *El sueño del celta*

* * *

Referencia: Regazzoni, S. (2025). Variaciones en la representación ficcional de la historia en Mario Vargas Llosa. *Cultura Latinoamericana*, 42(2), 60-68. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.3>

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2025; fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2025.



VARIACIONES EN LA REPRESENTACIÓN FICCIONAL DE LA HISTORIA EN MARIO VARGAS LLOSA

Susanna Regazzoni¹

Università Ca' Foscari Venezia

<https://orcid.org/0000-0001-8886-3369>

regazzon@unive.it

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.42.2.3>

Entre las diversas formas de representación de la obra de Mario de Vargas se encuentran la novela familiar, la novela policial, la política y de la dictadura, la erótica, la novela de aventuras, metanovela y la novela urbana, junto con otras posibles tipologías, entre las cuales aparece bien determinado el género de la de novela histórica. Su primer libro en este ámbito es *La guerra del fin del mundo*, publicada en 1981, siguen *La fiesta del chivo* (2000), *El Paraíso en la otra esquina* (2003), *El sueño del celta* (2010) y *Tiempos recios* (2019). Se trata de historias que en gran parte se desarrollan fuera del Perú, respectivamente en Brasil, República Dominicana, Francia y Tahití, Congo belga, Amazonas peruana, Irlanda/Inglaterra y Guatemala. Asimismo, hay que recordar lo que hace 20 años José Miguel Oviedo escribió, al señalar que estos libros «superan y van más allá del sesgo retrospectivo [...] y su reconstrucción de vivencias íntimas o colectivas del Perú, que constituyen la base de su ficción» (Oviedo, 2002, p. 331), puesto que se alejan geográfica y existencialmente de su experiencia vivencial.

¹ Susanna Regazzoni ha sido profesora catedrática de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas, ahora investigadora principal de la Università Ca' Foscari Venezia; es directora del Archivo *Scritture Scrittrici Migranti* de la misma Universidad y dirige la serie *Diaspore de Ca' Foscari Edizioni*. Forma parte de los consejos editoriales de revistas nacionales e internacionales. Su investigación se centra en las narrativas en español de los siglos XIX, XX y XXI, y en cuestiones de género; en la singularidad del discurso literario en Argentina (con especial referencia a la figura y obra de Jorge Luis Borges) y Cuba (con especial atención a la transculturación); y en la migración entre Italia y Argentina. Sus últimas publicaciones son: *Escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 2012); *Entre dos mundos. La condesa de Merlín o la retórica de la mediación* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2013); *Oswaldo Soriano. La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior* (Buenos Aires: Katatay, 2017); *El cuerpo (re) escrito. Autoras argentinas siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2021); (con Adriana Mancini) *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto. Una storia compartida. El relato*. (Venezia: Ca' Foscari Edizioni, 2022); *Jorge Luis Borges. Altre Letture*. (Venezia: Amos Edizioni, 2025)



A esto es interesante añadir la idea de Historia transportada en la construcción novelística que el mismo autor propone:

El error *historicista*, dice Popper, está en confundir una *interpretación histórica* con una teoría o una ley. La *interpretación* es parcial y, si se admite así, útil para ordenar –parcialmente– lo que de otro modo sería una acumulación caótica de sucesos [...]. Lo que invalida las *interpretaciones* de los historicistas es que éstos les confieren valor de *leyes* a las que los acontecimientos humanos se plegarían dócilmente, como se someten los objetos a la ley de gravedad y las mareas, a los movimientos de la luna [...]. La concepción de la historia escrita que tiene Popper se parece como dos gotas de agua a lo que siempre he creído que es la novela: una organización arbitraria de la realidad humana que defiende a los hombres contra la angustia que les produce intuir el mundo, la vida, como un vasto desorden. (Vargas Llosa, 1990, pp. 12-13)

En varias ocasiones esta afirmación vuelve y se confunde con el papel del escritor –demiurgo, creador de una verdad personal– y, a pesar de que: «La reconstrucción del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz. La verdad literaria es una, y otra, la verdad histórica. Pero, aunque esté repleta de mentiras –o más bien por ello mismo– la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no saben ni pueden contar» (Vargas Llosa, 2002, p. 26). Por esto, la narrativa, como la misma vida, se considera omnicomprendiva, múltiple y en continuo movimiento; sin embargo, «la primera presenta un elemento añadido, le permite al escritor, en su condición de nuevo dios, de insertarla en un sistema, puesto que La realidad es caótica. No tiene ningún orden. En cambio, cuando pasa a la novela sí tiene un orden» (Vargas Llosa, 1966, p. 439). En fin, como señala Grillo (2012, p. 11) el narrador es quien impone su propio orden sobre la materia informe de la realidad, no solo en la forma –novela como estructura– sino también en la presentación de un mundo en el que el ojo y la mano del narrador han trazado coordenadas e identificado relaciones que el sujeto que vive en la realidad empírica, percibida como caos, no puede reconocer. El mismo Vargas Llosa declara que la realidad:

admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el “realismo total”, la suplantación de Dios. (Vargas Llosa, 1969, p. 20)



