

ALEPH
GRUPO INTERUNIVERSITARIO
DE
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

NUMERO 2:

LITERATURA PERUANA

JORNADA del 13 de DICIEMBRE de 1986

literatura. (Del lat. litteratura.) f. Arte bello que emplea como instrumento la palabra. Comprende no solamente las producciones poéticas, sino también todas aquellas obras en que caben elementos estéticos como las oratorias, históricas y didácticas.// 2. Teoría de las composiciones literarias.// 3. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género.// 4. Por ext., conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia.// 5. Suma de conocimientos adquiridos - con el estudio de las producciones literarias; y en sentido más alto, instrucción general en este y cualesquiera otros ramos del humano saber.

literatura. (Del lat. litteratura.) f. Arte bello que emplea como instrumento la palabra. Comprende no solamente las producciones poéticas, sino también todas aquellas obras en que caben elementos estéticos como las oratorias, históricas y didácticas.// 2. Teoría de las composiciones literarias.// 3. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género.// 4. Por ext., conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia.// 5. Suma de conocimientos adquiridos - con el estudio de las producciones literarias; y en sentido más alto, instrucción general en este y cualesquiera otros ramos del humano saber.

literatura. (Del lat. litteratura.) f. Arte bello que emplea como instrumento la palabra. Comprende no solamente las producciones poéticas, sino también todas aquellas obras en que caben elementos estéticos como las oratorias, históricas y didácticas.// 2. Teoría de las composiciones literarias.// 3. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género.// 4. Por ext., conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia.// 5. Suma de conocimientos adquiridos - con el estudio de las producciones literarias; y en sentido más alto, instrucción general en este y cualesquiera otros ramos del humano saber.

literatura. (Del lat. litteratura.) f. Arte bello que emplea como instrumento la palabra. Comprende no solamente las producciones poéticas, sino también todas aquellas obras en que caben elementos estéticos como las oratorias, históricas y didácticas.// 2. Teoría de las composiciones literarias.// 3. Conjunto de las producciones literarias de una época o de un género.// 4. Por ext., conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia.// 5. Suma de conocimientos adquiridos - con el estudio de las producciones literarias; y en sentido más alto, instrucción general en este y cualesquiera otros ramos del humano saber.

organizada con el apoyo del
Fondo Nacional de la Investigación Científica de Bélgica
(NFWO-FNRS)
y de las
Facultades Universitarias de Mons

Dirk VERBRUGGEN

ALGUNOS ASPECTOS NARRATOLOGICOS DE
CONVERSACION EN LA CATEDRAL DE MARIO VARGAS LLOSA

Para citar este artículo: Verbruggen, Dirck. "Algunos aspectos narratológicos de *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa": *Literatura peruana*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 2, Van Praag-Chantraine, J. (ed.). 1986, pp. 81-88. ISSN 1784-5114.

Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

Para muchos críticos, la novela gordísima -Conversación en la Catedral (1) cuenta con 669 páginas- sería la más lograda y la más técnica de Mario Vargas Llosa: hablan entonces, entre otras, de la "maestría técnica y de la inquestionable habilidad técnica de su autor" (2). En nuestra tesina (3), bajo la dirección del Prof. Chris De Paepe y de su asistente, la Dr. Luz Rodríguez, hemos querido examinar en qué consiste exactamente la nueva aportación técnica de Conversación en la Catedral de la que tanto se ha hablado.

Antes de abordar ese examen con Ustedes, quisiéramos presentar de manera muy general dicha novela: ¿qué impresión tiene uno de ella después de una primera lectura? Pues, la novela nos relata una conversación de cuatro horas en el bar-restaurant "La Catedral". Conversación entre dos hombres que durante mucho tiempo no se han visto, y que ahora se están contando sus vidas. Por un lado, el periodista Santiago Zavala: a él le preocupa saber en qué momento de su vida "se ha jodido", se ha equivocado (4). Esta reflexión se concibe como un examen de conciencia a lo largo de la novela. Por otro lado, hay el negro Ambrosio: ha sido el chófer y el desahogo sexual del padre de Santiago, y también ha sido el guardaespaldas de Cayo Bermúdez, el hombre fuerte del régimen de Odría entre los años 48 y 56, en Perú. Con estos dos interlocutores entramos en las diferentes historias de la novela, porque ambos personajes las han vivido parcialmente. Las historias -

