

# ACADEMIA BOLIVIANA DE LA LENGUA

CORRESPONDIENTE DE LA REAL ESPAÑOLA



## ANUARIO 34

ABRIL 2025 A MARZO 2026

ANUARIO

34

Academia Boliviana de la Lengua  
Correspondiente de la Real Española

2025

**ANUARIO DE LA ACADEMIA BOLIVIANA DE LA LENGUA**  
**Correspondiente de la Real Española**  
**Volumen 34-2025**

**Coordinador del Anuario**

Hugo César Boero Kavlin

**Edición, revisión y curaduría**

Hugo César Boero Kavlin

Juan Carlos Salazar del Barrio

**Diseño de tapa**

Alvaro Velasco Delgadillo

**Diagramación**

Marco Guerra Medrano

Academia Boliviana de la Lengua  
Correspondiente de la Real Academia Española  
c/o Universidad de Aquino – Bolivia.  
c. Cap. Ravelo. Pasaje Isaac Eduardo, 2643.  
Casilla 12175. Teléfono: (591-2) 244-5381  
Correo electrónico: [aboldelalengua@gmail.com](mailto:aboldelalengua@gmail.com)  
Página web: [www.academiadelalengua-bo.org](http://www.academiadelalengua-bo.org)  
La Paz, Bolivia

Depósito Legal N° 4 -1-4340-2026

Impreso en Bolivia/ Printed in Bolivia

Impresión ecológica

© Derechos Reservados

Prohibida la reproducción total o parcial

La Paz – Bolivia 2025

Los autores que publican en este número no están obligados a reflejar ninguna línea de pensamiento que no sea la suya propia; en ocasión de esto, la ABL no compromete ninguna posición oficial al publicarlos, quedando agradecida por las contribuciones.

# Índice

	Pág.
Presentación	xv
.....	
<b>Discursos de ingreso</b>	
La herencia del <i>Quijote</i> Discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua <i>Juan Ignacio Siles del Valle</i>	3
.....	
Lector del <i>Quijote</i> y de sus lectores Respuesta al discurso de ingreso de D. Juan Ignacio Siles a la Academia Boliviana de la Lengua <i>Tatiana Alvarado Teodorika</i>	17
.....	
Gabriel René-Moreno y la escritura de la historia Discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua <i>Mauricio Souza Crespo</i>	25
.....	
Respuesta al discurso de ingreso de D. Mauricio Souza Crespo <i>José Roberto Arze</i>	71
.....	
Narrativa boliviana del siglo XXI: Autores que brillan en lo oscuro Discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua <i>Carlos D. Mesa Gisbert</i>	77
.....	

Respuesta al discurso de ingreso de don Carlos Mesa Gisbert a la Academia Boliviana de la Lengua <i>Juan Ignacio Siles</i>	95
.....	

## **Evocación de nuestros académicos**

Acróstico para Marcelo Arduz Ruiz. <i>In memoriam</i> (1954-2026) <i>Luis Andrade S.</i>	103
.....	

Marcelo Arduz Ruiz: Nota biográfica <i>Benjamín Chavez</i>	105
.....	

<i>In memoriam</i> : Georgette Canedo de Camacho <i>Julio Ríos Calderón</i>	107
.....	

Georgette Canedo de Camacho, iluminadora de humanas pasiones <i>Fátima Lazarte</i>	111
.....	

Para Georgette Canedo de Camacho, mi gratitud y cariño <i>Vilma Tapia Anaya</i>	115
.....	

El marino hombre mediterráneo. Homenaje a Wálter Navia <i>Mónica Navia</i>	117
---	-----

## **Contribuciones al número**

### **Ensayos y Estudios**

Morfosintaxis, modalidad y uso de la expresión <i>¿puedo aprovechar?</i> <i>Elsa Nadezhda Bravo Cladera</i>	125
.....	

Tratamiento lexicográfico de las locuciones en el *Diccionario del cholo ilustrado* de Alfonso Prudencio Claire (1978)  
*Saul Rodrigo Osco Aruni* 147

---

Materiales para la historia del castellano en Bolivia:  
Testimonio de Teófilo Poma sobre una escuela clandestina anterior a Warisata iniciada en Jaillihuaya en 1927  
*Hugo C. Boero Kavlin* 169

---

Vargas Llosa y la estética pragmatista en la novela del siglo XX  
*Óscar Rivera-Rodas* 191

---

El tiempo, su transformación y la nueva normalidad  
*María Cristina Botelho Mauri* 219

---

Observaciones dispersas sobre la esperanza y el sentido común en la época contemporánea. ¿El área andina como la reserva moral de la humanidad?  
*H. C. F. Mansilla* 227

---

La *Epístola Amarilis a Belardo* y su presencia en la obra de Lope de Vega  
*Eduardo Hopkins Rodríguez* 243

---

Los libros de la señora H.  
*José Luis Vega* 275

---

## **Literatura**

Fiesta de Ernesto Hemingway  
*Juan Javier del Granado* 281

---

Infinitivos	
<i>Juan Ignacio Siles del Valle</i>	285
.....	

FrutaS electas	
<i>Juan Cristóbal Mac Lean E.</i>	303
.....	

## **Reseñas y comentarios**

Guerriero, Leila. <i>La llamada: un retrato.</i>	
<i>Hugo José Suárez</i>	325

Martínez, Tomás Eloy. <i>Purgatorio</i>	
<i>Juan Marcelo Columba Fernández</i>	329
.....	

Suárez, Hugo José; <i>Tupiza. Un viaje hacia los recuerdos</i>	
<i>Juan Carlos Salazar del Barrio</i>	335
.....	

Breto, José Carlos Rodrigo. <i>Mircea Cărtărescu: El hacedor de insomnios</i>	
<i>María Cristina Botelho Mauri</i>	341
.....	

## **Actividades de los académicos de número**

Actividades académicas de los miembros de la ABL en la gestión 2025	
De marzo de 2025 a marzo de 2026	351
.....	

## **Memoria institucional**

Relación de las actividades de la Academia Boliviana de la Lengua	
de marzo de 2025 a marzo de 2026	367
.....	

La aventura del libro boliviano Discurso preparado para la sesión pública de 23 de abril de 2025, conmemorativa del Día del idioma y del libro <i>Juan Carlos Salazar del Barrio</i>	373
.....	
Homenaje a Raúl Salmón en su «casi» centenario natal Discurso preparado para el acto de homenaje al periodista, radialista y dramaturgo Raúl Salmón de la Barra <i>Tatiana Alvarado Teodorika</i>	387
.....	
Raúl Salmón, periodista Discurso preparado para el acto de homenaje al periodista, radialista y dramaturgo Raúl Salmón de la Barra <i>Juan Carlos Salazar del Barrio</i>	393
.....	
Sobre <i>La Computadora Parlante</i> de Raúl Salmón <i>Omar Rocha Velasco</i>	401
.....	
El reconocimiento de los diversos mestizajes Documento preparado para el <i>X Congreso Internacional de la Lengua Española, Arequipa 2025</i> <i>Carlos Toranzo Roca</i>	405
.....	

# Vargas Llosa y la estética pragmatista en la novela del siglo XX

| Óscar Rivera-Rodas

## Introducción

La presente exposición enfocará una dimensión no estudiada todavía en la obra de Mario Vargas Llosa (1936-2025). Han sido reconocidas sus excelencias como narrador, dramaturgo y ensayista. Pero todavía no se ha examinado su personalidad literaria en la disciplina de la crítica y el análisis estético. Con ese fin nos ocuparemos de su libro *La verdad de las mentiras*, un conjunto de ensayos sobre varias decenas de novelas y relatos del siglo XX publicados en países e idiomas diversos. El libro tuvo dos ediciones: la primera en Barcelona, 1990; la segunda en Madrid, 2002. En esta segunda edición, el volumen abandona su subtítulo que en la primera decía: *Ensayos sobre literatura*; en cambio, incluye un breve «Prólogo», en cuyo primer párrafo advierte: “La primera edición de este libro (1990) contenía veintiséis ensayos. Ésta tiene treinta y seis, y, además, los de la edición original han sido revisados y algunos enmendados”; y agrega: “Como colofón, he añadido un texto sobre la siempre debatida, nunca aclarada del todo, relación de la literatura con la vida de los lectores” (2002: 13). También informa que sus ensayos, aunque independientes, analizan novelas y relatos publicados en el siglo XX, elegidos en una “arbitraria selección” que “no responde a otro criterio que a mis preferencias de lector”, pero que demuestra “la variedad y riqueza de la creación novelesca en el siglo que hemos dejado atrás, tanto por la abundancia y originalidad de los asuntos como por la sutileza de las formas experimentadas” (*Ibidem*). El breve prólogo está firmado en Lima, febrero de 2002. El ensayo inicial lleva igualmente el título del libro, «La verdad de las mentiras» (firmado en Barranco, 2 de junio de 1989, en ambas ediciones), lo cual nos permite afirmar que este volumen fue resultado de 13 años de escrituras, relecturas analíticas y revisiones críticas.

