

LA EVOLUCIÓN DEL LECTOR ACTIVO EN LA NARRATIVA DE MARIO

VARGAS LLOSA

by

Dennys Pabél Dyer, B.A.

A thesis submitted to the Graduate Council of
Texas State University in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
with a Major in Spanish
December 2015

Committee Members:

Sharon Ugalde, Chair

Miriam B. Echeverría

Sergio M. Martínez

COPYRIGHT

by

Dennys Pabél Dyer

2015

FAIR USE AND AUTHOR'S PERMISSION STATEMENT

Fair Use

This work is protected by the Copyright Laws of the United States (Public Law 94-553, section 107). Consistent with fair use as defined in the Copyright Laws, brief quotations from this material are allowed with proper acknowledgment. Use of this material for financial gain without the author's express written permission is not allowed.

Duplication Permission

As the copyright holder of this work I, Dennys Pabél Dyer, authorize duplication of this work, in whole or in part, for educational or scholarly purposes only.

DEDICATION

Dedicado...

A esa aurora austral que de lejos seguí y descubrí mi propio sendero en el intento.
A esa inefable criatura que hace de los imposibles algo cotidiano.
A esa humilde cigüeña que retornó dos veces con el manto lleno.
A esa indomable fiera que enfrenta y despedaza lo desconocido.

A ese manantial de saber cuyas aguas nunca podrán saciarme.
A ese indestructible espejo al que me muestro tal y como soy.
A ese suave fuego que aún abrasa el corazón de este humano.
A ese espécimen que estudio y jamás logro comprender.

A ese ser sobrenatural que no conoce límites para amar.
A esa bella melodía que resucita los sueños perdidos.
A ese secreto hechizo que me mantiene vivo.
A esa perpetua semilla de bienestar.

A ti te lo dedico... Shaolín.

ACKNOWLEDGEMENTS

Agradezco la inagotable paciencia de mi asesora de tesina, Dr. Sharon Ugalde, para guiarme en este proyecto que en un principio me pareció atemorizante; sin embargo, a través de su conocimiento e innumerables consejos pude terminarlo. Es de incalculable valor el tiempo que me ha dedicado en nuestras cuantiosas sesiones a orientarme y poco a poco forjarme como investigador.

También agradezco a la Dr. Miriam B. Echeverría por sus detalladas observaciones y por ayudarme a descubrir que en el ‘ancho y ajeno’ mundo de las letras existe lugar para este novicio escritor. Al Dr. Sergio M. Martínez por su ojo crítico, acertadas sugerencias y rigor académico que hacen de esta travesía una grata memoria.

Los tres han contribuido con su vasta experiencia a que me sienta en deuda por todo el apoyo académico recibido durante este tiempo.

Asimismo, a este maravilloso templo de conocimiento y a la Escuela de Lenguas Modernas por acogerme y enseñarme que toda meta se alcanza con dedicación, y que los tropezones forman parte del aprendizaje no solo del estudiante sino también del hombre.

Y, por supuesto, a mi familia que siempre me acompaña y llena mi efímera existencia de brillantes alegrías.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS.....	v
ABSTRACT.....	vii
CAPÍTULOS	
I. INTRODUCCIÓN.....	1
Mario Vargas Llosa.....	3
Teoría de la recepción.....	5
II. <i>CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL</i> : MÁXIMA PARTICIPACIÓN ACTIVA DEL LECTOR.....	9
Argumento.....	11
Diálogos intercalados y la ruptura del tiempo.....	13
El uso del lenguaje.....	21
III. <i>HISTORIA DE MAYTA</i> : UNA NOVELA DE TRANSICIÓN.....	25
Argumento.....	25
Diálogos intercalados y la ruptura del tiempo.....	25
El uso del lenguaje.....	32
IV. <i>EL HÉROE DISCRETO</i> : UNA LECTURA MÁS RELAJADA.....	38
Argumento.....	39
Diálogos intercalados y la ruptura del tiempo.....	40
El uso del lenguaje.....	47
V. CONCLUSIÓN.....	51
OBRAS CITADAS.....	54

ABSTRACT

The twentieth century brought technological innovations, advances in medicine and, of course, wars. There is no doubt that during this period mankind experienced changes that in one way or another influenced the development of history and literature. In this paper we focus on Twentieth-Century Latin-American Literature and specifically on one of its major authors, the Peruvian Mario Vargas Llosa.

The first works of this author greatly challenge the individual's reading ability through innovative storytelling that demands an active reader participation in the production of meaning. However, over time, the writer moves away from complex works and adopts changes that revolve around a more linear and less "chaotic" narrative.

To examine this narrative evolution in the works of Vargas Llosa, three novels from three different times are analyzed: *Conversation in the Cathedral* (1969), *History of Mayta* (1984) and *El héroe discreto* (2013). After analyzing these works it is discovered that the active participation of the reader is necessary in all works of the Peruvian writer but to a lesser degree according to the chronology of its publications. The result of this evolution in the narrative of Vargas Llosa causes his works to be more accessible to an ever wider readership.

I. INTRODUCCIÓN

Aún recuerdo aquellos años en el colegio Leoncio Prado de Huánuco cuando leer la síntesis de una obra me costaba trabajo y casi nunca recordaba algo después de un par de horas. Un día de esos al salir del colegio vi en uno de los puestos del jirón Aguilar un libro pequeño y delgado que al instante capturó mi atención. No sabía de qué trataba o quién lo había escrito pero me cautivó el título y decidí comprarlo. Fue quizás por aquellos cambios que suelen suceder en la juventud que pensé encontrar algo en aquella obra que respondiera a mis interrogantes del momento. El libro era *La metamorfosis* de Franz Kafka, la cual leí contra todo pronóstico en menos de una semana. Al terminar de leerlo no entendí porque Gregorio Samsa se transformó de repente en un incomprendido insecto. Poco duró mi curiosidad pues dejé el libro en el abandono y no volví a leer literatura por cuenta propia hasta algún tiempo después. En fin, mi primera experiencia como lector fue frustrante y desalentadora, tenía tantas preguntas sobre la obra y no sabía cómo contestarlas.

Un par de años más tarde encontré un viejo libro en una enorme caja de cartón que casi nadie abría, excepto para poner más libros. Me acerqué temeroso a aquel cementerio de libros y entre ellos encontré *En octubre no hay milagros* de Osvaldo Reynoso. Al terminar de leerlo no supe cómo explicar la diferencia entre esa novela y la de Kafka; sin embargo, sentí que podía leer la obra de Reynoso una vez más sin ningún problema. Al poco tiempo compré, con los escasos ahorros que tenía, mi segundo libro en el chino de la esquina frente al Museo de Ciencias. Empecé a las dos de la tarde y terminé a las cuatro de la mañana, quizás mucho tiempo para un lector novicio, pero durante todo ese tiempo no pude despegar el libro de Dan Brown de mis entumecidas manos.

Recuerdo las horas sin titubeo porque jamás había devorado un libro en tan corto tiempo y sin ningún problema. Quedé estupefacto al notar que había dejado de lado los quehaceres del hogar y las tareas de la escuela con tal de terminar la lectura, y una vez más me sentí maravillado como lector.

Tiempo después escuché mencionar por primera vez las obras de Mario Vargas Llosa y decidí comprar *Conversación en la catedral* por curiosidad. Llegué emocionado a casa y dispuesto a terminarla en corto tiempo como lo había hecho en el pasado con otros libros que había adquirido por voluntad propia. Noté “algo diferente” mientras leía el primer capítulo de la obra pero no quise prestarle mucha atención; sin embargo, en el segundo capítulo comencé a cuestionar al libro, al autor y mi habilidad lectora ya que no entendía esa narración de apariencia caótica. Incluso pensé que compré un libro con fallas de impresión o que me había estafado la gente del jirón Aguilar. Al terminar el segundo capítulo entendí que mi curiosidad por Vargas Llosa había resucitado memorias en las cuales siempre aparecía un insecto patas arriba recordándome a la obra de Kafka. Al percatarme que el capítulo siguiente continuaba con esas repentinas rupturas en el tiempo narrativo dije: ¡Suficiente por hoy! Y dejé la novela al costado de mi cama no por un día sino por muchos más. Nadie me advirtió de la complejidad de aquella obra y mucho me aconsejaron con que obra explorar la narrativa de Vargas Llosa. Sí, abandoné *Conversación en la catedral* en el segundo capítulo sin ninguna intención de releerla y desde entonces cada vez que pensaba en Kafka o Vargas Llosa imaginaba un enorme insecto con las patas arriba y vasos de cerveza a su costado.