-
- (1) Mario VARGAS LLOSA, Conversación en La Catedral, Barcelona, Seix Barral, 1981.
(2) M. RIERA, Mario Vargas Llosa. ¿Quién mató a Palomino Molero?, in: Quimera 51 (1986) 69.
(3) Dirk VERBRUGGEN, Bases para un análisis narratológico de "Conversación en La Catedral" de Mario Vargas Llosa, tesina de licenciatura, Katholieke Universiteit Leuven, 1984.
(4) "joderse", palabra que significa aquí "perjudicarse".

-reactualizadas a partir de la reflexión de Santiago se presentan como diálogos que se superponen el uno al otro, al querer aclarar todos los fragmentos de una realidad pasada, que deba explicar la derrota existencial de Santiago Zavala. Por eso, los diálogos pueden integrar en una sola historia distintos niveles temporales o espaciales. Todo esto concurre a recrear, a reactualizar, a hacer revivir dicha realidad en su complejidad dinámica y dramática; explica al mismo tiempo la estructura de la novela aparentemente confusa (5).

Todo lo que hemos dicho hasta ahora, se puede fácilmente traducir en términos narratológicos, con buena voluntad ¡claro está! Se puede definir Conversación en la Catedral como una novela personal en tercera persona. Es decir, el propósito del personaje Santiago, que luego se convierte en narrador de sus propias experiencias, consiste en retratar las causas de su fracaso existencial. Para ello tiene que volver a las esferas de su recuerdo y, por consiguiente, de su conciencia torturada. Así se construye una historia narrada por un personaje, pero en tercera persona, tal como afecta directamente su conciencia.

Claro está que, para poder ser fiel a este nuevo procedimiento técnico, necesariamente se tienen que introducir unas nuevas técnicas narratológicas. Estas nuevas técnicas introducidas se pueden resumir bajo el concepto de 'des-narrativización'. Por 'des-narrativización' entendemos el procedimiento gracias al cual el discurso hablado o interior adquiere mayor autonomía y libertad. En otras palabras, desaparecen poco a poco los señales explícitos de la presencia del narrador anónimo, a saber, la tercera persona y las transposiciones verbales al tiempo pasado. Nuestro concepto refleja pues bien la tensión entre la autonomía del personaje y las intromisiones de una instancia

(5) Para el estudio más detallado de la estructura de la novela, referimos a nuestra tesina, Introducción, pp. IV-XIV.

que se manifiesta en tercera persona y en un plano temporal pasado, instancia que llamamos por eso 'narrador anónimo'.

La 'des-narrativización', a su vez, puede ser 'tonalizada' o 'personalizada' (6). Es lo que queremos demostrar ahora mediante dos nuevas técnicas narratológicas. De ahí el título de esta conferencia: Algunos aspectos narratológicos.

El primer caso, a saber la 'desnarrativización tonalizada', puede ser ilustrada con una técnica, que hemos llamado la 'narración impersonal tonalizada'. La definición de este término resultará más clara después de la explicación de algunos ejemplos. Así las frases:

- 1) "La señora volvía al amanecer hecha un trapo, tomadísima, con una fatiga tan grande que a veces despertaba a Amalia..." (p. 465).
- 2) "La casa se volvió un desbarajuste, la señora sólo hablaba de sus ensayos y se puso a régimen, a mediodía un juguito de toronja y un bistec a la parilla, en la noche una ensaladita sin aderezar. Se iba donde el gordo a eso de las nueve, en pantalones y turbante, con un maletín, y volvía al amanecer, maquilladísima". (p. 454)
- 3) "La señora se divertía a morir (...). Amalia veía los disfuerzos, las locuras, la señora pasaba de los brazos de uno a los de otro como sus amigas, se dejaba besar, y se emborrachaba la que más." (p. 455).

