

**LA NARRACIÓN COMO ENCUENTRO CON EL OTRO EN *EL HABLADOR*  
DE MARIO VARGAS LLOSA**

The Narrative as an Encounter with the Other in *El hablador*  
by Mario Vargas Llosa

LLOSA STEFANO BRUGNOLO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

LAURA LUCHE  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI  
luche@uniss.it

**Resumen:** El presente texto se propone mostrar la manera en la que Vargas Llosa trata el tema histórico del encuentro-desencuentro entre la cultura occidental y la cultura indígena en América Latina. La novela cuenta el clásico intento de un personaje de convertirse en el Otro y muestra cómo la única manera para lograrlo sea la de escuchar las historias y la cosmogonía del Otro y volver a contar, re-elaborándolas, las historias escuchadas y al mismo tiempo traducir a su lenguaje narrativo la propia tradición.

**Palabras claves:** Alteridad, ficción, narración, cultura indígena, cultura occidental, identidad, integración, homologación.

**Abstract:** The paper aims to explain the perspective from which Vargas Llosa in *The Storyteller* faces the historical theme of the clash-encounter between Western culture and Indian culture in Latin America. The novel tells the classic attempt of a character to become Another and shows how the only way to achieve it is to hear the stories and the cosmogony of the Other, to re-tell the story heard and at the same time to translate into the Other narrative language one's own tradition.

**Keywords:** Otherness, fiction, indigenous culture, Western culture, identity, integration, homologation

---

\* Aunque el artículo se ha pensado de manera unitaria, del apartado I es autora Laura Luche y del apartado II es autor Stefano Brugnolo.

## I

La novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa presenta la relación entre una cultura occidental y la cultura de una tribu del Amazonas, la de los machiguengas, cuya existencia se ve amenazada por una modernización forzada y a menudo contradictoria, compuesta de cultura industrial y tecnología moderna, pero también de explotación, de narcotráfico, de terrorismo y de violencia:

Esas aldeas [...] se habrán visto expuestas al irresistible mecanismo perturbador de esa civilización contradictoria, representada por los buenos salarios de la Shell y de Petro Perú, las arcas llenas de dólares del tráfico de la coca y los riesgos de verse atrapados en las carnicerías de la guerra de traficantes, guerrilleros, policías y soldados, sin entender una palabra de lo que está en juego (Vargas Llosa, 1987: 229).

Los machiguengas son una tribu dispersa en pequeñas unidades de una o dos familias que conducen una vida nómada porque, como narra su cosmogonía, si dejaran de andar el sol caería, pero también y sobre todo porque el avance de la llamada civilización les empuja a refugiarse en zonas cada vez más remotas de la selva.

El texto muestra esta relación desde dos perspectivas opuestas. Para una el proceso de aculturación de la tribu es inevitable; para la otra, al contrario, es indispensable oponerse y preservar la peculiaridad cultural de los machiguengas, evitando cualquier contacto con el mundo civilizado. Estas perspectivas están representadas por dos figuras: la primera, por el personaje de un narrador anónimo que se presenta como un escritor peruano y se configura claramente como el *alter ego* del autor, la segunda, por el personaje de Saúl Zuratas, un antiguo compañero de universidad del narrador, peruano de orígenes judíos, marcado por un lunar que le ocupa más de la mitad del rostro.

La oposición entre estos dos mundos y estos dos puntos de vista, el occidental-desarrollado y el amazónico-tribal, y la oposición entre las dos instancias de aculturación y resistencia, se manifiesta también a nivel de la construcción formal del texto. En efecto los capítulos pares de la novela cuentan la historia de un narrador que, si bien mantiene una actitud favorable a la modernidad y al racionalismo occidental,

demuestra un creciente interés por los machiguengas. Los capítulos impares, sin embargo, se desarrollan en la selva y consisten en las narraciones que un personaje, el hablador, cuenta a los distintos grupos de machiguengas, de los cuales, evidentemente, comparte la arcaica visión del mundo.

Al final de la novela se descubrirá que el hablador es el amigo del que el narrador anónimo perdió el rastro en los años cincuenta, Saúl Zuratas, que lo abandonó todo y se sumergió en la vida de la tribu, al punto de convertirse en un elemento fundamental para la cultura machiguenga, un hablador. Se trata de una figura que, a través de la narración, proporciona a los distintos grupos de machiguengas noticias de los otros, mantiene vivos sus mitos, cuenta los sucesos, las tradiciones y los personajes del pasado.