Respecto al primer ensayo debemos decir asimismo que es el único del volumen que discurre sobre la «veracidad» de los relatos literarios; los demás son análisis

específicos de novelas, en algunos de los cuales caben referencias a la verdad o mentira. Las novelas analizadas fueron escritas originalmente en lenguas varias. El motivo de su reflexión analítica de este ensayo inicial es la experiencia de narrador en su relación con los lectores. Su primer enunciado dice: “Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía «era verdad»”; y agrega: “Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, cada vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el blanco” (2002: 15). El narrador duda sobre las certezas de sus respuestas, origen del primer ensayo, tema que lo abordaremos en seguida.

Además de escritor con excelentes cualidades, Vargas Llosa fue un lector crítico, analítico y reflexivo, que supo valorar la estructura narrativa de cada texto. Cabe destacar que muchos de los escritores incluidos en su libro recibieron el Premio Nobel de Literatura en años distintos. Para decirlo en palabras sencillas su libro *La verdad de las mentiras* trata, a través de ensayos individuales, las novelas consideradas como las mejores del siglo XX. Esta lectura selectiva ha sido señalada por él mismo en varios de sus artículos.

## **Verdad y falsedad en la reflexión**

Previamente, es necesario recordar que filósofos del siglo XX realizaron similares interrogantes sobre la verdad y la falsedad. El psicólogo y filósofo angloamericano William James (1842-1910) publicó en 1909 su libro *The Meaning of Truth: A Sequel to “Pragmatism”*, cuya traducción castellana *El significado de la verdad* apareció en Madrid, 1924. Entonces, a tiempo de referir su filosofía pragmática, el filósofo afirmó: “A mi entender, el modo pragmático de ver las cosas débese a la caída que en los últimos cincuenta años han dado las más antiguas nociones de la verdad científica” (1924: 77).<sup>1</sup> También señaló: “La verdad debe aportar pensamientos claros, tanto como aclarar la vía de la acción. El término más vago entre todos es el de «realidad»” (1924: 80). Y respecto a la realidad, enfatizó “para nosotros... la realidad es una circunstancia de nuestras propias

---

1 Las citas proceden de James, William, *El significado de la verdad*. (Madrid, 1924).

invenciones intelectuales, y la lucha por la «verdad» en nuestras progresivas pesquisas es siempre una lucha por actuar con nuevos nombres y adjetivos, alterando lo antiguo lo menos posible” (1924: 85). James planteaba una diferencia muy importante entre lo que es la «realidad» y su «comprensión» o «concepción» por el entendimiento humano. Volveremos más adelante a la obra de este filósofo para ocuparnos con más detalle, puesto que nuestra exposición tratará de definir la «estética pragmatista» en la crítica literaria de Vargas Llosa.

Ahora mencionamos a un filósofo de la historia, el francés Paul Ricœur (1913-2005) y su libro *Histoire et Vérité* (París, 1955), traducido al castellano en 1990, *Historia y Verdad*, publicado en Madrid el mismo año en que aparece la primera edición del libro de Vargas Llosa que nos ocupa. El filósofo explicaba el tema de su libro con un interrogante previo: “Historia y verdad quiere decir ante todo: esta historia que ha sucedido y que pertenece al terreno del historiador ¿se presta realmente a un conocimiento en verdad, según los deseos y las pautas del pensamiento objetivo que siguen las ciencias?” (1990: 11).<sup>2</sup> La Segunda parte del volumen, titulada «Verdad en la acción histórica», incluye una sección titulada «Verdad y mentira», en la que afirma que “el espíritu de mentira está indisolublemente unido a nuestra búsqueda de la verdad, como una túnica de Neso adherida al cuerpo humano” (1990: 146).

Por otra parte, Ricœur hizo motivo de otra de sus reflexiones las similitudes y diferencias entre el «relato histórico» y el «relato de ficción», discusión que apareció en su libro *Historia y narrativa* (Barcelona, 1999). Reconoció relaciones complejas entre ambos relatos. Escribió: “la historia y el relato de ficción se encuentran imbricados en el nivel de la *elaboración de la trama*” (1999: 180; cursivas propias).<sup>3</sup> Señaló más adelante que resulta subalterna la discusión sobre “las diferencias que existen entre la historia «verdadera» y la historia «ficticia» respecto a su pretensión de verdad” (1999: 186); porque primordialmente se debe analizar la trama, en la que “se esconden relaciones con el tiempo mucho más complejas, que hacen incomprensibles las rápidas alusiones al tiempo lineal del relato cronológico” (1999: 191).

---

2 Las cita corresponden a Ricœur, *Historia y Verdad*. (Madrid, 1990).

3 La cita procede de Ricœur, *Historia y narrativa*. (Barcelona, 1999).

Estas relaciones de la literatura y la disciplina historiográfica con la verdad y la mentira, solo tienen el fin de mostrar el contexto común en que se encuentran ambas manifestaciones en sus vínculos con la existencia humana, el mundo y el tiempo, a través del único instrumento que ambas materias emplean: el lenguaje. En todo caso, nuestra exposición analizará los ensayos de Vargas Llosa desde la perspectiva de otra disciplina: la estética literaria, específicamente, la estética novelesca, en la que tienen también lugar las denominadas «novelas históricas», varias de las cuales han sido incluidas en el libro de Vargas Llosa, como es el caso de *El corazón de las tinieblas* (1902), del narrador polaco Joseph Conrad (1857-1924), novela breve que motivó el ensayo titulado «Las raíces de lo humano», primero en la segunda edición de *La verdad de las mentiras* (2002). Ahí escribió: “Conrad no hubiera podido escribir jamás esta historia sin los seis meses que pasó en el Congo devastado por la Compañía de Leopoldo II”; (se refiere al rey de Bélgica que gobernó su país 44 años, entre 1865 y 1909, e invadió el África); afirma que aunque esa experiencia fue la materia prima de esta novela, “entre otras lecturas posibles” cabe lo que sería “un exorcismo contra el colonialismo y el imperialismo”; y agrega: “*El corazón de las tinieblas* trasciende la circunstancia histórica y social para convertirse en una exploración de las raíces de lo humano” (2002: 39-40). Respecto al protagonista o héroe de la novela, dice: “Kurtz, en teoría el personaje principal central de esta historia, es un puro misterio, un dato escondido, una ausencia más que una presencia, un mito que su fugaz aparición al final de la novela no llega a eclipsar remplazándola por un ser concreto” (2002: 41). Esta afirmación indudablemente nos remite a las reflexiones del filósofo húngaro y crítico literario Georg Lukács (1885-1971), quien en su libro *La novela histórica* (México, 1966), señaló que a diferencia de la epopeya cuyo personaje principal es una figura significativa, “en la novela histórica necesariamente tiene que aparecer como personaje secundario” (1966: 49). También escribió: “Si consideramos todos los problemas que derivan en el drama y la novela de la relación que mantiene el poeta con la realidad histórica, no descubriremos un solo problema esencial que fuese exclusivo de la historia” (1966: 204).<sup>4</sup>

Otro ensayo sobre este subgénero de la «novela histórica» que incluye Vargas Llosa es el titulado «El nihilista feliz», sobre *Trópico de Cáncer* (1934), del

---

4 Citas de Lukács, *La novela histórica* (México, 1966).

escritor angloamericano Henry Miller (1891-1980). Ahí el crítico Vargas Llosa afirmó: “se trata de una creación antes que de un testimonio. Su valor documental es indiscutible pero lo añadido por la fantasía y las obsesiones de Miller prevalecen sobre lo histórico y confieren a *Trópico de Cáncer* su categoría literaria”; añade que lo “autobiográfico en el libro es una apariencia más que una realidad, una estrategia narrativa para dar un semblante fidedigno a lo que es una ficción”; también señala respecto al personaje, aunque denominado «Henry», no es Henry Miller, autor de la novela; y afirma: “el «Henry» de *Trópico de Cáncer* es una invención que gana nuestra simpatía o nuestra repulsa por una idiosincrasia que va desplegándose ante los ojos del lector de manera autónoma, dentro de los confines de la ficción” (2002: 149).