Las tres escenas se relatan a partir de un foco de percepción personal, a saber la sirvienta de la señora Hortensia, Amalia. La tercera frase lo explicita incluso: "Amalia veía", o sea: Amalia observa o percibe a su señora, quien, en la primera frase, vuelve a casa a la mañana; en

(6) Para esta conferencia nos hemos limitado a dos aspectos. Para más detalles, ver nuestra tesina, y también Dirk VERBRUGGEN, Bases para un análisis narratológico de "Conversación en La Catedral", de Mario Vargas Llosa, II, (Leuven, 1986), artículo que será publicado...

la segunda frase, tiene una cita con el "gordo", y, en la tercera frase, organiza "fiestecitas" para sus amigos en su casa. Aunque el narrador anónimo se manifiesta al interior de las tres frases con sus tiempos verbales pasados y su tercera persona característicos ("volvía"; "hablaba"; "iba"; "volvía"; "se divertía"; "veía"; "pasaba"; "se dejaba";...), este tipo de narración esconde más. Ya decíamos que se trataba aquí de una focalización interna, de la que Amalia es el sujeto, y, como vemos, eso conlleva claras consecuencias para la narración.

Como el narrador anónimo no quiere ceder la actividad a su personaje Amalia, quien, bien es verdad, lo focaliza, lo observa todo, el mismo narrador anónimo ha narrado la percepción de Amalia en los términos que ella misma hubiera utilizado en el discurso directo. Se ha integrado así en la narración anónima el habla coloquial de Amalia. De ahí las numerosas expresiones que provienen de una clara interpretación de Amalia: "fatiga"; "desbarajuste"; "turbante"; "locuras"; los superlativos tendiendo a la exageración, tan propia del habla popular ("tomadísima"; "tan grande"; "maquilladísima"), y los diminutivos ("juguito"; "ensaladita", "maletín"). Adopta la narración hasta la manera de hablar siempre de su señora: Amalia siempre hablará de "la señora". Al interior de este tono cuadra bien la calificación "hecha un trapo". El narrador reproduce incluso el habla poco cuidada de Amalia, con sus expresiones a veces informales: "Se iba donde el gordo a eso de las nueve", en vez de "se iba a la casa del gordo"; "se divertía a morir"; "se emborrachaba la que más".

¿Qué es lo que entendemos pues por el concepto "narración impersonal tonalizada"? El concepto trata de describir dos situaciones distintas, tanto para la narración, como para la focalización, aunque ambas van presentadas por la misma enunciación. En todos los casos, se trata de una focalización interna, o, si se quiere, perso-

nal, delegada al personaje. En cuanto a la narración, ésta no se delega al personaje -no tenemos aquí discursos directos- se mantienen la tercera persona y los tiempos verbales del pasado, tan característicos de la narración impersonal. Sin embargo, este tipo de narración está coloreada por las palabras propias y características del personaje, puesto que provienen del sujeto de la focalización. La narración se revela ser pues una copia de las percepciones del personaje. O, en otras palabras, la narración impersonal reproduce la focalización interna, describiéndola en el léxico o idiolecto del personaje. Verbaliza pues la percepción del personaje en los mismos términos que usaría éste si se le cediera la narración también. Por eso, decimos "tonalizada": adopta y reproduce la narración impersonal el tono que caracteriza a los protagonistas. Vemos pues, cómo la introducción de esta nueva técnica contribuye a la construcción de una historia narrada a partir de un personaje, pero en tercera persona.

La segunda posibilidad, a saber, el caso de la narrativización personalizada, puede ser ilustrada con la técnica de "Piensa". A lo largo de la toma de conciencia interior de Santiago, los pasajes introducidos por "Piensa" -siempre en tercera persona- presentes en cada momento de la narración, funcionan como islas de pausa, como puntos de fijación en la conciencia torturada de Santiago, que es una conciencia en movimiento obsesivo. Los flashes sugieren como si ahora Santiago se extrañara del resultado de su propia vida, y que quisiera captar la emoción del momento, prolongando así la sensación del reconocimiento recobrado.