Con *La guerra del fin del mundo* (1981) el escritor ensancha su perspectiva para ocuparse de hechos ocurridos en Brasil, más precisamente, de episodios relacionados con la llamada guerra de Canudos de finales del siglo XIX. Se trata de un texto entendido como tenso y hasta dramático ejercicio intelectual que emplea la ficción —y todos los atributos acumulados por la novela moderna —en orden al esclarecimiento simbólico de la realidad. La narración se apoya en una inmensa masa referencial que expande aún más la h(H)istoria relatada y que remite a un inabarcable universo referencial.

El libro presenta una densa amplitud en la que centenares de personajes y situaciones de muy diversa índole se entretajan en el relato; este se compone de una serie de narraciones paralelas, todas causadas por y relacionadas con la principal, que se desarrolla en el poblado de Canudos, emplazamiento apartado en la provincia de Bahía, en el norte de la capital, ajeno a los avances de la civilización, con dificultades de abastecimiento, habitado por una serie de individuos marginales donde, en la última década del siglo XIX, la figura mesiánica de Antonio el Consejero (Antonio Vicente Mendes Maciel) arrastra tras sí a todos los pobres desposeídos de la región. El predicador de ideología sincrética (mezcla de varios elementos entre el cristianismo y el sebastianismo²) anuncia el fin del mundo y el Juicio Final, incita a la rebelión contra la joven República (1889) que es, junto al sistema métrico decimal, el censo, la introducción del matrimonio civil, impuestos al Estado en vez de primicias para la Iglesia, la representación del Anticristo y de la represión. Estos pobres campesinos, fortalecidos por el fanatismo religioso, fundan una especie de ciudad de Dios, aislada y distinta, regida por el espíritu de un cristianismo comunitario, patriarcal y arcaico. La república, representante del progreso, lanza un ejército contra los rebeldes en una cruenta guerra, que después de cuatro batallas sin éxito acaba con su destrucción y la muerte de más de 30.000 personas. Junto con esta historia principal, cuyo contexto político se funda en la lucha entre monárquicos supérstites, republicanos y militares defensores de una “república dictatorial”: se presentan unos cuantos episodios que, relacionados entre sí, convergen en una concentración temporal de menos de un año –1896 y 1897–. Entre los muchos personajes presentes en la novela, especial significación presenta un periodista miope, encargado de hacer la crónica del acontecimiento, un ser temeroso e insignificante, incluso un poco cobarde, de quien no se conoce el nombre, que no quiere realmente llegar a Canudos, sino, protegido por el

2 Movimiento de carácter mesiánico que se oponía a la dominación latifundista. Los sebastianistas eran grupos llamados de esta forma por los habitantes de la costa. La denominación se relaciona con el rey de Portugal Don Sebastián, quien desapareció en 1578 luchando contra los moros, y con la creencia de su retorno.



ejército, mantenerse lo suficientemente al margen como para informar a su periódico apenas de manera superficial. Cuando el azar lo coloca en Canudos en medio de las batallas, quiere huir de allí y evitar la muerte. Su transformación es lenta, y solo cuando el peligro ha pasado y se convierte en el único sobreviviente, desea obsesivamente revivir la verdadera historia de Canudos y empeñarse en escribirla y, sobre todo, entenderla.

Os sertões es el texto inspirador de la novela de Vargas Llosa, que, desde la dedicatoria, donde se lee: *A Euclides da Cunha en el otro mundo y, en este mundo, a Nélida Piñón* (7), subraya la relación entre las dos obras y define como clara reescritura su novela. «La re-presentación ficcional de lo que sucedió en Canudos [...] es –escribe Sara Castro Klaren– extraordinariamente fiel a la otra totalidad de personas, acontecimientos, cadenas de acontecimientos situados casi cien años antes en la escritura del joven ingeniero militar enviado (acaso el periodista sin nombre de la novela ...) a reportar la campaña de Canudos por *O Estado de São Paulo*» (Castro Klaren, 1984, 210). Vargas Llosa añade episodios situados en Bahía para mantener la formulación general de oposiciones que presenta el texto y así poder sostener la perspectiva aparentemente imparcial en tanto que múltiple. El novelista tiene, además, la posibilidad de acceso a más materiales relacionados con el episodio, como la literatura de cordel que cuenta de aquella guerra, los sermones de Antonio Conselheiro, notas de periódicos y revistas de la época, etc., sin embargo, Vargas Llosa se mantiene fiel al texto de 1902.