## **El «gusto» estético y la realidad**

Tras lo expuesto, ahora empezaremos a revisar algunos conceptos de Vargas Llosa escritos principalmente tanto en su ensayo inicial «La verdad de las mentiras», como en el final «La literatura y la vida», pues ambos exponen su pensamiento estético, que se observa reflejado en los demás treinta y cinco ensayos dedicados a novelas específicas.

El primer tema que expone el ensayo inicial es la relación del narrador y sus lectores, en la que además vincula la verdad o la mentira de los relatos con la calidad (buena o mala) de los mismos. Vargas Llosa escribe: “Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero” (2002: 15). Cabe en esta afirmación dos tipos de lectores: quienes aprecian las historias verdaderas, y quienes valoran las ficticias. La explicación que puede darse sobre esas preferencias nos lleva a considerar, en primer lugar, la predilección relacionada con el «gusto»; y, en segundo lugar, con los estilos novelísticos en su representación de la realidad reconocidos por la historiografía literaria, como «novela romántica», «novela realista», «novela fantástica», «novela histórica», «novela moderna», entre otras.

Respecto al «gusto», ya el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804), en su libro *Crítica del juicio* propuso que el «juicio de gusto» es estético. Escribió: “El

juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*” (1991: 131-132; cursiva propia). A su vez, el fenomenólogo alemán Moritz Geiger (1880-1937), en su *Introducción a la estética* subraya la explicación de su compatriota: “según Kant, hay diferencias esenciales entre el juicio estético y el juicio sobre lo agradable. El juicio de agrado exige únicamente validez para el sujeto que goza... En cambio el juicio estético exige validez general” (1933: 46). Por su parte, Nicolai Hartmann (1882-1950), también filósofo alemán, en su *Estética* afirmó que “el juicio del gusto es sólo la expresión reflexiva de lo que el agrado hace inmediatamente sensible” (1977: 26).

El «gusto» no deja de tener relación con los estilos de la novela. Se sabe que el arte mimético, o de imitación, o simplemente realista, ya fue discutido en la antigüedad como lo muestra Platón en sus diálogos de *República*, Libros III y X. En este último, y en referencia a la pintura, uno de los dialogantes interroga si este arte “¿Se orienta a imitar lo real tal cual es o a imitar lo aparente tal como aparece? Y por eso, ¿es imitación de la apariencia o es imitación de la verdad?”; el amigo responde enfáticamente: “–De una apariencia”; y el dialogante reitera: “En consecuencia, la imitación está lejos de lo verdadero y, según parece, por eso realiza todas las cosas, porque capta un poco de cada cosa y esa parte es una imagen” (2005: 600).<sup>5</sup>

Por su parte, Aristóteles, en *Poética* señaló una diferencia entre los relatos literarios y los relatos históricos. De los primeros dijo: “la imitación narrativa y en verso, es evidente que debe estructurar las fabulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin”, y que “no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron” (1974: 215).

En el siglo XIX, el teórico Lukács, como mencionamos más arriba, se interesó en particular por la «novela histórica», y en general por la «verdad histórica» en el arte. Escribió que “la gran novela social realista del siglo XVIII que, al plasmar las costumbres y la psicología de su época, revolucionó la historia universal de la

---

5 Platón, *República* (Buenos Aires, 2005).

literatura al aproximarse a la realidad, planteó como problema la determinación temporal concreta de los personajes creados”; y dio la siguiente explicación: “El presente se plasma con extraordinaria plasticidad y autenticidad, pero se le acepta ingenuamente como algo dado: el escritor aún no se pregunta por sus raíces y las causas de su evolución” (1966: 15-16), lo cual ocurrirá con la novela histórica. Explicó más adelante que “es imprescindible para crear una novela histórica auténtica que haga vivir al lector el pasado en toda su verdad y realidad. Sin una relación vivida con el presente, la plasmación de la historia resulta imposible” (1966: 58). También advirtió: “El elaborador literario de la historia no puede, ... manejar a su antojo la materia histórica. Los acontecimientos y los destinos tienen su peso objetivo natural, su proporción objetiva natural”; y agregó: “Si el escritor logra inventar una fábula que reproduzca correctamente estas relaciones de peso, estas proporciones, crea junto con la verdad histórica también la verdad humana y poética” (1966: 363).

Vargas Llosa, crítico analítico de novelas del siglo XX, después de manifestar dudas iniciales, acepta que, en efecto, “las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa– pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es”; y más adelante aclara su afirmación: “Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros– quisieran una vida distinta de la que viven” (2002: 16); más adelante escribe: “No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo...” (2002: 17).

Estas manifestaciones implican claramente una conceptualización nueva respecto a la novela del siglo XX; es decir, otra percepción del mundo y de la vida, que no pueden ser expresados como modelos dignos de imitación, porque no lo son, pues las sociedades y culturas se hallan en crisis. El siglo XX no fue conflictivo únicamente para los novelistas, pues su pensamiento se enfrentó a contradicciones complejas procedentes de diversas concepciones culturales sobre el mundo y el ser humano. Esta confusa comprensión de la realidad ya fue señalada más arriba por el pensamiento filosófico de William James.

Continuemos este análisis orientado por esos motivos, siguiendo el ensayo escrito en 1989 por el crítico literario peruano.

## Narrativa e incertidumbre

Vargas Llosa se detiene en la siguiente reflexión que debemos seguirla en su integridad, y que no es más que la definición de la época en que vive, de su existencia como ser humano consciente de una realidad a la que está ligado, tanto por su experiencia cotidiana como por su experiencia de escritor y crítico literario. Afirma que las mentiras de las novelas “no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida”; y ofrece la siguiente explicación: “cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe, los hombres se conforman con su destino, las novelas no suelen cumplir servicio alguno”; su referencia apunta específicamente a las “culturas religiosas” en las que se “producen poesía, teatro, rara vez grandes novelas”; y agrega que la ficción “es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, *donde hace falta creer en algo*, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo”; más aún, afirma que junto a la falta de certezas, “en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo”; añade así algo más a la incertidumbre y al escepticismo: la crisis religiosa; y escribe: “Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ése es el momento privilegiado para la ficción”; y concluye: “Sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar” (2002: 22, cursivas propias). En consecuencia, ante la crisis espiritual de su tiempo, que implica mutaciones en el sentimiento religioso, los «órdenes artificiales», es decir, las configuraciones estéticas de las novelas proporcionan refugio y seguridad.

La reflexión de Vargas Llosa permite reconocer que en la «crisis religiosa», iniciada con el pensamiento de la Ilustración del siglo XVIII, se derrumbaron las creencias y los dogmas tradicionalmente medievales, cuyo origen reside en la invención y fabulación metafísica. Será necesario recordar que otro escritor hispanoamericano del siglo XX, el mexicano Octavio Paz (1914-1998), en su libro *El Laberinto de la Soledad*, publicado originalmente en 1950, describió su tiempo con los siguientes términos: “en unos cuantos años hemos agotado todas las formas históricas que poseía Europa. No nos queda sino la desnudez o la mentira”; afirmaba que tras el “derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía,

no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada”; y concluía: “Estamos al fin solos. Como todos los hombres” (1972: 174).

Vargas Llosa se refirió a esta condición en su ensayo sobre el escritor japonés Yasunari Kawabata (1899-1972), Premio Nobel de Literatura 1968, y su novela *La casa de las bellas durmientes* (1961), que la leyó –según afirma– en traducción francesa. Al enfocarse sobre el tema del erotismo, lo remontó al siglo XVIII, al que definió “siglo erótico por excelencia” en Occidente; además escribió: “Siglo escéptico, de desmoronamiento de todas las certidumbres religiosas, científicas y sociales, en el que los ideales y los condicionamientos colectivos se derrumban y el individuo emerge, agigantado, autónomo, liberado de la placenta social y de la coyunda religiosa”; respecto a la sociedad de ese tiempo, dijo: “no se ha disgregado, pero sus instrumentos de control sobre los individuos se hallan tan debilitados y descompuestos que cada cual puede, de acuerdo a sus medios o talentos, tener la vida que le plazca”; y sobre el Estado eclesiástico afirmo: “la Iglesia, que nominalmente sigue siendo la guardiana de la moral y las costumbres, ha perdido tanto poder y se halla tan relajada y disuelta que, más bien, en lugar de velar porque los instintos humanos permanezcan constreñidos, contribuye a desbocarlos” (2002: 333). En ese contexto histórico social surgirá el pensamiento empírico que se prolongará al siglo XX, imponiendo la experiencia sobre la creencia.