No fue hasta muchos años después en que decidí leer a Vargas Llosa de nuevo y reivindicarme como lector. Recordé los momentos frustrantes que tuve en ocasiones

pasadas pero a pesar de eso decidí abrir el libro y empezar de nuevo. Leí los dos primeros capítulos y dije: ¡No, no puedo! Así que decidí leer *El héroe discreto* y para sorpresa mía la leí de un solo tirón. Era notable la diferencia entre esta última y la anterior novela. Pensé haber hallado a dos autores distintos y que en definitiva el Vargas Llosa de los años sesenta no era el mismo al de la actualidad. Desde entonces decidí atenuar mi curiosidad por aquel autor y sus obras dedicándole más tiempo al estudio del lenguaje, el tiempo y los diálogos, y así nació el enfoque de esta tesis.

Mario Vargas Llosa

José Luis Martín señala que Mario Vargas Llosa nace un 28 de marzo de 1936 en Arequipa, Perú, y pasó parte de su infancia en Bolivia con su madre y abuelos maternos quienes desde un principio le dijeron que su padre había muerto. En 1945 retorna al Perú y al mismo tiempo sus padres retoman su relación dándole al niño la sorpresa de que aquel hombre a quien Mario consideraba muerto estaba en realidad vivo y que pronto viviría con él. Al año siguiente, su familia se traslada de Piura a Lima y allí continúa con sus estudios. Ingresó al Colegio Militar Leoncio Prado en 1950 y experimenta situaciones que luego narraría en su novela *La ciudad y los perros* (1963).

Al salir del Colegio Leoncio Prado continúa sus estudios en Piura en el Colegio San Miguel. En Piura escribe y dirige su primera obra teatral *La huida del Inca* (1952), la cual gozó de un reconocimiento local. En 1956 publica una serie de cuentos que luego formarían parte de la colección de cuentos *Los jefes* (1959). En 1957 ingresa a la Universidad Mayor de San Marcos donde recibe la beca “Javier Prado” para continuar con sus estudios en Madrid, España, donde recibe el título de Doctor en Filosofía y Letras. Dos años más tarde es publicada la colección completa de *Los jefes* en Barcelona

y gana el *Premio Leopoldo Alas*. En 1959 Vargas Llosa se muda a París acompañado de su esposa Julia Urquidi. Allí encuentra dificultades económicas que representan un duro capítulo de su vida. En París empieza a trabajar en una novela en la cual narra sus múltiples experiencias en el Colegio Leoncio Prado. A este borrador le puso como título *La morada del héroe*, luego lo cambió por *Los impostores* y al final opto por llamarla *La ciudad y los perros*.

En 1964 Vargas Llosa se divorcia de su primera esposa y al año siguiente contrae matrimonio con su prima hermana, Patricia Llosa. En 1965 empezó a trabajar en un segundo manuscrito que fue editado en Barcelona por Seix-Barral y publicado en 1966 con el título de *La casa verde*. En 1967 publica *Los cachorros* que tenía como título inicial *Pichula Cuéllar*. Este mismo año se le concede el *Premio Internacional de Literatura Rómulo Gallegos* creado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela. Este premio consolidó la fama de Vargas Llosa como escritor e intelectual haciendo difícil que hoy se discuta sobre literatura latinoamericana del siglo XX sin tener que mencionar su nombre. El peruano desde entonces ha dado discursos en universidades de América y Europa sin dejar de lado su vida de ensayista, novelista y profesor de literatura (41-52).

En el transcurso de su carrera Vargas Llosa ha recibido cuantiosas distinciones siendo el más importante el *Premio Nobel de Literatura* (2010). Vargas Llosa no solo es un prolijo escritor y referente de la literatura latinoamericana sino también un intelectual comprometido en preservar la libertad del hombre condenando en cada oportunidad las dictaduras y el abuso de poder. El escritor ha encontrado en las letras y la novela en particular una perfecta plataforma para denunciar el esfuerzo del hombre por subyugar a

su propia especie. Logra esto a través de su propia técnica y estilo que requiere de un prominente esfuerzo y paciencia del lector, más intensamente en las primeras obras y en menor grado en las últimas.

Teoría de la recepción

Esta teoría surge en Alemania occidental como consecuencia de los cambios sociales, nuevas formulaciones intelectuales e innovaciones literarias que experimentaba el país europeo y es a partir de los últimos años de 1960 cuando esta teoría logra expandirse y adquirir importancia en el ámbito académico (Halub xiii). La mayoría de los fundadores de la nueva teoría procedían de la Universidad de Constanza en Baden-Württemberg en calidad de catedráticos, alumnos graduados o participantes del coloquio anual (xiii). Robert Halub define la teoría de la recepción como “a general shift in concern from the author and the work to the text and the reader” (xii). Es decir, un cambio en el cual se le da más atención al texto y al lector que al autor y su trabajo. Entre los principales representantes de la teoría se encuentran Hans Robert Jauss (1921-1997) y Wolfgang Iser (1926-2007), cuyas teorías destacan la importancia del lector en la interpretación del texto.

En *Toward an Aesthetic of Reception* Jauss subraya que la literatura debe ser comprendida como una relación entre la producción y la recepción. El teórico alemán señala que “literature and art only obtain a history that has the character of a process when the succession of works is mediated not only through the producing subject but also through consuming subject—through the interaction of author and public” (Jauss 15). Este argumento respalda la teoría de la recepción que consiste en comprender la literatura desde la perspectiva del receptor.

A través de la teoría de la recepción Iser también manifiesta un profundo interés por entender la relación que existe entre un texto y el lector. Holub revela que “in contrast to traditional interpretation, which has sought to elucidate a hidden meaning in the text, he [Iser] wants to see meaning as the result of an interaction between text and reader” (83). Iser sugiere en *The Implied Reader* que “the convergence of text and reader brings the literary work into existence, and this convergence can never be precisely pinpointed, but always remain virtual, as it is not to be identified either with reality of the text or with the individual disposition of the reader” (275). En este sentido, el trabajo literario es más que una obra puesto que requiere de la participación activa del lector y el empleo de sus propias percepciones para la producción o construcción del significado.

Janice Radway señala que teóricos como Umberto Eco, Stanley Fish y Louise Rosenblat sostienen que: “It is the reader who controls the reading process, not the text. They all hold that reading is a productive activity in which a reader actively *makes* sense of the verbal inscriptions of the page” (52). Estos teóricos concuerdan que significado del texto es “the product of a complex transaction between an inert textual structure, composed of verbal signifiers, and an actively productive reader who constructs those signifiers as meaningful signs on the basis of previously learned interpretative procedures and cultural codes” (52) En otras palabras, ellos coinciden en que la interpretación de un texto literario depende de las experiencias del lector y que son estos quienes influyen en el proceso de la producción para darle significado al texto.

Nuestro acercamiento a las obras de Vargas Llosa tiene como punto de partida la teoría de la recepción. Se analizarán tres de sus obras, *Conversación en la catedral* (1969), *Historia de Mayta* (1984) y *El héroe discreto* (2013) publicadas en épocas

diferentes. El propósito de este estudio es demostrar que las novelas del escritor peruano revelan una evolución del lector activo en su narrativa. Inicialmente, el primer texto debido a la ruptura del tiempo lineal, la inclusión de los diálogos intercalados y el uso del lenguaje regional exige un alto grado en la participación del lector para descifrar el posible sentido de la obra. Sin embargo, la participación activa del lector nunca desaparece de las novelas de Vargas Llosa aunque el receptor tenga un papel mucho más cómodo y menos exigente en *El héroe discreto*.

El lector continúa siendo una parte integral de la transacción literaria en cada una de las obras a través de un papel activo que lo une al texto para posibilitar una o varias interpretaciones. Al respecto, Umberto Eco destaca que el número de formulaciones interpretativas también depende del tipo de texto que enfrenta el lector: “open text” o “closed text” (obra abierta u obra cerrada). Eco señala que “an open text is a paramount instance of a syntactic-semantic-pragmatic device whose foreseen interpretation is a part of its generative process” (3). Es decir, las obras abiertas generan múltiples interpretaciones mientras que las obras cerradas “aim at pulling the reader along a predetermined path” (8). En este contexto, todas las obras de Vargas Llosa desafían la habilidad lectora del individuo para producir significados, interpretaciones o sentidos; sin embargo, la narrativa del escritor peruano muestra una paulatina transición de un texto abierto a un texto cerrado.