La novela se abre con un breve prólogo ambientado en Florencia, ciudad símbolo de la cultura occidental y humanista, a la que el narrador dice que ha ido para “leer a Dante y Machiavelli y ver pintura renacentista” (Vargas Llosa, 1987: 7). Se distrae de este propósito cuando se topa con una exposición fotográfica sobre los machiguengas y sobre todo con una imagen que representa a una comunidad de indios que escucha con gran atención a un hombre:

Aquella comunidad de hombres y mujeres sentados en círculo [...] estaba hipnóticamente concentrada. Su inmovilidad era absoluta. Todas las caras se orientaban, como los radios de una circunferencia, hacia el punto central, una silueta masculina que, de pie en el corazón de la ronda de machiguengas imantados por ella, hablaba, moviendo los brazos (Vargas Llosa, 1987: 9-10).

La reacción del narrador ante esta fotografía pone en marcha el mecanismo de la narración que gira alrededor de esta escena, que evidentemente le suscita sentimientos profundos. El narrador se declara seguro de que la silueta masculina es la de un hablador, un personaje que siempre le ha fascinado y está a la base de su interés por los machiguengas:

La idea de ese ser, de esos seres [...], que hacían larguísimas travesías de días y semanas llevando y trayendo historias de unos machiguengas a otros, recordando a cada miembro de la tribu que los demás vivían, que, a pesar de las grandes distancias que los separaban, formaban una comunidad y compartían una tradición, unas creencias, unos ancestros, unos infortunios y

algunas alegrías [...] me conmovió extraordinariamente (Vargas Llosa, 1987: 92-93).

Más allá de esta fascinación, el narrador anónimo parece hacerse portavoz de las razones del realismo histórico-político, no por casualidad evoca desde el principio la figura de Machiavelli. De hecho, afirma la imposibilidad para los machiguengas de sustraerse al proceso de modernización y occidentalización, que le parece incluso deseable:

¿Qué ilusión era aquella de querer preservar a estas tribus tal como eran, tal como vivían? En primer lugar, no era posible. Unas más lentamente, otras más de prisa, todas estaban contaminándose de influencias occidentales y mestizas. Y, además, ¿era deseable aquella quimérica preservación? ¿De qué les serviría a las tribus seguir viviendo como lo hacían y como los antropólogos puristas tipo Saúl querían que siguieran viviendo? Su primitivismo las hacía víctimas, más bien, de los peores despojos y crueldades (Vargas Llosa, 1987: 72).

En fin, el narrador propone las mismas posiciones que el autor Mario Vargas Llosa ha manifestado en distintas ocasiones y en particular en su ensayo *La utopía arcaica*, donde se expresa en términos muy críticos con respecto a los indigenistas y al indigenismo que define como una “ficción histórico-política” (Vargas Llosa, 1996: 168). Saúl, por el contrario, con sus pretensiones de resistencia a ultranza, con aquélla que en el texto se define, precisamente, “su utopía arcaica y antihistórica” (Vargas Llosa, 1987: 77), parece justo encarnar la figura del indigenista romántico e idealista, como le recuerda el narrador: “Eres un indigenista cuadrulado [...]. Ni más ni menos que los de los años treinta” (Vargas Llosa, 1987: 97).

Sin embargo en esta novela el autor, después de no haberle dado la razón al adversario indigenista, termina por dársela, al punto que casi acaba identificándose con su quijotesco personaje. Pero, si esta identificación con el indigenista Saúl se produce es porque no se basa sobre una afinidad política sino sobre una afinidad profunda, secreta y misteriosa que aflora en la novela a lo largo de su desarrollo. La identificación puede suceder porque Saúl, en resumidas cuentas, hace lo que hace un escritor, o sea sale de sí mismo para encontrar al Otro. De hecho el narrador, que no

comparte las posiciones políticas de su personaje, se reconoce en él en cuanto hablador que intenta salvar una cultura fundamentalmente en el plano narrativo, en cuanto fabulador que, a través de sus historias, llega a ser el alma de un pueblo. Así, cuando le cuentan que Saúl, en calidad de hablador, en una ocasión habló durante toda una noche, el narrador siente “un extraño dolor en las mandíbulas y en la lengua, como si las tuviera extenuadas de tanto usarlas” (Vargas Llosa, 1987: 177).