Vargas Llosa, consciente de ese entorno, incorporó los términos verdad y mentira a su conceptualización estética: ambos términos cumplen funciones en el arte novelístico del siglo XX. De ahí que haya escrito: “Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería”; y añadió: “La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui géneris, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos” (2002: 20).

Nos encontramos de este modo también ante una nueva estética, en una época de incertidumbre para el ser humano. Vamos a develarla y explicarla más adelante. Por ahora, es necesario indagar más respecto a la época en que vive nuestro lector crítico de novelas, enfrentado a lo que ha definido «la verdad de las mentiras».

En 1988, Vargas Llosa escribió el ensayo «Un mundo feliz» dedicado a la novela titulada con los mismos términos (*Un mundo feliz*, 1932), del escritor británico Aldous Huxley (1894-1963). En este ensayo, que es anterior en un año a «La verdad de las mentiras» (1989), Vargas Llosa logró definir brevemente su tiempo, aludiendo a destacadas novelas (de los británicos H.G. Wells, Aldous Huxley, George Orwell y del ruso Yevgueni Zamiatin). Escribió: “En nuestra época, aquellas «sociedades perfectas» ... no simbolizan, como los clásicos, la felicidad del paraíso venido a la tierra, sino las pesadillas del infierno encarnado en la historia”; ... “ahora sabemos que la búsqueda de la perfección absoluta en el dominio social conduce, tarde o temprano, al horror absoluto” (2002: 123-124). Más adelante agregó: “Las utopías modernas, como las de Huxley y de Orwell, ponen al descubierto lo que los clásicos disimulaban tras sus idílicas y armoniosas sociedades inventadas: que ellas no nacían de la generosidad sino del pánico”; y reiteraba: “No de un sentimiento noble y altruista en favor de una humanidad reconciliada consigo misma y emancipada de las servidumbres de la explotación y del hambre sino del temor a lo desconocido, a tener cada hombre que labrarse un destino por cuenta propia, sin la tutela de un poder que tome en su nombre todas las decisiones importantes y le resuelva la vida” (2002: 127-128)

A la incertidumbre y escepticismo, ahora suma el temor a lo desconocido y desamparo («sin la tutela de un poder»). Octavio Paz ya había referido, como lo señalamos más arriba, el «laberinto de la soledad». Ahí también escribió el siguiente testimonio: “vivimos el mundo de la violencia, de la simulación y del «ninguneo»: el de la soledad cerrada, que si nos defiende nos oprime y que al ocultarnos nos desfigura y mutila” (1972: 174). El escritor mexicano también escribió sobre la mentira: “Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos al abrigo de intrusos”; y reflexionaba: “La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, el amor, la amistad. Con ella no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos”; concluyendo: “De ahí su fertilidad y lo que distingue a nuestras mentiras de las groseras invenciones de otros pueblos. La mentira es un juego trágico, en el que arriesgamos parte de nuestro ser. Por eso es estéril su denuncia” (1972: 36).

Vargas Llosa, en el mismo ensayo de 1988, afirmó: “Los imperios totalitarios se derrumbaron o aparecen cada día más corroídos por sus fracasos económicos

y sus contradictores internos”; más aún: “En los tiempos del sida, la ciencia no parece tan todopoderosa como hace algunas décadas. Y –acaso el signo más esperanzador cara al futuro– los hombres de hoy se muestran mucho más inapetentes que los de antaño por aquellas sociedades ideales, por esos mundos perfectos, fraguados por los utopistas” (2002: 130).

Desde otras disciplinas del pensamiento, el filósofo polaco I.M. Bochenski (1902-1995), en su libro *La filosofía actual* (1951) se refirió al rompimiento con el pensamiento del pasado y sus consecuencias en su tiempo presente; así como a la ilusión del progreso operado por la técnica, que tampoco logró lo que esperaba. Escribió: “No sólo los filósofos, sino también las masas parecen curadas de esa ilusión. El desengaño ha sido obra de las penalidades”; y explicó: “Los sufrimientos terribles provocados por una serie de acontecimientos demasiado conocidos hicieron que la mirada del hombre se orientara hacia los problemas urgentes que afectan a la persona humana, a cuestiones como las del destino, el dolor, la muerte, la convivencia humana. Parece que la renovación religiosa se halla en plena marcha”; y concluyó: “Finalmente, una especie de incertidumbre y desasosiego generales se apoderó de los hombres, quienes sintieron claramente la situación de crisis y se dirigieron, más que nunca, a la filosofía, con la esperanza de recibir de ella la respuesta a las angustiadas preguntas de su agitada vida” (1951: 53-54).

Por su parte el filósofo y sociólogo francés Edgar Morin (1921), en su libro *Tierra-Patria* (2005), en referencia a su tiempo señaló: “La secularización no sólo significa liberación con respecto a los dogmas religiosos, significa también pérdida de los fundamentos, angustias, dudas, nostalgias de las grandes certidumbres”; más adelante añadió: “reina por todas partes el sentimiento, difuso o agudo, de la pérdida del futuro. Se instala por todas partes la conciencia de que no estamos ya en la penúltima etapa de la historia, donde ésta va a obtener su gran florecimiento” (2005: 91).

De acuerdo a ese contexto histórico-social, podremos entender mejor la estética implicada en la reflexión de Vargas Llosa. Así también afirmaciones en las que declara que las novelas “nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica”; y añade: “A veces sutil, a veces brutalmente, la ficción traiciona la vida,

encapsulándola en una trama de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Éste puede, así, juzgarla, entenderla, y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no consiente” (2002: 19-20). También advierte al lector que la ficción “por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. Un tema recurrente en la historia de la ficción es: el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie de la letra, creer que la vida es como ellas la describen” (2002: 20-21)

Sin embargo, reconoce utilidad y satisfacción en la ficción literaria, a la que define como “sueño lúcido, fantasía encarnada”, y agrega: “la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los apetitos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones” (2002: 21).

Debemos subrayar aquí esa «utilidad» de las ficciones, que es también satisfacción, no es privativa del narrador, pues es compartida con los lectores, puesto que “en el corazón de todas” las ficciones “llamea una protesta”; y quien “las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee (y las cree en la lectura) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida”; más todavía: “Ésa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagravian de nuestras nostalgias y frustraciones” (2002: 21-22).

La literatura, en consecuencia, tiene un efecto emocional fundamental, muy útil, para la experiencia humana a través de la lectura. Detengámonos en este aspecto.

### **Literatura: insurgencia mundana y vital**

Doce años después de su ensayo «La verdad de las mentiras», que acabamos de revisar, es decir en 2001, Vargas Llosa publica otro: «La literatura y la vida», al que designa el lugar final de la segunda edición del volumen *La verdad de las mentiras*. En este, no solo reitera y amplía conceptos ya expuestos en el primero, asigna sobre todo a la literatura una función de insurgencia frente al mundo y a la vida para lectores insumisos.

Ahí escribió: “toda buena literatura es un cuestionamiento radical del mundo en que vivimos. En todo gran texto literario, y sin que muchas veces lo hayan querido sus autores, alienta una predisposición sediciosa”; en seguida señala: “La literatura no dice nada a los seres humanos satisfechos con su suerte, a quienes colma la vida tal como la viven”; y concluyó: “Ella es alimento de espíritus indóviles y propagadora de inconformidad; un refugio para aquél al que sobra o falta algo en la vida, para no ser infeliz, para no sentirse incompleto, sin realizar en sus aspiraciones” (2002: 393).