En cuanto a la complejidad de lectura en las primeras novelas es necesario destacar que Vargas Llosa forma parte de una tendencia general entre los escritores latinoamericanos del siglo XX—Carlos Fuentes, García Márquez, Cortázar, Donoso, entre otros—para producir obras “diferentes”. Es decir, obras que impacten al lector a

través de narraciones complejas, atemporales y de múltiples perspectivas. Al respecto, Carlos Fuentes destaca que la nueva novela hispanoamericana está compuesta por aspectos “fríos, maravillosos, contradictorios, ineluctables, nuevamente libertarios, nuevamente enajenantes” (Fuentes 18). Escritores de esta época, entre ellos Vargas Llosa, rompen con las estructuras tradicionales y presentan una narrativa innovadora que no solo contiene estructuras complicadas sino que también demandan la constante participación activa del lector para que este le dé sentido a la obra. Las primeras obras Vargas Llosa están dirigidas a una audiencia minoritaria, en otras palabras, a un restringido número de lectores que deben trabajar para fortalecer su complicidad con el texto. Además, la elaboración de una o más interpretaciones de los signos lingüísticos en sus novelas requiere de la imaginación, la experiencia y el conocimiento del lector para encontrar ya sea el sentido implícito o explícito de la novela o el sentido literal y figurado del lenguaje. Y será según la dificultad del texto que el lector deberá emplear algunos “códigos” para crear un sentido propio a través de “rules of co-reference,” “common frames” o “contextual and circumstantial selections” (Eco 14). En suma, la participación activa del lector es necesaria en todas las obras de Vargas Llosa pero en menor grado según la cronología de sus publicaciones.

II. CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL: MÁXIMA PARTICIPACIÓN ACTIVA DEL LECTOR

La amplia producción literaria de Vargas Llosa abarca conocidas obras como *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967), y sobre todo *Conversación en la catedral* (1969) cuyo contenido refleja la represión del pueblo peruano bajo la dictadura del General Odría a finales de 1940 y principios de 1950. La lectura de *Conversación en la catedral* resulta un verdadero desafío para el lector puesto que requiere de una considerable atención para desentrañar los posibles sentidos de obras cuyos diálogos fluctúan de manera inadvertida entre el pasado y presente. Además, el extenso número de diálogos intercalados y junto a las rupturas de tiempo desde el principio hasta el final de la obra aumentan la necesidad de una lectura activa, un verdadero esfuerzo cuyos frutos son los múltiples significados. Dick Gerdes señala al respecto que:

Without a doubt, the temporal organization of the different plot lines—all of which have been fragmented to create, on the one hand, a sense of discontinuity and, on the other, a feeling of simultaneity, the feeling of being caught in a vortex—forces the reader to take an active rather than passive role in discovering the novel's meaning and significance. (99)

La complicada estructura de esta novela origina que intentar leerla de un solo tirón constituya una ardua labor. En definitiva, *Conversación en la catedral* debe ser leída más de una vez para que poco a poco el lector vaya comprendiendo la rica significación polisémica. Estas re-lecturas constituyen una característica de la narrativa Vargasllosiana que representan la intensidad y complejidad de la novela. Vargas Llosa cuenta con más

de veinte novelas publicadas y de todas ellas quizás *Conversación en la catedral* sea la menos indicada para un lector que recién empieza a explorar y conocer la narrativa del peruano. Basta con leer el primer capítulo para descubrir que es intimidante para todo aquel que no pretenda dedicarle tiempo y paciencia a la obra. El lector, por momentos, siente la necesidad de leer la obra de manera pausada para adaptarse paulatinamente a su ritmo y lenguaje; sin embargo, estos recursos constituyen parte de la estrategia del escritor para provocar que el lector deje de lado su rol pasivo y se acostumbre a una novela “diferente”. Al respecto, Vargas Llosa dice: “When I wrote my first novels, I wanted very much to be modern. I wanted to differentiate myself from previous Latin American writers. [...] I wanted to be different” (Williams 202). Esta declaración revela que sus primeras novelas son distintas a las recientes—más adelante se exploraran los motivos. Al mismo tiempo, esta revelación es el punto de partida para este trabajo que abarca el estudio de la evolución del lector activo en la narrativa de Vargas Llosa.

El concepto de lector activo mencionado por Iser subraya que “the convergence of text and reader brings the literary work into existence” (275). Es decir, la aleación de texto y lector implica una estrecha conexión entre ambos. De esta aleación nace la meticulosa atención a los detalles, la cuidadosa re-lectura, las cuantiosas interpretaciones de una palabra o frase, y también la formulación de preguntas pero ante todo constituye una reflexión personal sobre las ideas y propósito del libro. Es necesario recalcar que cuando una obra es publicada deja de pertenecerle por completo al autor, en consecuencia, el lector se convierte en el absoluto creador de la interpretación y el sentido. El grado de concentración para esta lectura es mayor que la requerida en *Historia de Mayta* y más aún que en *El héroe discreto*; no obstante, ambas obras también

retan la habilidad lectora y comprensiva del individuo pero en diferentes grados de dificultad.

Conversación en la catedral brinda al lector la oportunidad de cultivar una estrecha e íntima relación con el texto, es más, durante este proceso texto y lector inician una “conversación” en la que cada entidad aporta diferentes perspectivas y tiene como cumbre la producción del sentido. Es cierto que la lectura de esta novela podría costar arduo trabajo pero es allí donde reside el don creativo de Vargas Llosa como escritor: despertar la participación activa del lector.

Argumento

Conversación en la catedral narra la historia de Santiago Zavala cuyo padre establece estrechas relaciones con políticos corruptos para obtener provechosos contratos con el gobierno. Zavalita, como lo llaman de cariño, pertenece a una familia acomodada cuyo mayor deseo es verlo como estudiante de la Universidad Católica; sin embargo, contra el deseo de sus padres, decide estudiar en la Universidad de San Marcos, a dónde se cree que va el “pueblo”. En esta institución Zavalita forma parte de un grupo opositor al gobierno dictatorial del General Odría, un grupo comunista conocido como Cahuide. Junto a sus nuevos camaradas descubre la represión ejercida por el gobierno contra todos aquellos que intentan revelarse. En una ocasión es encarcelado pero al ser hijo de un poderoso empresario lo liberan. Las acciones de Santiago Zavala provocan el desagrado de su familia y en consecuencia una ruptura en las relaciones familiares. Al poco tiempo éste abandona sus estudios en San Marcos e ingresa como redactor al diario *La Crónica*.

Al retornar una tarde a casa, Zavalita, descubre que unos negros se llevan a la fuerza la mascota de su esposa y decide buscar a Batuque en la perrera. En este preciso

lugar encuentra después de mucho tiempo al negro Ambrosio, ex-trabajador de su padre, que ahora se dedica a matar perros como parte de su trabajo. Ambos van a una cantina de mala muerte llamada La Catedral a charlar y recordar situaciones pasadas, según pasan las horas y los vasos de cerveza, ambos personajes van desenterrando memorias que esclarecen eventos ocurridos algunos años atrás.

La conversación que sostienen está marcada por repentinos recuerdos que revelan la vida y el comportamiento de personajes como Fermín Zavala, Cayo Bermúdez y la Musa. En aquella cantina donde prima el olor a “sudor, ají y cebolla, a orines y basura acumulada” se revela que Ambrosio fue amigo de la infancia de Bermúdez, conocido también como Cayo Mierda, quien de adulto trabaja como ministro de Odría y contrata a Ambrosio como su chofer personal.

Cayo Bermúdez es el encargado de organizar y gestionar la represión durante la dictadura de Odría a partir de la información brindada por su amplia red de “soplones” o delatores. Este personaje deja de lado sus valores morales para cumplir con firmeza su función de represor mediante el abuso de poder encarcelando y torturando a opositores. Sin embargo, toda regencia tiene fecha de expiración y tal situación la experimenta Cayo Bermúdez cuando después de enviar a sus soplones a un mitin organizado por la coalición se produce una gigantesca gresca que origina su separación del poder y posterior retiro al extranjero.