Saúl, a diferencia de otros personajes literarios que se relacionan con poblaciones amazónicas, se convierte casi milagrosamente en el Otro, se vuelve un machiguenga. El protagonista de *Los pasos perdidos* de Carpentier, por ejemplo, no encontrará jamás las claves de acceso al mundo de la selva y acabará dándose cuenta de haber sido siempre un forastero para los habitantes de la selva: “La verdad, la agobiadora verdad [...] es que la gente de esas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado” (Carpentier, 1985 [1953]: 328-329). Al protagonista de *Un viejo que leía novelas de amor* de Sepúlveda, los indios Shuar le recuerdan siempre que “era como uno de ellos, pero no era uno de ellos” (Sepúlveda, 1996 [1989]: 50), sin embargo Saúl para los machiguengas “era [...] uno de ellos” (Vargas Llosa, 1987: 179). En efecto, explica el narrador, “hablar como habla un hablador es [...] ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal” (Vargas Llosa, 1987: 233). Vargas Llosa trata aquí de manera original uno de los temas característicos de la literatura de la colonización, el llamado *going native* de un representante de la civilización que se adentra en la *wilderness*. El caso más conocido es tal vez el de Kurtz, el protagonista de la novela breve de Conrad *El corazón de las tinieblas*. También en este caso se asiste a la historia de un occidental que se pierde en la selva, la del Congo, y acaba asimilándose a los pueblos que viven ahí. Sólo que la metamorfosis de Kurtz es de tipo perverso, porque Kurtz se convierte en una especie de dictador local que se permite todo con las tribus que domina. La metamorfosis de Kurtz no se debe al hecho de que las costumbres y las creencias de las tribus lo han cambiado, como creen otros personajes, sino que se debe al hecho de que Kurtz piensa que la selva es un desierto en el que puede manifestar la voluntad de potencia que ha traído de Europa. Kurtz

podría haber inspirado el personaje Fushía de *La casa verde*, un contrabandista de origen japonés que “penetra a sangre y a fuego en una region muy hostil —la de los huambisas— instala su feudo [...], organiza su banda y asalta a las tribus vecinas” (Oviedo, 1982: 144).

Saúl es en cambio un anti-Kurtz, un anti-Fushía: lejos de dominar y explotar al Otro, se convierte en él, se asimila a él por obra y gracia de la fabulación. En un primer momento es un escuchador curioso, atento, respetuoso e interesado, que se deja implicar en lo que oye:

[...] yo, antes, no fui lo que soy ahora. Me volví hablador después de ser eso que son ustedes en este momento. Escuchadores. Eso era yo: escuchador. Ocurrió sin quererlo [...].  
Iba de un lado a otro, buscando a los hombres que andan [...].  
Me quedaba maravillado de oírlos. Me dejaban escuchar lo que hablaban [...]. Recordaba todo lo que decían. De este mundo y de los otros. Lo de antes y lo de después. Las explicaciones y las causas recordaba [...]. Nada de lo que iba oyendo se me olvidaba (Vargas Llosa, 1987: 201-202).

Poco a poco Saúl comienza a contar a otros machiguengas cuanto ha oído y se vuelve un hablador. En aquel momento siente que nace a una nueva vida, que adquiere una nueva identidad:

A veces, a la familia que iba a visitar, le contaba lo que había visto y aprendido [...]. Ellos me escuchaban y se pondrían contentos, tal vez. «Cuéntanos eso mismo de nuevo», diciendo. «Cuéntanos, cuéntanos.» Poco a poco, sin saber lo que estaba pasando, empecé a hacer lo que ahora hago.  
Un día, al llegar adonde una familia, a mi espalda dijeron: «Ahí llega el hablador. Vamos a oírlo.» Yo escuché. Me quedé muy sorprendido. «¿Hablan de mí?», les pregunté. Todos movieron las cabezas «Ehé, ehé, de ti hablamos», asintiendo. Yo era, pues, el hablador [...]. En una quebradita del río Timpshía, [...] fue. [...] cada vez que paso cerca de esa quebrada, mi corazón vuelve a bailar. «Aquí nací la segunda vez», pensando. [...]. Así comencé a ser el que soy (Vargas Llosa, 1987: 202).