De este modo reconoce un efecto benéfico y social a través de la lectura. Sin embargo, también advierte que ese efecto satisfactorio y útil no es permanente, es solo pasajero, transitorio. Previene: “La literatura sólo apacigua momentáneamente esa insatisfacción vital, pero, en ese milagroso intervalo, en esa suspensión provisional de la vida en que nos sume la ilusión literaria –que parece arrancarnos de la cronología y de la historia, y convertirnos en ciudadanos de una patria sin tiempo, inmortal– somos otros”; tal es el efecto estético de la ficción literaria de acuerdo a su concepción artística: «somos otros»: “Más intensos, más ricos, más complejos, más felices, más lúcidos que en la constreñida rutina de nuestra vida real”; y reitera la condición pasajera del efecto estético: “Cuando, cerrado el libro, abandonada la ficción literaria, regresamos a aquélla y la cotejamos con el esplendoroso territorio que acabamos de dejar, qué decepción nos espera”; esa “tremenda comprobación” permite reconocer “que la vida soñada de la novela es mejor –más bella y más diversa, más comprensible y perfecta– que aquélla que vivimos cuando estamos despiertos, una vida doblegada por las limitaciones y servidumbre de nuestra condición”; reflexión que le permite definir lo que considera la literatura de calidad elevada: “En este sentido, la buena literatura es siempre –aunque no lo pretenda ni lo advierta– sediciosa, insumisa, revoltosa: un desafío a lo que existe”; concluyó reiterando los efectos de la ficción literaria: “La literatura nos permite vivir en un mundo cuyas leyes transgreden las leyes inflexibles por las que transcurre nuestra vida real, emancipados de la cárcel del espacio y del tiempo, en la impunidad para el exceso y dueños de una soberanía que no conoce límites” (2002: 394).

La ficción literaria, en su condición de «mentiras», de acuerdo a su primer ensayo (de 1989), origina, según este ensayo (de 2001), la insurgencia que emancipa de las condiciones opresivas del espacio y tiempo de la vida real, aunque

pasajeramente. De ese modo debemos reconocer un efecto social en la lectura de la buena literatura, es decir de la literatura inconforme, que se enfrenta a la existencia cotidiana. Así también esta literatura modela y fomenta en sus lectores una actitud crítica frente a la realidad social e individual.

Vargas Llosa escribe: “no existe mejor fermento de insatisfacción frente a lo existente que la literatura. Para formar ciudadanos críticos e independientes, difíciles de manipular, en permanente movilización espiritual y con una imaginación siempre en ascuas, nada como las buenas lecturas”. Y en seguida dedica una meditación a la condición insurrecta que asignó al arte literario; afirma: “llamar sediciosa a la literatura, porque las bellas ficciones desarrollan en los lectores una conciencia alerta respecto a las imperfecciones del mundo real, no significa, claro está, como creen las iglesias y los gobiernos que establecen censuras para atenuar o anular su carga subversiva, que los textos literarios provoquen inmediatas conmociones sociales o aceleren las revoluciones”; aclara que entramos aquí “en un terreno resbaladizo, subjetivo, en el que conviene moverse con prudencia”; y proporciona la siguiente explicación: “Los efectos sociopolíticos de un poema, de un drama o de una novela son inverificables porque ellos no se dan casi nunca de manera colectiva, sino individual, lo que quiere decir que varían enormemente de una a otra persona. Por ello, es difícil, por no decir imposible, establecer pautas precisas” (2002: 394). Por otra parte, señala que “muchas veces estos efectos, cuando resultan evidentes en el ámbito colectivo, pueden tener poco que ver con la calidad estética del texto que los produce” (2002: 395-396). Pero también recalca: “que estos efectos sean difíciles de identificar, no implica que no existan. Sino que ellos se dan, de manera indirecta y múltiple, a través de las conductas y acciones de los ciudadanos cuya personalidad los libros contribuyeron a modelar” (2002: 396). En seguida reitera: “La buena literatura, a la vez que apacigua momentáneamente la insatisfacción humana, la incrementa y, desarrollando una sensibilidad crítica inconformista ante la vida, hace a los seres humanos más aptos para la infelicidad”; y advierte: “Vivir insatisfecho, en pugna contra la existencia, es empeñarse en buscar tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro” (2002: 396).

Finalmente, remarca el valor de utilidad social y satisfacción personal de “las invenciones de todos los grandes creadores literarios, a la vez que nos arrebatan a nuestra cárcel realista y nos llevan y traen por mundos de fantasía, nos abren los

ojos sobre aspectos desconocidos y secretos de nuestra condición, y nos equipan para explorar y entender mejor los abismos de lo humano” (2002: 398).

## Pensamiento pragmatista y literatura

En las reflexiones y conceptos estéticos expuestos por Vargas Llosa en su libro *La verdad de las mentiras*, no podemos dejar de advertir un pensamiento que se identifica con el *pragmatismo*, movimiento filosófico iniciado en los Estados Unidos a finales del siglo XIX. El pensamiento pragmatista no ha sido ajeno a la literatura, particularmente a la literatura hispanoamericana, cuya manifestación fue iniciada por el modernismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.<sup>6</sup>

Acudiremos brevemente a dos distinguidos filósofos angloamericanos de esa corriente: William James (ya citado más arriba) y su libro *Pragmatismo*, y John Dewey (1859-1952) autor del volumen *El arte como experiencia*.<sup>7</sup>

Una de las preocupaciones filosóficas de James ha sido discernir sobre la noción de «verdad» en la experiencia humana frente al mundo cotidiano; ha relacionado lo verdadero con lo práctico, favorable, útil; y tanto lo cierto («verdades») como lo falso («mentiras») son fundamentalmente nociones, ideas o creencias. En su libro sobre el *Pragmatismo* ha escrito: “El mundo es uno, indudablemente, si se le mira de un modo; pero es indudablemente múltiple si le miramos de otro modo. Es a la vez uno y múltiple: adoptemos, pues, una especie de monismo pluralista” (1923: 13-14). A ese concepto del mundo «uno y múltiple» (realidad) ha enfrentado otros: «lo cierto» (verdad) y «lo falso» (mentira). Más adelante ha escrito: “toda idea que nos lleve prósperamente de una parte a otra, encadenando éstas satisfactoriamente con firmeza, simplificándolas y economizando trabajo, es cierta [verdadera] por

---

6 Este proceso literario ha sido estudiado en el volumen Rivera-Rodas, *Modernidad estética hispanoamericana. Cultura de la incertidumbre*. Newark, Delaware, USA: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2023.

7 Las ediciones originales de estos libros son las siguientes: William James, *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking* (1907); John Dewey, *Art as Experience* (1934). Además, referiremos brevemente a otro libro de James, *The Meaning of Truth: A Sequel to “Pragmatism”* (1909).

cuanto pueda serlo de modo instrumental”; ha reiterado la noción de «herramienta» o instrumento para realizar una actividad deseada, y agregó: “Esta es la visión *instrumental* de la verdad. . . ; la visión según la cual la verdad de las ideas equivale a su capacidad para actuar” (1923: 56-57; cursiva propia). También ha relacionado la verdad con valores positivos, prácticos y eficientes; afirmó: “Sólo diré que la verdad es *una especie de lo bueno* y no, como se supone corrientemente, una categoría distinta de aquél, y coordinada con él. *Verdadero en cuanto demuestra ser bueno por vía de la creencia, como así mismo por razones asignables y definidas*” (1923: 74-75; cursivas propias). Y más adelante da la siguiente explicación: “así como ciertos alimentos son, no sólo agradables al paladar sino convenientes para la nutrición de los dientes, el estómago o los diversos tejidos, así también hay ideas que no nos gustan por ser sólo agradables para pensar, o por servir de fundamento de otras, sino por su utilidad para las contiendas de la vida práctica” (1923: 75). Subrayamos aquí también «utilidad» para la vida práctica. En 1907, año de la edición original de *Pragmatismo*, reconoció el conflicto que implicaba para diversos sistemas del pensar la idea de «verdad», de la cual anotó: “hasta hoy carecemos de noción definida acerca de lo que la palabra pueda significar” (1923: 191).

Su libro incluye una sección titulada «Concepto de la verdad según el pragmatismo», en la que se refiere a los términos «verdad» y «mentira», de los que afirma: “La verdad, según nos dicen los diccionarios, es una propiedad de algunas de nuestras ideas. Viene a significar su conformidad con la realidad; en tanto que la falsedad es la falta de dicha conformidad”; en seguida advierte que esa definición, “admitida corrientemente por pragmatistas e intelectualistas, quienes sólo discuten acerca del sentido preciso de los términos «conformidad» y «realidad» cuando se toma la realidad como algo con que hayan de estar conformes nuestras ideas” (1923: 198-199). Agrega que esas nociones demandan otras discusiones, que expone a lo largo de la sección. Más adelante advierte: “Esta es la tesis que tengo que propugnar. La verdad de una idea no es una propiedad estancada inherente a ella. La verdad *acontece* en una idea; ésta se hace verdad; hácenla verdadera los acontecimientos. Su verdad no es sino un hecho, un proceso, el de su propia demostración o *verificación*; su validez es un proceso de *validación*” (1923: 201; cursivas propias).