En aquella cantina de techo alto como el de una catedral es también donde se revela que Ambrosio es quien asesina a la Musa, amante de Cayo Bermudez, por voluntad propia y no por órdenes de don Fermín como creía Zavalita. Al enterarse de la relación homosexual que sostienen Ambrosio y Fermín, la Musa opta por chantajear a

don Fermín; sin embargo, Ambrosio no soporta ver el decaído ánimo de su patrón ante las exigencias de la Musa y termina asesinándola. Huye a Pucallpa con su mujer e hija, invierte sus ahorros en una funeraria pero fracasa, al poco tiempo muere la mujer de Ambrosio y éste decide regresar a Lima. Deja a su hija con una vecina y parte para Lima en donde consigue trabajo en una perrera.

En general, *Conversación en la catedral* presenta la historia de personajes que experimentan de forma directa la dictadura vivida en el Perú durante el mandato del General Odría, época en la cual se intenta callar a los opositores a través del abuso del poder. Vargas Llosa plasma en esta novela la permanente lucha humana por conseguir y mantener el poder sin importar el número de vidas pérdidas en dicho proceso, pero también plasma la incansable y tenaz labor del hombre por evitar la perpetuación del poder en manos de unos pocos.

Diálogos intercalados y la ruptura del tiempo

Desde las primeras páginas, *Conversación en la catedral*, presenta al lector una estructura y organización aparentemente caótica en cuanto al orden de los diálogos y la estructuración del tiempo. Pero antes de proceder al análisis de estos dos elementos es necesario destacar que en este trabajo tanto los diálogos intercalados como las rupturas del tiempo serán analizados juntos debido a su estrecha relación para la creación del sentido en las novelas. Los diálogos en esta novela presentan rápidos cambios en la voz narrativa y tiempo que dan la impresión de “incoherencia”. Al respecto, Dick Gerdes destaca que “[the] diverse scenes and dialogues among many other characters at different times and places; and within the novel, what seems like a long series of flashbacks create a feeling of discontinuity and simultaneity among the events” (95). Así es, el repentino

cambio de tiempo y fluctuación de voces entre el pasado y presente resulta un desafío y una sensación de discontinuidad para todo aquel que aún no está familiarizado con las obras de Vargas Llosa. La primera parte del libro expone al lector de manera gradual a los diálogos intercalados y a la fragmentación del tiempo, pero son en los capítulos posteriores que estas técnicas predominantes producen un aparente caos y desorden en la novela. Una lectura cuidadosa permite la exploración integral de la obra y producción propia del sentido. El siguiente extracto de *Conversación en la catedral* muestra la presencia de diálogos intercalados y la exigencia de un lector activo:

El flaco se había sacado el primer puesto en los exámenes finales, protestó Popeye, qué más querían sus viejos.

–No quiere entrar a la Católica sino a San Marcos –dijo la señora Zoila–. Eso lo tiene hecho una noche a Fermín. [1-pasado]

–Yo lo haré entrar en razón, Zoila, tú no te metas –dijo don Fermín–. Está en la edad del pato, hay que saber llevarlo. Riñéndolo, se entercará más. [1-pasado]

–Si en vez de consejos le dieras unos cocachos te haría caso –dijo la señora Zoila–. El que no sabe educarlo eres tú. [1-pasado]

–Se casó con ese muchacho que iba a la casa –dice Santiago–. Popeye Arévalo. El pecoso Arévalo. [2-presente]

–¿Y qué ideas tiene ese mocoso recién salido del cascarón? –se rio el senador. [3-pasado]

–Estudia, recíbete de abogado y podrás meter tu cucharón en política –dijo don Fermín–. ¿De acuerdo, flaco? [4-pasado]

–Al flaco le da cólera que su viejo ayudara a Odría a hacerle la revolución a Bustamante –dijo Popeye–. Él está contra los militares.

[3-pasado]

–¿Es bustamantista? –dijo el senador–. Y Fermín cree que es el talento de la familia. No debe ser tanto, cuando admira al calzonazos de Bustamante. [3-pasado] (38)

Al leer la previa cita por primera vez resulta inevitable perderse entre los diálogos debido a la rápida incorporación e inadvertida fluctuación de diálogos entre personajes que pertenecen a diferentes espacios y tiempos. En *Conversación en la Catedral* “el frotamiento entre los diálogos es todavía mas intenso: frecuentemente, se recompone o anula el proceso temporal [...]; hay saltos y atajos que la modifican en un grado alarmante; hay eclipses que la convierten en un laberinto” (Oviedo 255). El párrafo anterior empieza con la opinión de Popeye Arévalo sobre Santiago Zavala pero en seguida se introduce un dialogo que no tendría nada extraño si no fuera por la inclusión de personajes y sobre todo diálogos que parecen no encajar con los demás. En aquel caótico tejido de palabras son cuatro las conversaciones descubiertas después de un análisis y, por su puesto, después de una segunda lectura a la obra completa.

Las pláticas pertenecen a los siguientes personajes según su orden de presentación: (1) Zoila y don Fermín, padres de Santiago, (2) Santiago y Ambrosio, (3) Popeye y su padre el senador y (4) don Fermín y Santiago, también llamado flaco. En los corchetes “[]” se indica el tiempo de los diálogos. El resultado de aquella variabilidad de voces revela hasta cuatro diálogos diferentes. ¿Es acaso posible que exista tal número de diálogos y pasen desapercibidos durante una primera lectura? Sí, porque la “information

comes in bits and pieces, glimpses of scenes, and tails of gossip conversations” y por lo tanto no resulta sorprendente que el lector pueda omitir el número de diálogos durante una primera lectura (Castro-Klarén 95). Vargas Llosa, al mismo tiempo, presenta una fluidez de voces entrelazadas que crean un complejo diálogo que requiere de una minuciosa atención. Además, la incorporación de una respuesta por parte de Santiago sobre su hermana—que durante la primera lectura no hay manera de saber a quién va dirigida—exige que el lector vuelva a leer el capítulo dos veces o más veces e incluso el capítulo anterior hasta encontrar la respectiva pregunta de Ambrosio a Santiago: “¿Y la niña Tete?” (*Conversación 26*).

Al estudiar las conversaciones intercaladas de esta novela resulta necesario incluir también la ruptura del tiempo. Es decir, la dislocación de la linealidad y los múltiples diálogos interrumpidos se completan para formar una narrativa intensa. En este sentido, la obra fuerza al lector a recordar frases, preguntas y escenas de capítulos anteriores para así armar este rompecabezas literario. El siguiente extracto de esta obra certifica las constantes interrupciones de diálogos y saltos en el tiempo:

–Olvídate, no seas bobo –dijo Popeye–. A propósito de la Teté, por qué no fue a la playa esta mañana. [1]

–Se fue al Regatas con unas amigas -dijo Santiago–. No sé por qué no escarmientas. [1]

–El coloradito, el de las pecas –dice Ambrosio–. El hijito del senador don Emilio Arévalo, claro. ¿Se casó con él? [2]

–No me gustan los pecosos ni los pelirrojos –hizo una morisqueta la Teté–. Y él es las dos cosas. Uy, qué asco. [3]

–Lo que más me amarga es la que botaron por mi culpa –dijo
Santiago. [1]

–Más bien culpa del Chipas -lo consoló Popeye-. Tú ni sabías lo
que era yobimbina. [1] (41)

Una vez más la inclusión de corchetes ayudan a identificar la alteración del tiempo en los diálogos. El ejemplo presenta a Santiago y Popeye manteniendo una conversación sobre Teté, pero de repente el tiempo y las voces son cortadas para dar cabida a palabras de Ambrosio e incluso la misma Teté. Enumerando los diálogos se obtiene la siguiente secuencia: [1] Santiago y Popeye, [2] Santiago y Ambrosio, [3] Teté, [1] Santiago y Popeye. Resaltan las palabras de Santiago al negro Ambrosio, [2], en un diálogo que se supone terminado en el primer capítulo; sin embargo, esta misma frase ocasiona que el lector cuestione la culminación de la conversación en el bar o en todo caso que éste cuestione cuan cuidadosa ha sido la lectura.