El narrador define la transformación de Saúl como una conversión: “Saúl experimentó una conversión. En un sentido cultural y acaso también religioso” (Vargas Llosa, 1987: 21). Pero la de Saúl es una conversión *sui generis* porque acaece, no en virtud de una adhesión de fe a verdades dogmáticas, sino en virtud de su capacidad de escuchar y de creer en los relatos que oye y que transmite.

## II

En el texto, de manera implícita, se opone el discurso de los machiguengas al discurso bíblico. De hecho todos los cuentos del hablador se concluyen con una fórmula narrativa que subraya que la suya es sólo una versión posible, no absoluta, de una historia: “Eso, es al menos, lo que yo he sabido”. Una fórmula que utiliza también cuando habla de sí mismo, como para subrayar que se mueve siempre en el espacio de la narración: “Así comencé a ser el que soy. Fue lo mejor que me ha pasado, tal vez. Nunca me pasará nada mejor, creo. Desde entonces estoy hablando. Andando. Y seguiré hasta que me vaya, parece. Porque soy el hablador. Eso es, al menos, lo que yo he sabido” (Vargas Llosa, 1987: 203).

La fórmula narrativa de Saúl contrasta claramente con la evangélica que dice “En verdad os digo”. El hecho de que Saúl no atribuya a las historias de los machiguengas un carácter axiomático le permite apropiarse de ellas, sin tener que tratarlas con la distancia, el respeto, la reverencia que imponen las verdades reveladas, y sobre todo, le consiente reelaborarlas y enriquecerlas, e incluso integrar en el patrimonio de la tribu sus propias historias. Así Saúl funde los relatos de los machiguengas con las historias bíblicas, que reproduce adaptándolas a la cosmogonía y al lenguaje de la tribu. Es lo que hace, por ejemplo, cuando narra a los indios su vida anterior como miembro de otro pueblo, el judío:

El pueblo que anda es ahora el mío. Antes, yo andaba con otro pueblo y creía que era el mío [...]. Ese otro pueblo se quedó allá, atrás [...]. Era pequeño y vivía muy lejos de aquí, en un lugar que había sido suyo y ya no lo era, sino de otros. Porque fue ocupado por unos viracochas astutos y fuertes [...]. Un espíritu poderoso los había soplado [...]. Era Tasurinchi Jehovahá [...]. Hasta que un día en una quebradita perdida, nació un niño [...]. Empezó a decir: «Soy el soplido de Tasurinchi, soy el hijo de Tasurinchi, soy Tasurinchi. Soy esas tres cosas a la vez» (Vargas Llosa, 1987: 207).

Saúl puede evocar y traducir el texto bíblico en términos de la cosmogonía machiguenga porque lo despoja de cualquier pretensión de verdad metafísica y lo trata como un caudal de historias más o menos verdaderas, como hace con la mitología machiguenga y como podría hacer con muchas otras historias posibles. De

hecho, para explicar lo ajeno que se sentía en el mundo occidental moderno como judío marcado por un horrible lunar —pero también para ilustrar el cambio que ha sufrido entre los machiguengas— alude a la *Metamorfosis* de Kafka:

Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡ay, Tasurinchi! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra—machacuy, tal vez. Tasurinchi—gregorio era [...]. Esas patas velludas, anilladas, eran mis patas [...]. ¿Qué diría mi familia? [...].

Pero mis parientes nada decían. Disimulando, iban y venían por la cabaña, por el río, como sin darse cuenta de la desgracia que me sucedía. Se avergonzarían, también, ¡Cómo lo han cambiado!, diciendo, y por eso no me nombrarían (Vargas Llosa, 1987: 196).