Reitera también que la verdad no obedece a una rígida orden de nuestro entendimiento, sino que procede de excelentes razones prácticas; y reafirma “la

importancia para la vida humana de poseer creencias verdaderas sobre cuestiones de hecho”; y se refiere a la índole de su tiempo: “Vivimos en un mundo de realidades que puede ser infinitamente útil o infinitamente perjudicial. Las ideas nos dicen cuáles de aquéllas pueden esperarse como verdaderas en toda la primaria esfera de verificación, y cuya investigación es un deber humano primario”; y reitera: “La posesión de la verdad, lejos de ser aquí un fin en sí mismo, es sólo medio preliminar hacia otras vitales satisfacciones”; concluye señalando que el “valor práctico de las ideas verdaderas derivase así primariamente de la importancia práctica de sus objetos para nosotros, aunque tales objetos no sean, en verdad, importantes en todo momento” (1923: 203-204).

Podemos subrayar la noción de «utilidad en la experiencia humana» que implica para el pragmatismo la idea de verdad. James escribió: “La palabra «verdadera» aplícase a cualquier idea que hace desenvolverse el proceso de verificación o validación; la palabra «útil», es el calificativo de su función completada en la experiencia”; y reiteró: “Las ideas verdaderas nunca se hubiesen singularizado como tales, nunca hubiesen adquirido nombre de clase ni menos nombre de valor sugestivo, a no haber sido útiles desde un principio siguiendo tal vía” (1923: 204-205).<sup>8</sup>

En su libro *El significado de la verdad*, James escribió las siguientes afirmaciones: “A mi entender, el modo pragmático de ver las cosas débese a la caída que en los últimos cincuenta años han dado las más antiguas nociones de la verdad científica” (1924: 77). También escribió que la “verdad debe aportar pensamientos claros, tanto como aclarar la vía de la acción. El término más vago entre todos es el de «realidad»” (1924: 80). De ese modo dirige su atención a la realidad, de la que afirma: “la realidad es una circunstancia de nuestras propias invenciones intelectuales, y la lucha por la «verdad» en nuestras progresivas pesquisas es siempre una lucha por actuar con nuevos nombres y adjetivos, alterando lo antiguo lo menos posible” (1924: 85).

Vargas Llosa, como lector crítico y como novelista, se enfoca sobre el testimonio de la «realidad» mediante los diferentes géneros lingüísticos, específicamente

---

8 Conviene recordar que dos años después de la publicación de *Pragmatismo*, James publicó un nuevo libro para continuar específicamente su discusión sobre la verdad. La versión castellana, *El significado de la verdad*, se realizó en Madrid, 1924.

tres, e interroga: “¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están ellos compuestos de palabras? ¿No encarcelan acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real?”; responde que se trata “de sistemas opuestos de aproximación a lo real”; afirma que la noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en cada caso: mientras que la novela “se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos”; añade que para el periodismo o la historia “la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía, más verdad, y, a más distancia, más mentira” (2002: 20).

Frente a la realidad, también afirma: “la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción”; agrega que los «recuerdos» y las «invenciones» se mezclan en la literatura de creación de manera inextricable para el propio autor, “quien, aunque pretenda lo contrario, sabe que la recuperación del tiempo perdido que puede llevar a cabo la literatura es siempre un simulacro, una ficción en la que lo recordado se disuelve en lo soñado y viceversa”; y agrega: “la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (2002: 23).

Estas ideas permiten obtener la concepción que el escritor peruano tiene sobre lo que se conoce como «novela histórica». Afirma que la “recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz”; explica que la “verdad literaria es una y otra la verdad histórica”; sin embargo afirma: “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 sabe ni puede contar”; y agrega: “Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz” (2002: 24). Más adelante afirma también que “en los engaños de la literatura no hay ningún engaño”, y quienes piensen lo contrario son “ingenuos que creen que la literatura debe ser objetivamente fiel a la vida y tan dependiente de la realidad como la historia”; y explica: “cuando abrimos un libro de ficción, acomodamos nuestro ánimo para asistir a una representación” que depende de la habilidad del narrador “para hacernos vivir como verdades sus mentiras y no de su capacidad para reproducir fidedignamente lo vivido” (2002: 25).

En seguida se ocupa de lo que considera fronteras bien delimitadas entre literatura e historia, es decir, entre “entre verdades literarias y verdades históricas”, a las que considera “una prerrogativa de las sociedades abiertas. En ellas, ambos quehaceres coexisten, independientes y soberanos, aunque complementándose en el designio utópico de abarcar toda la vida”; y añade: “autónomas y diferentes, la ficción y la historia coexisten, sin invadir ni usurpar la una los dominios y las funciones de la otra” (2002: 25-26). Más arriba nos ocupamos de esta relación entre la literatura y la historiografía al hacer referencia a la obra del filósofo de la Historia Paul Ricœur.

### **Estética literaria pragmatista**

El filósofo angloamericano pragmatista John Dewey, en su filosofía estética expuesta en su libro *El arte como experiencia* (1949) ha presentado una concepción distinta centrada no tanto en los objetos artísticos (pinturas, composiciones literarias y musicales, esculturas y otras) como en la experiencia estética frente a ciertos «acontecimientos» y «escenas». En las primeras páginas de su libro ha escrito: “A fin de *entender* lo estético en sus formas últimas y aprobadas, se debe empezar con su materia prima; en los acontecimientos y escenas que atraen la atención del ojo y el oído del hombre despertando su interés y proporcionándole goce mientras mira y escucha” (1949: 6; cursiva propia). Más adelante afirma: “la obra de arte desarrolla y acentúa lo característicamente valioso en las cosas de que gozamos todos los días” (1949: 12). Tanto los acontecimientos y escenas que atraen la atención para el goce, como lo valioso en las cosas de que gozamos *todos los días*, implica un “lugar de lo estético” para la experiencia. Esta es la principal consideración respecto a la experiencia estética: el lugar, el entorno, o el ambiente. Dewey afirma: “La primera gran consideración es la de que la vida se produce en un ambiente; no solamente en éste, sino a causa de éste, a través de una interacción”; y explica: “Ninguna criatura vive meramente bajo su piel; sus órganos subcutáneos son medios de conexión con lo que está más allá de su constitución corpórea y con lo que debe ajustarse, a fin de vivir, por acomodación y defensa y también por conquista”; y no sólo se refiere al espacio de ese ambiente, sino también al tiempo al cual está ligado: “En cada momento la criatura viviente está expuesta a peligros de su alrededor y, en cada momento, debe lanzarse sobre algo para satisfacer sus necesidades”; y concluye: “La carrera y

el destino de un ser viviente están ligados a sus intercambios con su ambiente, no exteriormente, sino del modo más íntimo” (1949: 14).<sup>9</sup> Es importante subrayar el término «ambiente» que emplea Dewey; es decir, en su idioma original «environment». Vargas Llosa, como otros pensadores y escritores, utiliza para la misma referencia los términos de «realidad» o «mundo», términos referidos al entorno del ser humano. El filósofo reconoce en ese entorno o ambiente, que no siempre es favorable, la posibilidad de la experiencia estética. Dewey continúa su reflexión y afirma que ese entorno “está lleno de cosas que son indiferentes y aun hostiles a la vida, los procesos mismos por los que se mantiene la vida tienden a arrojarla fuera de su ajuste con su alrededor”; pero también señala que “si la vida continúa y al continuar se ensancha, hay una superación de los factores de oposición y conflicto; hay una transformación de ellos en aspectos diferenciados de una vida más altamente poderosa y significativa” (1949: 14-15).<sup>10</sup> Reconoce que es “admirable el orden, en un mundo constantemente amenazado por el desorden, en un mundo donde las criaturas vivientes sólo pueden seguir viviendo si sacan ventajas de cualquier orden que exista alrededor de ellas y lo incorporan a su ser”; de ahí que el deseo de “restaurar la unión convierte la mera emoción en interés hacia los objetos como condiciones de la realización de la armonía”; más adelante señala: “el artista se interesa de un modo peculiar por la fase de la experiencia en que la unión se realiza”, para lo cual “no evita momentos de resistencia y tensión. Más bien los cultiva no por ellos mismos sino porque sus potencialidades llevan a *la conciencia viviente* una experiencia unificada y total” (1949: 15; énfasis propio).