Las interrupciones en los diálogos por otros personajes son una constante característica de esta novela que desde los primeros capítulos desafían la habilidad lectora del receptor. Casto Fernández agrega que:

La dislocación temporal y la multiplicidad de ejes narrativos en la novela tiene como consecuencia que el lector se encuentre a cada paso con una serie de secuencias en distinto grado de desarrollo que difícilmente se dejan ordenar y crean dificultades para una captación global de lo ya leído.
(45)

Esto se debe a que en el ejemplo anterior Ambrosio formula una pregunta en la página veintiséis, Santiago la responde en la página treinta y ocho, y luego Ambrosio continúa la

conversación en la página cuarenta y uno. Y si a esto se agrega la breve intromisión de la hermana de Santiago, Teté, el resultado es la sorpresa y desolación del lector al descubrir que hasta el momento ignora a qué tiempo y espacio pertenece lo que acaba de leer. ¿En qué momento reanudan la conversación Santiago y Ambrosio? ¿En qué momento Teté decide formar parte de la conversación? ¿Están Santiago, Ambrosio, Popeye y Teté conversando juntos? Estas son algunas interrogantes que surgen en el transcurso de la lectura que podrían intimidar al lector y desanimarlo a leer la obra completa. Sin embargo, solo la continuación de la lectura acompañada de una tenaz persistencia y atención a los detalles revela el orden de los tiempos además de los emisores y receptores de las conversaciones.

Estos diálogos intercalados constituyen un elemento esencial de la novela e intensifican el papel del lector en *Conversación en la catedral*. El siguiente diálogo presenta las ya conocidas interrupciones, alteraciones del tiempo y diversidad de voces en la obra. Si para un lector pasivo los extractos anteriores resultan complejos en una primera instancia, entonces el próximo ejemplo eleva el grado de dificultad de la obra y la consagra como la más intrincada de entre las tres novelas estudiadas en este trabajo:

–¿No te dio risa cuando dijo eso de las Coca-Colas? –se rió
Popeye–. ¿Tú crees que es tonta o se hacía? No sé cómo pude aguantarme,
me orinaba de risa por adentro. [1]

–Te voy a hacer una pregunta –dice Santiago–. ¿Tengo cara de
desgraciado? [2]

–Y yo te voy a decir una cosa –dijo Popeye–. ¿Tú no crees que nos fue a comprar las Coca-Colas de puro sapa? Como descolgándose, a ver si repetíamos lo de la otra noche. [1]

–Tienes la mente podrida, pecoso –dijo Santiago. [1]

–Pero qué pregunta –dice Ambrosio–. Claro que no niño. [2]

–Está bien, la chola es una santa y yo tengo la mente podrida –dijo Popeye–. Vamos a tu casa a oír discos, entonces. [1]

–¿Lo hiciste por mí? –dijo don Fermín–. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco. [3]

–Le juro que no, niño –se ríe Ambrosio–. ¿Se está haciendo la burla de mí? [2]

–La Teté no está en la casa –dijo Santiago–. Se fue a la vermouth con amigas. [1]

–Oye, no seas desgraciado, flaco –dijo Popeye–. ¿Me estás mintiendo, no? Tú me prometiste, flaco. [1]

–Quiere decir que los desgraciados no tienen cara de desgraciados, Ambrosio –dice Santiago. [2] (56)

En este ejemplo, una vez más, Vargas Llosa conduce al lector a tiempos disímiles que requieren ardua atención y que “lejos de mantener una unidad narrativa, cada uno de estos capítulos (especialmente en la primera parte) se desenvuelve en una compleja pluralidad de diálogos entrelazados, o yuxtapuestos incluso, que corresponden a distintos personajes, en épocas diferentes y lugares dispares” (Díez 173-174). Estas repentinas interrupciones, como en los casos anteriores, evalúan el empeño y paciencia del lector

ante la exuberante dislocación del tiempo. El extracto anterior exhibe un diálogo entre Santiago y Popeye en el cual participan también otros personajes: [1] Santiago y Popeye, [2] Santiago y Ambrosio, [3] don Fermín y Ambrosio. El lector activo debe detener su lectura en esta sección y cerciorarse que no ha omitido detalles que adviertan la inserción de otros personajes al diálogo entre Santiago y Popeye. Aun cuando se cree que la pregunta de Santiago va dirigida a Popeye, el lector tendrá que pensarlo dos veces, puesto que en realidad va dirigida al negro Ambrosio. En la previa cita, Vargas Llosa incluye al menos tres tiempos diferentes: pasado remoto, pasado reciente y presente. El siguiente diagrama clarifica el diálogo anterior:

Pasado remoto [1] ----->Pasado Reciente [3] ----->Presente [2]

Entonces, el primer capítulo en la primera parte de la novela presenta una escena en tiempo presente entre Santiago y Ambrosio [2], en el segundo capítulo el lector es transportado a un pasado remoto donde conversan Santiago y Popeye [1], y en seguida a una escena del pasado reciente cuando Fermín [3] pregunta ¿Lo hiciste por mí? refiriéndose al asesinato de la Musa a manos de Ambrosio.

Los primeros capítulos son una muestra de los múltiples casos similares que existen en la obra y que también requieren de una laboriosa lectura donde no existe lugar alguno para el lector pasivo. En consecuencia, la presencia de un lector capaz de crear una estrecha relación con el texto es fundamental para desenredar los diálogos y concebir de forma gradual el sentido del texto. En *Conversación en la catedral*, Vargas Llosa no solo provoca que el texto sea leído con detenimiento, sino también un exhaustivo ejercicio mental que puede desalentar a un lector poco familiarizado con su narrativa.

El uso del lenguaje

¿Para qué sirve el lenguaje si no es para moldearlo cual arcilla de alfarero?

Resulta complicado comprender que un grupo de vocales y consonantes encierren innumerables interpretaciones únicas tanto para el autor como para el lector.

Conversación en la catedral presenta un lenguaje preciso, cotidiano y por momentos enigmático. En el primer capítulo de la novela Vargas Llosa utiliza el lenguaje para personificar al Perú a través de una pregunta formulada por Santiago Zavala: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” (*Conversación* 15). Aparte de reconocer la personificación de un país—en general son las personas las que se joden—la tarea del lector reside también en examinar el libro de principio a fin para dar con el motivo y respuesta de aquella interrogante. La lectura de esta novela revela que la raíz de esta incógnita yace en el ambiente social y político que experimentan los personajes durante un periodo de dictadura. No obstante, la respuesta debe ser extraída del libro poco a poco no solo a través de la perspectiva de los personajes sino también mediante las dispersas pistas que ofrece la novela. Es decir, el lector debe acumular y unir numerosas pistas para reconocer que en la obra existe un ambiente caótico habitado por hombres sedientos de poder, una situación que provoca el pesimismo en los personajes y el cuestionamiento de la situación de un país entero.

Palabras coloquiales, y sobre todo adjetivos como “jodido” y “jodida” cobran fuerza y vitalidad al ser utilizadas al menos cincuenta y cinco (55) veces en la novela demostrando así que el lenguaje es una importante herramienta para la creación y transmisión de un mensaje implícito sobre la decadencia social como respuesta a la dictadura. La intervención de un lector activo es necesaria para explorar en el texto los

temas de poder, corrupción y muertes arbitrarias con el fin de comprender la situación económica, política y social de un país que se había “jodido” en algún determinado momento. El uso del lenguaje para comunicar el hundimiento social de un país revela a un autor que percibe los signos lingüísticos como una plataforma para la difusión de su perspectiva. Para Braulio Muñoz, “Vargas Llosa has conceived literature—the act of writing it and secondarily the act of reading it—as a form of protest. [...] It expresses a discontentment with our limitations as perceived against the free play of our imagination” (2). A través del lenguaje, entonces, Vargas Llosa revela que dentro de ese ambiente de ruina y degeneración incluso el agua que es un elemento fundamental para la subsistencia del hombre también está jodida: “Hasta la lluvia andaba jodida en este país. Piensa: si por lo menos lloviera a cántaros” (*Conversación* 18-19). La inconformidad de los personajes ante una sociedad corrupta y mediocre origina que incluso el agua de lluvia, producto de un evento natural y lejos del control humano, sea percibida de manera negativa como si ésta también actuara en contra de los personajes.

Vargas Llosa consigue desde un principio, y con una sola pregunta, despertar el espíritu inquisitivo en el lector: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” (15). Una pregunta es capaz de levantar la perspicacia y la atención del lector con el fin de que éste descubra más adelante a través de la lectura que hombres y mujeres enfrentan la misma situación de ruindad social. Por lo tanto, en esta novela son los hombres deseosos de poder, los empresarios coludidos con la corrupción, los jóvenes intimidados por policías, los hombres que matan perros para sobrevivir y los hombres que creen en la marginación de su especie los que permiten al lector responder la interrogante de Santiago. En esta

obra se necesita una íntima alianza entre texto y lector para que este proporcione sus propias interpretaciones y fluya el sentido de la novela.