Con su fabulación el hablador parece demostrar que si las narraciones tienen ambiciones de ser la verdad están destinadas a colisionar y a intentar eliminarse una a la otra, como sucedió durante la Conquista, cuando la Biblia se impuso como la única narración cosmogónica posible. En cambio, si se consideran historias, cuentos, entonces se pueden encontrar y convertirse en un patrimonio común. De hecho, como ha observado Sara Castro Klarén (1990: 213-214),

*Myth studies have shown that the art of storytelling of ancient civilizations (Greece, Judea, India) and the so-called primitive (Machiguenga, Caduveo, Chontal) and for that matter the “moderns” does not essentially differ inasmuch as all myths attempt to tell stories by which the absurdity of death, illness, crime and transgression can be understood and assimilated as part of a reason that explain the world as it is. Moreover, myth is not the fossilized reason of the primitive past. In fact, the mythical dimension remains alive in almost all storytelling or narrative structure.*

La mención de Saúl a las vicisitudes de los judíos refuerza un nexo entre el destino errante de éstos y el de los machiguengas, que el narrador evidencia desde el principio, pero, sobre todo, ilumina el hecho que si los judíos, errantes y dispersos, se reconocen como una comunidad, gracias al Viejo Testamento y a sus historias, los machiguengas, errantes y dispersos, se reconocen como una comunidad gracias a las historias que les narran Saúl y los otros habladores. Las narraciones se vuelven así el elemento cardinal para la identidad de una colectividad. Los habladores, observa el narrador, “son una prueba palpable de que contar historias puede ser más que una



mera diversión [...]. Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo” (Vargas Llosa, 1987: 92) porque, “con el simple y antiquísimo expediente [...] de contar historias, eran la savia circulante que hacían de los machiguengas una sociedad, un pueblo de seres solidarios y comunicados” (Vargas Llosa, 1987: 91-92).

La defensa extrema de la cultura machiguenga por parte de Saúl es en alguna medida paradójica, porque Saúl para preservar la identidad machiguenga se convierte en Otro. Sin embargo, al mismo tiempo, al convertirse en Otro, gracias a las narraciones, siente que ha encontrado a su verdadero ser. A través del caso límite de Saúl, peruano, occidental, judío, desfigurado, Vargas Llosa muestra que cuando se escuchan y se inventan historias siempre entra en juego el mismo mecanismo: al identificarse profundamente con las vivencias del Otro uno termina por descubrirse a sí mismo. Un mecanismo que ha evidenciado el propio Vargas Llosa al escribir que las historias, la novelas, la literatura, en general, nos permiten:

aprender, de esa manera directa e intensa que es la de la experiencia vivida a través de las ficciones, qué y cómo somos, en nuestra integridad humana, con nuestros actos y sueños y fantasmas, a solas y en el entramado de relaciones que nos vinculan a los otros, en nuestra presencia pública y en el secreto de nuestra conciencia, esa complejísima suma de verdades contradictorias [...] de que está hecha la condición humana (Vargas Llosa, 2010).

Este potencial de las narraciones, que es universal, adquiere una valencia particular en América Latina, donde el encuentro con el Otro ha dado lugar a menudo a violencias, atropellos, anulación física o cultural. La fotografía que encanta al narrador, y que enmarca toda la novela, constituye una especie de imagen sintética de otra posibilidad de encuentro entre mundos distintos. Una posibilidad fundada en el intercambio recíproco de palabras, historias, experiencias. Si la escena primigenia de la moderna América Latina es una escena de violencia y dominación, la escena de la fotografía es su antítesis, y no por casualidad hasta el final se muestra como evanescente, como real, pero también un poco soñada, como para subrayar su valor utópico.

La sinceridad de su actitud y de sus afanes respecto a —o hacia— los machiguengas autoriza a Saúl a criticar duramente al Instituto Lingüístico de Verano, cuyos miembros hacen un uso interesado y venal del conocimiento de esa cultura indígena. Su fin último es, una vez más, el de cancelar su cosmogonía e inocular la bíblica y, más en general, la moderna cultura occidental, como sostiene Saúl: “¡Aprender las lenguas aborígenes, vaya estafa! ¿Para qué? ¿Para hacer de los indios amazónicos buenos occidentales, buenos hombres modernos, buenos capitalistas, buenos cristianos reformados?” (Vargas Llosa, 1987: 93-94). Saúl considera a los lingüistas la vanguardia de todos los que atentan contra la vida de las tribus de la selva: “Los lingüistas son los destructores de idolatrías de nuestro tiempo. Con aviones, penicilina, vacunas y todo lo que hace falta para derrotar a la selva»” (Vargas Llosa, 1987: 99).