Reitera estos conceptos y afirma que el ser humano “vive en un mundo de sospecha, de misterio, de incertidumbre”, y siguiendo el pensamiento estético de los escritores ingleses William Shakespeare (1564-1616) y John Keats (1795-1821), acepta “la vida y la experiencia con toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, y revierte esa experiencia sobre sí misma para ahondar

---

9 Esta cita corresponde a la traducción del enunciado original en inglés que dice: “The first great consideration is that life goes on in an environment; not merely in it but because of it, through interaction with it” (1934: 13). Dewey, John, *Art as experience*. New York: Capricorn Books, 1958.

10 Las citas de la versión castellana corresponden a Dewey, John, *El arte como experiencia* (México, 1949).

e intensificar sus propias cualidades, la transforma en imaginación y en arte” (1949: 33). También reafirma: “La *experiencia* es de un material fraguado con incertidumbres que se mueven hacia su propia consumación a través de series conectadas de variados incidentes” (1949: 41; cursivas propias). En el contexto de esta experiencia se realizan operaciones de ahondamiento e intensificación de las que surge la «experiencia estética».

Esta experiencia «estética», frente a la experiencia común, es definida más adelante por su índole imaginativa. El capítulo XII titulado «El reto a la filosofía» inicia Dewey con el siguiente enunciado: “La experiencia estética es imaginativa. Este hecho, en conexión con la idea falsa de la naturaleza de la imaginación, ha oscurecido el hecho más amplio de que toda experiencia *consciente* tiene por necesidad cierto grado de la cualidad imaginativa” (1949: 241; cursivas propias). Más aún, escribe: “la experiencia estética es una liberación y un escape de la presión de la «realidad». Se afirma que la libertad sólo puede encontrarse cuando la actividad personal se liberta del control de los factores objetivos” (1949: 247).

Por su parte, Vargas Llosa escribió que la literatura, a diferencia de la ciencia y la técnica, “es, ha sido y seguirá siendo, mientras exista, uno de esos denominadores comunes de la experiencia humana, gracias a la cual los seres vivientes se reconocen y dialogan, no importa cuán distintas sean sus ocupaciones y designios vitales, las geografías y las circunstancias en que se hallen, e, incluso, los tiempos históricos que determinen su horizonte” (2002: 286). También afirmó que “la ficción no existe para investigar en un área determinada de la experiencia, sino para enriquecer imaginariamente la vida, la de todos, aquella vida que no puede ser desmembrada, desarticulada, reducida a esquemas o fórmulas, sin desaparecer” (2002: 387).

Asimismo dijo que la ficción, “por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. Un tema recurrente en la historia de la ficción es: el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie de la letra, creer que la vida es como ellas la describen” (2002: 20-21). En su ensayo sobre la novela *Manhattan Transfer* (1925) del escritor angloamericano John Dos Passos (1896-1970), escribió que una “ficción fracasa o triunfa por ella misma...y no por el testimonio que ofrece sobre el mundo real”; confronta la «realidad ficticia» con la «realidad real» y afirma: “para saber si una novela

es buena o mala, genial o mediocre, no hace falta saber si fue fiel o infiel al mundo verdadero, si lo reprodujo o lo mintió”, y añade: “Es su intrínseco poder de persuasión, no su valor documental, lo que determina el valor artístico de una ficción” (2002: 73).

En su análisis de otra novela publicada el mismo (1925), *La señora Dalloway*, de la escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), Vargas Llosa distingue ante la «realidad real», otra realidad distinta con sus propias leyes, su propio tiempo y otras características inherentes, por las que se diferencia de aquella. Esa realidad distinta es producto de una «vivencia propia» mediante la fantasía y el arte. Esta «vivencia propia» corresponde a la «experiencia *consciente*», que implica la «experiencia estética» propuesta por Dewey.

Vargas Llosa afirma: “En *La señora Dalloway* la realidad ha sido reinventada desde una perspectiva en la que se expresan no exclusiva pero sí principalmente la idiosincrasia y la condición de la mujer”; añadió que “son, por eso, las experiencias femeninas de la historia las que más vívidamente perduran en el recuerdo del lector, por la verdad esencial que parece animarlas” (2002: 78).

Continuó su discurrir afirmando que para “conquistar su soberanía”, una novela debe “emanciparse de la realidad real, imponerse al lector como una realidad distinta, dotada de unas leyes, un tiempo, unos mitos u otras características propias e intransferibles”; explica que lo que “imprime a una novela su originalidad –su diferencia con el mundo real– es el elemento añadido”, que puede ser “suma o resta que la fantasía y el arte del creador lleva a cabo en la experiencia objetiva e histórica –es decir, en lo reconocible por cualquiera a través de su propia vivencia– al transmutarla en ficción”; subrayó que el “elemento añadido no es nunca sólo una anécdota, un estilo, un orden temporal, un punto de vista; es, siempre, una compleja combinación de factores que inciden tanto en la forma como en la anécdota y los personajes de una historia para dotarla de autonomía”; y concluyó: “Sólo las ficciones fracasadas reproducen lo real; las logradas lo aniquilan y transfiguran” (2002: 79). El relato novelesco, inconforme frente a lo real, debía optar por referir lo utópico, fabuloso, o ficticio; de ahí que también escribió: “La verdadera realidad, el mundo en el que vivimos, a nosotros tampoco nos gustan ni nos bastan y nada mejor para descubrirlo, y acrecentar nuestra inconformidad, que las utopías narrativas” (2002: 303).

Dentro de ese contexto, referido a la «reinención» de la realidad, Vargas Llosa señaló al novelista como un «reinventor de la realidad» (2002: 265), en su ensayo sobre el escritor angloamericano Ernest Hemingway (1899-1961), Premio Nobel de Literatura 1954, y su novela *A Moveable Feast* (traducida como *París era una fiesta*, 1964). La reinención de la realidad ordinaria, convertida en la realidad de la ficción, es el procedimiento que implica la elaboración artística o estética, que a su vez provoca en su recepción el deleite que no puede proporcionar la realidad.

## **Producción artística y goce estético**

La filosofía de Dewey introdujo una distinción importante entre dos términos que suelen ser considerados sinónimos, y que vamos a considerarlos ahora. Escribió lo siguiente: “No tenemos palabra en la lengua inglesa que, sin ambigüedad, incluya lo significado por las dos palabras «artístico» y «estético»”; y explicó: “Puesto que «artístico» se refiere primariamente al acto de producción, y «estético» al de la percepción y goce, es lamentable la ausencia de un término que designe los dos procesos conjuntamente” (1949: 44).

Aunque también en otras lenguas está ausente esa palabra desconocida, es importante detener la atención sobre los otros dos términos. Uno relacionado con la producción y el otro con la percepción; o, en términos lingüísticos, uno vinculado con la emisión y el otro con la recepción. Pero cabe aquí otra importante consideración: el emisor, o productor o, en este caso, el artista, antes de producir su obra percibe estéticamente y goza con antelación lo que manifestará en su producto. Por el otro lado, el receptor o contemplador del producto artístico, se relaciona solo con la percepción y goce.

Dentro de este contexto, Dewey afirma: “el arte, en su forma, une la relación misma de hacer y de padecer, la energía que va y viene, lo que hace que una experiencia sea una experiencia”; para lo cual, la “eliminación de todo lo que no contribuye a la organización mutua de los factores de la acción y la recepción, y la selección de los aspectos y rasgos que contribuyen a la interpenetración, hacen que el producto sea una obra de arte” (1949: 45). Es necesario señalar que la relación del «hacer» con el «padecer» (términos del filósofo), se debe a que en la expresión, en el caso de la expresión artística, está ligada a la emoción. Dewey

ha señalado: “Es un hecho universalmente reconocido que el arte es selectivo. Lo es a causa del papel que desempeña la emoción en el acto de expresión” (1949: 61). Más adelante ha agregado: “Precisamente porque la emoción es esencial al acto de expresión que produce la obra de arte, es fácil con un análisis inexacto concebir falsamente su modo de operación y concluir que la obra de arte posee la emoción como su contenido significativo” (1949: 62).

Las percepciones humanas ante su entorno no están exentas de emoción, ya sea favorable o desfavorablemente; es decir, de gozo o de disgusto. Estas son emociones naturales, causadas por la realidad, las cuales deben ser sometidas a transformación por el arte. De ese modo se obtendrá la «emoción estética». Dewey también lo dijo: “En este proceso la emoción provocada por la materia original se modifica a medida que se adhiere el material nuevo. Este hecho nos da la clave de la naturaleza de la emoción estética” (1949: 67). Más adelante agregó: “La emoción estética es entonces algo distintivo y, sin embargo, no separado de otras experiencias emocionales naturales” (1949: 70).