El lenguaje regional en *Conversación en la catedral* representa otro desafío para todo aquel que desconozca las jergas y modismos peruanos. Es posible extraer una o más interpretaciones al analizar las palabras dentro del contexto; sin embargo, el resultado de esta acción genera múltiples ideas que tienden a variar de lector a lector. Esto confirma lo establecido en la teoría de la recepción en la cual se presta especial atención “to the act of reading itself, particularly in terms of the many different ways in which readers respond to literary texts” (Davis & Womack 51). En otras palabras, la interpretación del texto ya sean símbolos, metáforas, imágenes o tropos tienden a interpretarse de diferentes maneras especialmente cuando se desconoce el lenguaje regional de la novela. Ante el insistente uso del lenguaje coloquial y regional es tentador, por momentos, recurrir a otras fuentes que brinden mayor información sobre ciertas palabras, por ejemplo, un diccionario de homónimos o algún libro de modismos peruanos para así gozar en plenitud los detalles de la novela. La posible necesidad de otra fuente para leer la novela sin duda significa la derrota del lector pasivo y el nacimiento de su contraparte. Por ejemplo, palabras como pucho, arrecho, chupe de camarones, raspadilla, rosquete, bulín, chato, calato, chavetazo, canillitas, cholo, sobón, huachafo y arrechar, entre otras revelan un lenguaje que también es utilizado fuera del Perú pero que poseen diferentes interpretaciones dependiendo del lugar en que son utilizadas. Es cierto que algunas de estas palabras se usan como parte del habla cotidiana en ciertos países de Latinoamérica; sin embargo, es el significado de estas mismas el que tiende a variar en cada país. El lector, entonces, debe descubrir el sentido de cada palabra dentro del lenguaje coloquial peruano para aproximarse a la obra.

En consecuencia, Vargas Llosa sumerge al lector en un lenguaje que requiere en ocasiones la ayuda de un diccionario u otras fuentes para descifrar aquellos pequeños detalles que enriquecen la obra. El uso de los numerosos vocablos regionales en la obra ocasiona que se cuestione la importancia de estos.

¿Debe el lector indagar el significado y sentido de toda palabra informal? La respuesta depende de la disposición y energía que cada lector pueda entregarle a la lectura del texto. Sin embargo, una aproximación al sentido particular de cada palabra representa la adopción de un rol activo que afianza aun más la relación texto-receptor. Es decir, el uso de cualquier otra fuente que facilite la comprensión del lenguaje en *Conversación en la catedral* refleja el espíritu dinámico y laborioso del lector. En suma, el lenguaje de la novela podría resultar en un desafío tanto para los lectores cuya lengua es el español como para los lectores ajenos a esta lengua; no obstante, un esmerado lector convierte ese mismo desafío en un prolongado regocijo según éste escudriña la obra.

III. HISTORIA DE MAYTA: UNA NOVELA DE TRANSICIÓN

Argumento

Historia de Mayta presenta una gradual transición entre *Conversación en la catedral* y *El héroe discreto* en cuanto a la exigencia de un lector activo. La novela revela una menor complejidad de lectura aunque aún presenta desafíos con respecto al tiempo, el lenguaje y los diálogos. Además, el uso de figuras literarias como el hipérbaton, la metáfora, el símil y la hipérbole intensifican la creatividad lingüística, enfatizan el espíritu artístico del autor y acaparan la atención del lector. La novela narra la historia de un personaje que desde temprana edad muestra interés por problemas sociales como el hambre y la pobreza, incluso un día al llegar de la escuela decide consumir una sopa en el almuerzo y un pan en la cena tan sólo por identificarse con los pobres. Como adulto, Mayta continúa interesado en los mismos problemas sociales que lo rodean pero cree que la revolución y la lucha armada son necesarias para alcanzar la justicia social. Él y otras diez personas se levantan en armas en Jauja, una ciudad en la sierra del Perú, con la ilusión de que el gobierno los escuche y que otros revolucionarios se unan a ellos. Sin embargo, el pequeño grupo descubre que un cambio socio-político de un país requiere mucho más que cuatro adultos y siete escolares armados.

Diálogos intercalados y la ruptura del tiempo

Uno de los aspectos cautivadores de *Historia de Mayta* es la presencia de conversaciones entrelazadas, similares a las analizadas en *Conversación en la catedral*, que producen una aparente conversación entre personajes pertenecientes a distintos tiempos. Al respecto, George McMurray señala que la novela se caracteriza por “abrupt temporal dislocations and the juxtaposition of seemingly unrelated dialogues” (573). Es

decir, los cambios en la temporalidad de la novela oscilan con frecuencia entre el presente y el pasado, o viceversa. Determinar el tiempo de cada frase y su emisor implica una lectura activa. La siguiente cita de muestra la yuxtaposición de diálogos:

La casa estaba llena de ruido. La puerta se abrió en el acto: hola, ahijado.

–Hola madrina –dijo Mayta–. Feliz cumpleaños.

–¿La señora Josefina Arrisueño?

–Sí, pase, pase.

Es una mujer que se conserva bien, pues tiene que haber dejado atrás los setenta. (*Mayta* 17)

Al comienzo de la conversación, Mayta visita y saluda a su madrina pero en seguida surgen preguntas como: ¿Por qué Mayta desea confirmar si su madrina es Josefina Arrisueño? ¿Acaso es posible que madrina y ahijado ya no se conozcan? Incluso, los tres guiones seguidos sugieren una conversación ininterrumpida entre Mayta y su madrina, en parte porque no hay ningún indicio de la inclusión de una tercera persona o un aviso de antemano sobre la ruptura de la linealidad. Esta mezcla temporal origina que el pasaje o el capítulo entero tenga que ser releído para entender quién habla, quién pregunta o quién responde a quién. La narración empieza en tiempo pasado pero en las últimas líneas hay una descripción de Josefina en tiempo presente lo cual facilita el descubrimiento de situaciones similares pero que suceden en épocas distintas. El análisis de la voz narrativa (primera o tercera persona) y el tiempo (pasado o presente) ayudan a comprender que tanto Mayta como el narrador fueron a la misma casa, tocaron la misma puerta y conversaron con la misma mujer pero con la diferencia de que cada uno lo hace en un tiempo diferente.

Este tipo de conversación *transtemporal* prevalece en la mayoría de los capítulos, y en cada uno de ellos el lector debe distinguir los abruptos cambios de voz y tiempo. Así, el reto presentado en los diálogos involucra el abandono del rol pasivo y la adopción inmediata de un rol activo que le permita al lector cultivar un vínculo que lo acerque cada vez más al texto. Otra manera de intensificar el papel activo del lector se relaciona con el juego de la voz narrativa y el estilo indirecto que se utiliza “para expresar de modo sucinto una opinión o un diálogo cuando no es necesaria la reproducción de una cita textual” (Vivaldi 280). Rita de Grandis manifiesta que en esta novela Vargas Llosa utiliza “dos estrategias textuales: el juego del narrador y el uso del estilo indirecto” y que “el estilo indirecto va a ser el modo a través del cual el autor va a infiltrarse en la ficción” (35). Con su estilo indirecto es “difícil precisar si lo que leemos es una interpretación *objetiva* elaborada por el discurso del narrador o se trata de la visión [...] que procede de la interioridad del personaje” (Herrero 183). El lector debe intentar distinguir entre un narrador objetivo y un autor que manifiesta su subjetividad de manera implícita o explícita. De Grandis resalta que “el estilo indirecto pone al descubierto el discurso del autor, exigiendo así una competencia de lectura capaz de descifrarlo” (35). *Historia de Mayta* exige una participación constante y crítica para no sólo descubrir las “dislocaciones” del tiempo que menciona McMurray, sino también para distinguir entre las voces de los personajes y el narrador. El siguiente extracto de esta novela ejemplifica la mezcla de tiempos y voces en una entrevista:

–¿Y tú a qué te dedicas? –dijo Vallejos [...].

–Al periodismo –dijo, preguntándose qué cara pondría el alférez [...].

–¿Y en que periódico?

–En la agencia France Presse. Hago traducciones.

–O sea que hablas franchute –hizo una morisqueta Vallejos–. ¿Dónde lo aprendiste?