El fracaso de la razón, que vale muy poco en esta historia, queda representado por el periodista que llega a Canudos para testimoniar lo que allí sucede y ni siquiera puede ver, puesto que «en realidad no vi nada. Se me rompieron los anteojos (el día que llegué). Estuve allí cuatro meses viendo sombras, bultos, fantasmas» (p. 340).

El gusto de la ironía del narrador se evidencia al relatar este episodio, puesto que el periodista, rompiendo sus anteojos, se vuelve casi totalmente ciego; él, que jura que va a decir la verdad para que la memoria de la guerra no caiga en el olvido. Este hecho subraya, una vez más, la imposibilidad de alcanzar la comprensión del acontecimiento.

La confirmación de la ilusoria superioridad de la vista en la imposible búsqueda de la verdad se reafirma al final de la novela, cuando: «Una viejecita sin pelos, menuda como una niña [...] lo mira a través de sus legañas: - ¿Quieres saber de João Abade? – balbucea de su boca sin dientes [...] Lo subieron al cielo unos arcángeles [...]. Yo lo vi» (p. 531).

Finalmente, Canudos es la historia de un malentendido, y es el mismo periodista quien afirma: «Desde que pude sacarme de encima a los



impertinentes y a los curiosos [...] He leído todo lo que se escribió, lo que escribí. Es algo... difícil de expresar. Demasiado irreal, ¿ve usted? Parece una conspiración de la que todo el mundo participara, un malentendido generalizado, total» (p. 341). El narrador cuenta hechos relacionados con la Historia y con otro texto y por esto es menos presente con respecto a otras novelas, porque se trata de una historia que se cuenta sola, patrimonio común entre los lectores.

La reescritura de la novela realiza, además, la transformación del caos de lo histórico en un orden formal, y se entrega al lector como objeto plenamente hecho y acabado, perfecto, borrando así las quiebras y conflictos de los que surge el libro.

La guerra del fin del mundo finalmente puede ser considerada como una de las múltiples manifestaciones de un fracaso comunicativo relacionado con el sentido o el sinsentido de la historia en Latinoamérica, un continente en permanente estado de lucha fratricida (Bernucci, 1989).

Elemento recurrente en la narrativa histórica de Vargas Llosa es el relacionarse a un hipertexto declarado, además de *Os sertões* de Euclides da Cunha en *La guerra de fin del mundo*, en *El sueño del Celta* el autor utiliza los *Black Diaries* y el *Report on the Condition of the Congo State* (1904) de Sir Roger Casement (1864-1916) y *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad, así como el *Paraíso en la otra esquina* tiene que ver con las *Pérégrinations d'une Paria* (1838) de Flora Tristan, más difícil es determinar el hipertexto de la *Fiesta del chivo* que alude a la crónica política del tiempo y posiblemente a *Galíndez*, de Vázquez Montalbán, lo mismo con *Tiempos Recios* que me interesa poner en relación con *Week-end en Guatemala* de Asturias.

La presencia de textos ajenos al discurso narrativo básico o principal contribuye a la multiplicación de perspectivas en las que las variantes de un suceso único se multiplican en la imaginación de los que lo conocen.

Lo interesante en estas relaciones de intertextualidad es entender el porqué del interés del escritor peruano por estas historias y sus reescrituras. Una de las razones podría ser el gusto irónico de la narración de un episodio cuya verdad histórica no existe sino en las muchas razones que cada personaje ofrece desde su perspectiva. Naturalmente, en este sentido, hay que recordar, una vez más, la consabida tesis de Hayden White (1978) sobre las analogías y correspondencias entre la estructura narrativa de la historia y la ficción junto con la de Walter Benjamin, uno de los primeros que declara la necesidad de ofrecer un nuevo espacio a la voz de los 'otros', los vencidos (1955).