Dentro de este proceso entendemos la noción del «hacer y padecer» que expone el filósofo pragmatista, que escribió al respecto: “el concepto de la experiencia consciente como una relación percibida entre el hacer y el padecer, nos capacita para entender que el arte como producción y percepción, y la apreciación como goce, es una conexión que se sostiene recíprocamente” (1949: 44).

Vargas Llosa, respecto al escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957) y su novela *El Gatopardo* (1957), recordó al lector la necesidad de admitir que la ficción es ajena a la realidad; porque el efecto de la ficción como lectura estética implica el goce y la satisfacción que no se ha de encontrar en la insuficiencia de la realidad. Escribió: “Para gozar de una novela como *El Gatopardo* hay que admitir que una ficción no es esta realidad en la que estamos inmersos sino una ilusión que a fuerza de fantasía y de palabras se emancipa de ella para constituir una realidad paralela”; y explicó: “Un mundo que, aunque erigido con materiales que proceden todos del mundo histórico, lo rechaza radicalmente, enfrentándole un persuasivo espejismo en el que el novelista ha volcado su ira y su nostalgia, su quimera de una vida distinta, desatada de las horcas caudinas de la muerte y del tiempo” (2002: 296-297). Y reafirma nuevamente: “Una novela lograda nos recuerda que la realidad en la que estamos es insuficiente, que somos

más pobres que aquello que soñamos e inventamos. Y pocas novelas contemporáneas nos lo hacen saber tan bellamente como *El Gatopardo*” (2002: 297).

En estas circunstancias no se podría desconocer la afirmación que Dewey dejó escrita en su libro y que dice: “Para ser verdaderamente artística, una obra debe ser estética, es decir, hecha para ser gozada en la percepción receptiva”; afirmación que implica otra diferencia: la «percepción estética» respecto a la percepción común o habitual; de ahí que en referencia al artista, añadió: “si su percepción no es también de naturaleza estética, se trata de un reconocimiento incoloro y frío de lo que ha hecho, que usa como estímulo para el siguiente paso en un proceso esencialmente mecánico” (1949: 45). La percepción estética implica una consciencia activa que “debe *crear* su propia experiencia”, porque el artista “selecciona, simplifica; aclara, abrevia y condensa de acuerdo con su interés”; la percepción no artística “debe pasar por estas operaciones, de acuerdo con su punto de vista y su interés”, que no es estético; de ese modo, en ambas “tiene lugar un acto de abstracción que es la extracción de lo significativo. En ambos hay comprensión en su significado literal” (1949: 50; cursivas propias).

Más adelante reitera la condición del deleite y satisfacción en la percepción de un objeto estético de cualquiera de las manifestaciones artísticas. Escribió: “Un objeto es peculiar y predominantemente estético, ofreciendo el goce característico de la percepción estética, cuando los factores que determinan lo que puede llamarse *una* experiencia se elevan muy por encima del umbral de la percepción y se hacen manifiestos por sí mismos” (1949: 52; cursiva propia).

El arte, en el goce, solo proporcionan una «experiencia estética», no una realidad. Dewey explica lo que es la experiencia estética: “es una manifestación, un registro y celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización”; y añade: “mientras los individuos la producen y la gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan” (1949: 288).

Vargas Llosa escribió que los relatos de las novelas no se ocupan o refieren hechos reales, porque la novela no está hecha de vivencias reales, sino de vocablos y discursos. Escribió: “no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de

una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación” (2002:18).

Los filósofos de la historia del siglo XX se han preguntado hasta qué punto, los relatos históricos refieren la realidad del pasado, considerando que los hechos históricos al ser trasladados al lenguaje deben ser sometidos a conceptualizaciones; es decir, reducir los hechos a conceptos o representaciones mentales. Además del lenguaje, que modifica los hechos reales, Vargas Llosa señaló otro factor que transforma a estos: el tiempo, que es uno en la realidad y otro en la ficción. Señaló que el de la vida real fluye constantemente y no se detiene, “es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás”; en cambio, en la ficción “es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio”; reiteró: “La soberanía de una novela no resulta sólo del lenguaje en que está escrita. También, de su sistema temporal, de la manera como discurre en ella la existencia: cuándo se detiene, cuándo se acelera y cuál es la perspectiva cronológica del narrador para describir ese tiempo inventado”; y concluye: “Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay un abismo. El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. En él el pasado puede ser posterior al presente —el efecto preceder a la causa” (2002: 19).

## Conclusión

No creo que sea necesario continuar esta exposición cuya intención fue simplemente demostrar el pensamiento estético obtenido por Vargas Llosa en sus lecturas analíticas y reflexivas de novelas del siglo XX correspondientes a diversas regiones del mundo. Su exploración reflexiva ha coincidido con conceptos afines a los filósofos pragmatistas angloamericanos, de modo particular con la estética de John Dewey (*Art As Experience*).

El pragmatismo, por su fundamento referido a la experiencia, procede el empirismo inglés, fundado por John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753) y David Hume (1711- 1776). Recordemos que el término «empírico», es decir, «experiencia» procede del griego *empeirikós* (ἐμπειρικός). La experiencia orienta

las percepciones hacia el conocimiento y la emoción. El filósofo italiano Nicola Abbagnano (1901-1990), en el tercer volumen de su *Historia de la filosofía*, explica que para el pragmatismo, la experiencia “es sustancialmente *apertura hacia el futuro*, el aspecto anticipatorio y proyectante la caracteriza de modo primario”; explica que el “análisis de la experiencia no es, pues, el inventario de un patrimonio acumulado, sino la previsión o anticipación de los desarrollos o de la utilización posible de este patrimonio”; y agrega que desde este punto de vista, “una «verdad» es tal no por ser cotejable con los datos acumulados por la experiencia pasada sino por ser susceptible de un *uso* cualquiera en la experiencia futura” (1994, 3: 516; cursiva propia). Y en referencia al pragmatismo estético de Dewey, escribió: “El arte no es naturaleza, sino naturaleza transformada por nuevas relaciones que permiten una nueva reacción emotiva” (1994, 3: 552).<sup>11</sup>

## Bibliografía

**Abbagnano**, Nicola (1994). *Historia de la filosofía. Volumen 3. La filosofía del Romanticismo. La filosofía entre los siglos XIX y XX*. Trad. J. Estelrich y J. Pérez Ballestar. Barcelona: Hora, S.A.

**Aristóteles** (1974). *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebra. Madrid: Gredos.

**Bochenski**, I.M. (1951). *La filosofía actual*. Trad. E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica.

**Dewey**, John (1949). *El arte como experiencia*. Trad. S. Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.

**Geiger**, Moritz (1933). *Introducción a la estética*. Trad. R. Lida. La Plata, Argentina: Centro Estudiantes de Humanidades.

**Hartmann**, Nicolaï (1977). *Estética*. Trad. E. C. Frost. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

---

<sup>11</sup> La cita procede de Abbagnano, *Historia de la filosofía. Volumen 3*. Barcelona, 1994.

- James**, William (1923). *Pragmatismo. Nombre nuevo de antiguos modos de pensar*. Trad. S. Rubiano. Madrid: Daniel Jorro.  
1924 James, William, *El significado de la verdad*. Trad. S. Rubiano. Madrid: Daniel Jorro Editor.
- Kant**, Immanuel (1991). *Crítica del juicio*. Edición y traducción M. García Morante. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Lukács**, Georg (1966). *La novela histórica*. Trad. J. Reuter. México: Ediciones Era.
- Morin**, Edgar y Anne Brigitte Kern (1993). *Tierra-Patria*. Trad. M. Serrat. Barcelona: Editorial Kairós.
- Paz**, Octavio (1972). *El Laberinto de la Soledad*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Platón** (2005). *República*. Trad. M. Divenosa y C. Mársico. Buenos Aires: Losada.
- Ricœur**, Paul (1990). *Historia y Verdad*. Trad. A. Ortiz García. Madrid: Ediciones Encuentro.  
1999 *Historia y narrativa*. Trad. G. Aranzueque Sahuquillo. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Vargas Llosa**, Mario (1990). *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral.  
2002 *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana Ediciones.



# ANUARIO 34

2025 AÑO DEL BICENTENARIO DE BOLIVIA