–Solito, con un diccionario y un libro de idioma que se ganó en una tómbola –me cuenta doña Josefa–. (*Mayta* 27)

La conversación entre Mayta y Vallejos parece fluir con normalidad pero la última línea despierta la atención del lector puesto que al principio había dos personas conversando pero al final son cuatro. Es decir, Mayta, Vallejos, Josefa y el narrador platican del mismo tema con la diferencia que los dos últimos dan respuesta a una pregunta formulada en el pasado. El repentino cambio de voz crea un deseo por saber quién contesta a quién e inmediatamente se percibe también una gradual disminución en la complejidad del dialogo comparado con los de *Conversación en la catedral*. Al examinar la plática entre Mayta y Vallejos, la respuesta a la última pregunta aparentemente debería ser “me lo gané en una tómbola”; sin embargo, la clave para descubrir el origen de alteración de la voz y el tiempo reside en “se ganó”. A partir de la última línea, la novela deja de ser narrada en tiempo pasado y retorna al presente.

La abundancia de diálogos intercalados con voces de disímiles tiempos mantiene elevada la concentración del lector conforme avanza la lectura y lo prepararan para cualquier otro diálogo similar al anterior. El lector, entonces, anticipa que las futuras conversaciones también incluirán a personajes platicando en el presente con personajes del pasado o viceversa y que por lo tanto debe ser cuidadoso con la lectura. Basta con examinar la siguiente cita para percatarse que una participación diligente y atenta es requerida:

–Si escribe algo, no me mencione para nada – me ruega doña Josefa Arrisueño–. O por lo menos, cámbieme el nombre y, sobre todo, la dirección de la casa. Habrán pasado muchos años pero en este país nunca se sabe. Hasta luego.

–Espero que hasta luego –dijo Vallejos–. [...]

–Hasta luego, señora –le doy la mano y agradezco su paciencia. [...]

–Hasta luego –asintió Mayta–. Sí, claro, claro, ya seguiremos conversando. (37)

La inmediata impresión que produce la cita es que todos se despiden de todos aunque las voces y los personajes pertenezcan a tiempos diferentes. La constante ruptura de la linealidad en las entrevistas a los personajes vinculados a Mayta provoca una detenida relectura pero no tan ardua y exhaustiva como en *Conversación en la catedral*. Dean Flower subraya que “the most effective trick of the novel is to switch repeatedly back and forth between the narrator’s interrogations in the present (first person) and his conjectured reconstructions of Maytas’s experiences (third person) in the past” (317). Es precisamente este cambio de voces narrativas en *Historia de Mayta* lo que atrae el interés del lector y muestra que cada palabra, frase o párrafo es una oportunidad para que éste se acerque cada vez más a la obra. El constante e inadvertido vaivén entre el presente y el pasado en las entrevistas complica la lectura de la novela pero también permite que el lector ponga a prueba su habilidad receptora para procesar el texto.

Sin duda, la ruptura del tiempo es un elemento constante en la narrativa del escritor peruano y esta obra es reflejo de ello. Los múltiples saltos al pasado causan que el lector reconozca que la narración de la novela fluye en dos tiempos que han sido

organizados de manera que el texto sea leído más de una vez para encontrar las transiciones. Los análisis de los párrafos anteriores muestran una persistente exigencia de un lector que esté dispuesto a establecer una estrecha conexión con la obra para responder algunas interrogantes que podrían surgir durante la lectura. Ahora bien, la siguiente cita de esta misma obra manifiesta los constantes saltos al pasado:

[...] ¿Fue aquí la fiesta en la que Mayta conoció a Vallejos?

–Aquí mismo –asiente la señora Arrisueño, echando una mirada circular. Me señala una mecedora atiborrada de periódicos–: Los estoy viendo, ahí, conversa y conversa. [Presente]

No había mucha gente pero sí humo, voces, retintín de vasos y el vals *Ídolo* a todo volumen del pickup. [...] Mayta, sintió, como siempre, que sobraba, que en cualquier momento metería la pata. [...] Pero al flaquito parlanchín lo veía por primera vez. [Pasado]

–No era amigo de la familia –dice la señora Arrisueño– [...] Ella lo trajo y nadie sabía nada de él. [Presente]

Pero pronto supieron que era simpático, bailarín, bueno para el trago, contador de chistes y conversador. Después de saludar a sus primas, Mayta, con un sándwich de jamón en una mano y un vaso de cerveza en la otra [...] se sentó junto a ellos, a esperar que corriera el tiempo prudente para irse a dormir. [Pasado]

–Nunca se quedaba mucho –dice la señora Arrisueño revolviendo sus bolsillos en pos de un pañuelo–. [Presente] (17-18)

La fractura de la linealidad muestra que seguir el ritmo de la narración es una faena abrumadora. El anterior extracto presenta una conversación en el presente entre el personaje-narrador y la madrina de Mayta, una conversación en la cual ambos discuten algunos temas o eventos del pasado. Además, es preciso notar también el repentino cambio de escenas durante la narración de la novela. La primera escena expone la conversación en el presente entre el personaje-narrador y la madrina de Mayta. La segunda escena exhibe la fiesta en que participa Mayta (una fiesta que sucedió muchos años atrás). Existe entonces en la novela un repentino cambio de escenas del presente al pasado y viceversa que demuestran la dislocación de la narración. El lector debe tener en cuenta que la alteración de la cronología se presenta de manera sorpresiva y que es necesario considerar la voz narrativa como guía de lectura. El fragmento citado empieza y concluye en tiempo presente sin antes haber roto la linealidad de la novela y presentar la siguiente secuencia: presente, pasado, presente, pasado, presente. Seguidamente, la narración continúa sin que el origen de los cambios se manifieste de manera explícita y ante esto es necesario un proceso de re-lectura para identificar el tiempo de la novela. Las anacronías unen el texto y el lector para crear un ambiente íntimo en donde ambos son cómplices de una causa común: la interpretación de la novela. La ruptura del tiempo hace que el lector se fije detenidamente en las palabras, frases y párrafos con la finalidad de reconocer el tiempo de la narración.

La novela exige que el lector se involucre de manera constante con un texto aparentemente un poco desordenado. Ubicar el origen y el porqué de las transiciones no solo requiere gimnasia mental sino también paciencia para tolerar las constantes e imprevistas dislocaciones del tiempo. *Historia de Mayta* es compleja y enigmática para el

lector pasivo que prefiere leer la novela de manera relajada y sin mucho esfuerzo. Sin embargo, trabajar por descifrar el impacto de la ruptura del tiempo y explorar la función de las palabras favorece a una mayor valoración de la novela. La relativa complejidad de la obra puede provocar el deseo momentáneo de abandonar la lectura, pero es justo en esos momentos que la capacidad analítica, competitiva y lógica del lector se intensifica.

El uso del lenguaje

El uso del lenguaje de la novela consta de hipérboles, coloquialismos, onomatopeyas, símiles y vulgarismos. *Historia de mayta* presenta un lenguaje variado que en ocasiones es desafiante de entender e interpretar. Por ejemplo, la madrina de Mayta “es regordeta pero bien formada” (*Mayta* 17). En esta frase se aprecia el uso del aumentativo para describir de manera jocosa a una persona de contextura gruesa. El oxímoron de la frase yace en “bien formada” revelando que a pesar de su gordura la madrina tiene una “buena” figura. La gordura puede asociarse con la desproporción corporal; sin embargo, la explotación del lenguaje en la novela sugiere que la abundancia de carnes no es siempre sinónimo de deformación sino que también es “buena” dentro de sus propios parámetros. El empleo de la exageración y el oxímoron desatan interpretaciones que varían de lector a lector, puesto que “a truth claim is not a property of a text, not an object to be discovered; it is, instead, something enacted or performed by a reader” (Hutcheon 19). Es decir, Linda Hutcheon confirma que el significado de una palabra o una frase en ningún momento es proporcionado por el autor, al contrario, el texto y el lector son quienes en mutua colaboración crean un sentido que tiende a variar entre los lectores. Entonces, en esta y las otras novelas de Vargas Llosa, el lector es siempre libre interpretar palabras o frases según crea conveniente ya que la obra le

pertenece al lector una vez que el autor la publica. Por lo tanto, será el lector quien de acuerdo a su propio conocimiento le otorgue un significado único y especial a los signos verbales de la novela.