En efecto, la multiplicidad de la 'verdad' histórica repartida entre los distintos puntos de vista provoca el desconcierto frente a lo



que significa Canudos o a la trayectoria de Roger Casement. A Vargas Llosa, en este último ejemplo, le interesa la imagen del héroe fracasado, interés que se concretiza en la figura de este luchador contra los abusos del sistema colonial en El Congo y en la Amazonia, así como por sus negociaciones con Alemania inmediatamente antes del Levantamiento de Pascua en Irlanda, y su muerte sin honor, debida también a sus inclinaciones sexuales. El que fue uno de los héroes de la misión civilizadora inglesa en el mundo se mancha de una grave culpa, que se concretiza en una serie de sueños eróticos que se vislumbra a lo largo del relato y que aumenta a medida que avanza la historia. Se trata de la descripción de escenas sexuales con jovencitos entre el recuerdo y el sueño, imaginadas, deseadas, acaso realizadas, que se vuelven de importancia capital a la hora de decidir su suerte, puesto que será el relato verdadero o presumido encontrado en sus *Diarios negros*, lo que provoca el cambio de la opinión pública hacia Roger Casement, que de héroe de la civilización y defensor de las poblaciones maltratadas y esclavizadas se transforma en un hombre sexualmente corrupto.

En realidad, no se tiene certidumbre acerca de la real existencia de los *Diarios Negros*, se hipotetiza su existencia por unas reproducciones fotográficas que la inteligencia británica puso en circulación con el intento de que Casement cayera en la desgracia a causa de su contenido inmoral.

El epígrafe inicial de la novela, sacado de *Motivos de Proteo* de José Rodó, sugiere una posible interpretación, al afirmar que «Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no *uno*, sino *muchos*. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes» (p. 9). Esta apertura que posibilita una interpretación de un Casement culpable de la conducta que los *Diarios negros* ilustran es matizada por el mismo Vargas Llosa que en el Epílogo escribe: «Mi propia impresión –la de un novelista, claro está– es que Roger Casement escribió los famosos diarios pero que no los vivió, no por lo menos integralmente, que hay en ellos mucho de exageración y ficción, que escribió ciertas cosas porque hubiera querido, pero no pudo vivirlas» (p. 449).

Roger Casement es una personalidad que se debate entre la figura del traidor y del héroe y que manifiesta la propuesta (obsesión) de más de una posibilidad. Estas historias concurren a la realización de una visión del mundo que preside y organiza ese inmenso despliegue de situaciones y personajes portadores de una verdad relativa. En suma, el discurso histórico no es más verídico que el discurso novelístico puesto que, como escribe Vargas Llosa (2002):



Las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa– pero ésa es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es [...]. De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad – embelleciéndola o empeorándola– como lo hizo con deliciosa ingenuidad el profuso Restif. (pp. 15, 17, 18)

El escritor peruano renueva el interés hacia historias y personajes caracterizados por el clima de incertidumbre que siempre acompaña “la verdad y la mentira” sobre el conocimiento del ser humano y la posibilidad de ser no uno, sino muchos.

Para terminar, como el mismo Vargas Llosa declaró en el Discurso ante la Academia Sueca: «La nuestra será siempre, por fortuna, una historia inconclusa. Por eso tenemos que seguir leyendo y escribiendo» (p. 38).

Referencias

- Benjamin, W. (1955). *Schriften*. Suhrkamp Verlag.
- Bernucci, L. M. (1989). *Un estudio transtextual de La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa*. Peter Lang.
- Breusa, L. (2022). *La herencia de Mario Vargas Llosa en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Verbum.
- Castro Klaren, S. (1984). Locura y dolor. La elaboración de la historia en *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 10(20), 210-238.
- Cornejo Polar, A. (1982). La guerra del fin del mundo. Sentido (y sin-sentido) de la historia. *Hispamérica*, 11(31), 3-14.
- Grillo, R. M. (2012). Mario Vargas Llosa e i demonios della storia. *Letterature d'America*, 32(138), 5-34.
- Harss, L. (1996). Vargas Llosa o los vasos comunicantes. En L. Harss, *Los nuestros* (pp. 420-462). Sudamericana.
- Nitschak, H. (2011). La ficcionalización de la Historia en *La guerra del fin del mundo*. *Revista Chilena de Literatura*, n. 80(80), 117-133.
- Oviedo, J. M. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Vol. 4). Alianza.
- Preysler, I. (2025). *Mi verdadera historia*. Espasa.
- Regazzoni, S. (2001). El carácter elusivo de la historia en “La guerra del fin del mundo” de Mario Vargas Llosa. En *L'acqua era sotto i ponti. Studi di Iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões* (pp. 253-259). Studi di Letteratura Ispano-americana; Bulzoni.



- Rodó, J. (1957). *Motivos de Proteo*. Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos).
- Vargas Llosa, M. (1981). *La guerra del fin del mundo*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1990). *Historia y novela*. El País.
- Vargas Llosa, M. (1996). *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Tirant lo Blanch; Alianza.
- Vargas Llosa, M. (2002). *La verdad de las mentiras*. Santillana.
- Vargas Llosa, M. (2010). *Elogio de la lectura y la ficción*. Alfaguara.
- White, H. (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins University Press.