Se puede observar que el narrador siempre define el Instituto como *lingüístico* y tiende a presentarlo como un organismo de carácter científico que se propone promover un proceso de aculturación gradual y no violenta de los indios. Esto parece poner en segundo plano su carácter misionario y gracias a ello se induce al lector a notar una afinidad entre los lingüistas y el narrador que con ellos hace sus viajes a la selva y discute sobre bases de gran sensatez. Sin embargo, al ver los resultados de la acción de los lingüistas, el narrador rechaza la asimilación de los indios por la pérdida de riqueza, de variedad humana, de experiencia que esto significa. Y lo deprime constatar que esos resultados parecen inevitables: “Una irreprimible melancolía me embargó al pensar que esa sociedad pulverizada en el seno de los húmedos e inmensos bosques [...] estaría desapareciendo” (Vargas Llosa, 1987: 158). El narrador, como Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos*, verifica con pena que “la humanidad se instala en el monocultivo; se dispone a producir la civilización en masa, como la remolacha. Su comida diaria sólo se compondrá de este plato” (Lévi-Strauss, 1992 [1955]: 42).

La machiguenga no es la única cultura amenazada en el texto, es más bien el caso extremo de una identidad frágil, próxima a la disolución en el monocultivo. También la identidad cultural occidental, representada aquí emblemáticamente por

Florenia —con su cultura monumental y prestigiosa, mundialmente reconocida y, al parecer, inatacable— se ve seriamente amenazada de dispersión en una especie de discurso babélico homogeneizador, que la novela representa en las últimas líneas con un catálogo desordenado, posmoderno, en el que Florenia podría ser cualquier lugar:

Ha oscurecido y hay también estrellas, aunque no tan lúcidas como las de la selva, en la noche de Firenze. [...] la Piazza della Signoria [...], a estas horas, es una abigarrada Corte de los Milagros donde se improvisan simultáneamente cuatro, cinco y a veces diez espectáculos: conjuntos de maraqueros y tumbadores caribeños, equilibristas turcos, tragafuegos marroquíes, una tuna española, mimos franceses, jazzmen norteamericanos, adivinatoras gitanas, guitarristas alemanes, flautistas húngaros (Vargas Llosa, 1987: 235).

La idea final es que ahora somos todos un poco machiguengas dispersos en el espacio y en el tiempo y que sólo las narraciones pueden hacer de nosotros una comunidad. De hecho, Vargas Llosa ha escrito que las narraciones establecen entre los seres humanos un vínculo fraterno que les obliga a dialogar y les hace conscientes “de un fondo común, de formar parte de un mismo linaje espiritual” (Vargas Llosa, 2010). La novela está construida como una investigación que trata, sí, de aclarar el misterio sobre el destino del amigo perdido, pero, sobre todo, de comprender el misterio del increíble poder de la narración; poder que permite a Saúl convertirse en Otro y hacer de unos seres errantes y dispersos una comunidad:

Porque hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología [...]. Es ser [...] uno más de la antiquísima estirpe que [...] recorría los bosques de mi país llevando y trayendo las anécdotas, las mentiras, las fabulaciones, las chismografías y los chistes que hacen de ese pueblo de seres dispersos una comunidad y mantiene vivo entre ellos el sentimiento de estar juntos, de constituir algo fraterno y compacto (Vargas Llosa, 1987: 234).

## BIBLIOGRAFÍA

ARMAS Marcelo, J. J. (2002), *Vargas Llosa, el vicio de escribir*. Madrid, Alfaguara.

CASTRO KLARÉN, Sara (1990), *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia, University of South Carolina Press.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1992 [1955]), *Tristes trópicos*. Noelia Bastard (trad.), Barcelona, Paidós.

OVIEDO, José Miguel (1982), *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral.

SEPÚLVEDA, Luis (1996 [1989]), *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona, Tusquets.

VARGAS LLOSA, Mario (1987), *El hablador*. Barcelona, Seix Barral.

— (1996), *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

— (2000), “Un mundo sin novelas”, *Letras Libres* (México) n. 22, octubre, consultado en <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6536>> (julio de 2011).