Por otra parte, los Piensa garantizan el carácter auténtico y personal de la conciencia rememorativa de Santiago, y eso frente a las numerosas interposiciones e intromisiones del narrador impersonal, que cuadran perfectamente dentro del marco general de esta novela, a saber,

una historia narrada por un personaje, pero en tercera persona, tal como afecta directamente su conciencia. Que exista una tensión entre el recuerdo que Santiago verbaliza y la tendencia constante del narrador anónimo de acapararse de su conciencia, lo demuestra el ejemplo siguiente:

"El marxismo se apoya en la ciencia, la religión en la ignorancia, Dios no existía, el motor de la historia era la lucha de clases, al liberarse de la explotación burguesa el proletariado liberaría a la humanidad e instauraría un mundo sin clases, los cambios cuantitativos al acumularse producían un cambio cualitativo, el más grande pensador materialista antes de Marx había sido Diderot." (pp. 118-119)

Las siete frases son fragmentos de un monólogo de Santiago que es de alguna manera su proclamación de fe marxista. Distinguimos en él dos partes. La primera viene en presente en monólogo directo libre: "se apoya": son las palabras que él pronuncia interiormente, y las asume directamente, puesto que él es la instancia personal. En la segunda parte, nos enfrentamos a otra situación: no es más el indicativo presente, sino los tiempos pasados ("existía"; "era"; "liberaría"; "instauraría"; "producían"; "había sido"), mediante los cuales se manifiesta el narrador anónimo al interior del monólogo de Santiago. Contrariamente a la primera frase, Santiago asume aquí indirectamente estas frases: no afirma, no apoya, no adhiere, no suscribe aquí de la misma manera sus palabras, tal como lo hacía en la primera frase, en discurso directo. Efectivamente, el narrador anónimo convierte el discurso personal de Santiago en una narración anónima, es decir, en una objetividad, desprovista de su carácter personal y auténtico. Es pues la narrativización progresiva de la experiencia de Santiago, exteriorizada por las interpolaciones del narrador anónimo. Que Santiago, sin embargo, no puede hacer suya esa objetividad, esa fe comunista, lo prueba la frase: "No pudiste, Zavalita. Piensa: eras, eres, serás,

morirás un pequeño burgués" (p. 128). La introducción de Piensa restituye de este modo el carácter auténtico e individual de sus vivencias. Dentro de la concepción narratológica de la novela, los fragmentos de Piensa parecen ser concesiones de terreno por parte del narrador anónimo para asegurar la autenticidad de la experiencia de Santiago. Presentan la reacción de Santiago frente a una serie de circunstancias que han determinado su vida, y su solución personal. Pero no sólo a él le ha tocado vivir en la clandestinidad, no sólo a él le piden que se inscriba en el Partido Comunista. El, sin embargo, reaccionó frente a su destino de una manera distinta. Esto explicaría por qué ese terreno individual no parece interesarle tanto al narrador anónimo: él se interpone con su tercera persona y sus tiempos verbales pasados en estos pasajes. O sea, ¿no opera ya la misma narración una valorización entre los asuntos personales -que van expresados en el discurso directo- por una parte, y los asuntos presentados como objetivos y, por consiguiente, dignos de ser seguidos e imitados -pensemos a las interpolaciones en tercera persona y los tiempos verbales del pasado- por otra parte? ¿No se nos da ya la clave de la interpretación de los factores que han conducido a la derrota de Santiago mediante esa categorización? Porque Santiago se ha dejado influir por su personalismo, ha fracasado: "Y esa idea fija: una equivocación. Y esa idea fija, piensa: una equivocación" (p. 122), y más adelante confiesa: "había sido una equivocación, mamá" (p. 212). El subconsciente, explicitado, entre otras, por Piensa, enumera así todas las cosas que Santiago pudo haber sido mediante el simple recurso de haber elegido, en cada opción, distintos caminos de los que en verdad tomara.

Quizá sea por todo eso que el problema de Santiago se ha constituido como un tipo en la narrativa latinoamericana, hasta tal punto que Carlos Fuentes lo retoma en Terra

Nostra: "... y el limeño Santiago Zavalita, que se la vivía preguntándose en qué momento se jodió el Perú y llegó también a París, refugiado como todos los demás y preguntándose como todos los demás... ¿ a qué hora se jodió la América Española? No los ha vuelto a ver. Si existen aún, hoy andarán declarando contigo, el Perú jodido, la Argentina jodida, México jodido, el mundo jodido" (7).

Dirk VERBRUGGEN
Katholieke Universiteit Leuven

(7) Carlos FUENTES, Terra Nostra, Barcelona, Seix Barral, 1979.