Historia de Mayta requiere que el lector no solo perciba los cambios de tiempo en los diálogos, sino que también identifique el cambio de narrador y personajes dentro de una misma oración. El orden de las palabras expone un desafío para el lector, puesto que una oración empieza con un narrador en tercera persona y termina en primera persona. Por ejemplo: “–En realidad, tendríamos que haberlo expulsado hace tiempo –afirmó el camarada Joaquín, y se volvió a mirar a Mayta de tal modo que pensé: ‘¿Por qué me odia?’” (*Mayta* 195). En esta cita el lector debe determinar si existe alguna conexión entre el narrador (tercera persona) y Mayta (primera persona), o en todo caso investigar si ambos son uno solo. Dean Flower destaca que “Vargas Llosa cuts so rapidly between “T” and “Mayta” that the two effectively become one” (317). En efecto, la rápida modificación de voz resulta en una aparente sintaxis caótica en donde las voces de Mayta y el narrador se funden otorgando dificultad al texto en cuanto a su interpretación. La producción del sentido, en consecuencia, consiste en hallar indicadores que faciliten la lectura, por ejemplo el uso de los sustantivos y la conjugación de verbos. Las palabras “afirmó” y “se volvió” confirman que la narración empieza en tercera persona; sin embargo, la palabra “pensé” revela que la narración continúa de manera inesperada en primera persona. ¿En qué momento se produce el cambio? ¿Quién está narrando? Mayta se pregunta por qué lo odian, pero ¿cómo puede él ‘voltear para verse a sí mismo’? La combinación de narradores en una misma oración genera sorpresa pero será el lector quien a través de su propio conocimiento organice los signos verbales a su manera.

Leer la novela involucra la presencia de un lector activo para seleccionar, ordenar y analizar la información del texto. Una paciente lectura permite formular predicciones e inferencias que ayudan a comprender la obra. Las oraciones de apariencia caótica evalúan también la capacidad y perseverancia del lector para resolver el abrumador aspecto lingüístico de la novela. Por ejemplo, la oración siguiente podría complicar la lectura debido al radical cambio en la perspectiva: “Lo que había dicho Joaquín lo tomó tan de sorpresa que Mayta no atinó a decir nada: salvo a encogerme” (*Mayta* 195). La esperada concordancia verbal no se cumple. En una oración en tercera persona—que incluye los verbos “tomó” y “atinó”—la última palabra debería ser: “encogerse”. Sin embargo, se aprecia que, como en el caso anterior, la oración ha cambiado de tercera a primera persona sin aviso alguno. La fusión de voces muestra tanto la perspectiva del narrador como la reacción del personaje, pero es el lector quien debe buscar una solución a la ambivalencia de voces entrelazadas para distinguir entre Mayta y el narrador tal como destaca De Grandis. Pero, ¿existe manera segura de saber quién es quién? Belén Castañeda argumenta que el receptor de esta obra “no tiene más remedio que el de darse cuenta de que no encontrará una respuesta definitiva porque la ficción está presente a todos los niveles de la novela” (26). En todo caso, el receptor será en última instancia el encargado en escudriñar la obra y responder a sus propias interrogantes.

La reiterada permutación de la voz narrativa significa que el receptor aborde el texto con mayor recelo o cuidado con el propósito de reconocer la anormalidad lingüística de la novela. Según avanza la lectura, el lector se familiariza progresivamente con las rupturas de tiempo y cambios de narrador como en el siguiente caso: “[A Mayta] le pareció incomprensible estar aquí, en la casa de Adelaida y que entre estos sillones con

forro de plástico y estas paredes de pintura raída viviera un niño que, aunque llevara otro nombre, fuera hijo mío” (*Mayta* 221). Al leer este extracto sin considerar los párrafos anteriores y posteriores en la novela, se puede argumentar que la oración no tiene ninguna anomalía pues parece que está escrita en tercera persona de principio a fin. Sin embargo, es imprescindible destacar que como en el ejemplo anterior la frase comienza en tercera persona con “Le pareció” y termina en primera persona con “fuera hijo mío”. En consecuencia, las últimas tres palabras le pertenecen a Mayta quién por momentos interrumpe al narrador para hacer breves comentarios. Este tipo de oraciones suelen generar interrogantes (¿Qué? ¿Quién? ¿Cómo?) para descubrir el punto de vista y así responder las dudas del lector con respecto al contenido de la obra y su presentación. La transición de voz genera un “slight shock on the reader’s part, but which are never confusing even when the narrator slips into the use of “yo” rather than “él” for ‘Mayta’” (Castillo 83). La narrativa de Vargas Llosa incita al desempeño activo del lector, es decir, se trata de una narrativa que exige un rol atento y perspicaz para la interpretación de la novela pero en menor grado que *Conversación en la catedral*.

Examinar el lenguaje de esta novela también incluye notar el uso de las palabras como elementos que despiertan la atención del lector. Por ejemplo, el sustantivo físico “cansancio” se materializa en la novela cuando Mayta busca “una silla para derrumbar su cansancio” (*Mayta* 18). La oración anterior refleja el espíritu creativo del autor que resalta un uso poético y embellecedor de las palabras. De la misma manera, el empleo de la onomatopeya como “retintín”; el vulgarismo como “rosquete”; la sátira como “embutido en un terno” aportan al igual que otras palabras y frases una diversidad lingüística que cautiva y seduce al lector a continuar con la lectura.

El lenguaje se utiliza también en esta novela para mofarse de los militares, especialmente de los coroneles. Por ejemplo, en *Historia de Mayta* se presenta al “coronel Badulaque” y en *El héroe discreto* al “coronel Rascachucha”. Ambos apellidos son burlescos puesto que badulaque es sinónimo de tonto, mientras que “rascachucha” es la combinación de “rascar” y “chucha” que en un lenguaje técnico significa “vulva” (DRAE). En consecuencia, tanto el coronel Badulaque como el coronel Rascachucha son caricaturizados y satirizados a través del lenguaje sugiriendo que los militares lejos de inspirar respeto o admiración provocan burlas y risa tanto para los personajes de la obra como para el mismo lector.

Asimismo, el empleo del símil en la comparación de un líquido con un metal precioso despierta ideas que se extienden al plano social, político y económico del Perú. Por ejemplo, “El agua es oro aquí” (*Mayta* 73). La frase es recitada por Juanita mientras conversa con el narrador en una zona humilde de Lima. Inmediatamente, aquella frase se relaciona con la miseria, lo escaso, el sub-desarrollo, la deshidratación, las enfermedades, la corrupción, la protesta, la represión. La imaginación del lector puede crear numerosas teorías con respecto a aquella frase. Cinco palabras provocan un torrencial de ideas relacionados con la profunda estimación del agua. Cinco palabras que evocan tristeza y preocupación en el lector al conocer que el agua, líquido fundamental para la supervivencia del individuo adquiera el mismo valor del tan codiciado metal dorado. Cinco palabras que condensan la situación económica y social de un país o cinco palabras que simplemente no significan nada. He allí donde el lector participa de manera continua con la obra para interpretar el texto pero sobre todo para dar una interpretación personal de las frases y palabras de la obra. La creación de múltiples interpretaciones revela un

lector que no se conforma con lo escrito en la obra, sino que busca otros posibles significados recurriendo al uso del lenguaje figurado y literal.

En resumen, *Historia de Mayta* contiene rupturas en la narración, diálogos intercalados y un lenguaje regional al igual que *Conversación en la catedral*, no obstante la dificultad de lectura es menor en esta novela aunque ambas continúan exigiendo un lector atento. Sin embargo, a través del tiempo sus obras se abren cada vez más a un público poco dispuesto al intenso análisis, al profundo estudio o la intensa lectura para darle sentido a la obra.

IV. EL HÉROE DISCRETO: UNA LECTURA MÁS RELAJADA

Esta obra exhibe un pronunciado declive en cuanto a la exigencia de un lector activo para escudriñar, interpretar y/o dar sentido al texto. Vargas Llosa aún continúa utilizando las mismas técnicas presentes en las dos primeras novelas analizadas; sin embargo, en *El héroe discreto* existe una considerable disminución de las rupturas cronológicas y diálogos intercalados. Es una novela cuya completa lectura podría efectuarse de un tirón, es decir, de manera continua sin tener que volver a párrafos o páginas anteriores para encontrar los cambios de voz, tiempo o lugar. Las expectativas de un asiduo lector que ha experimentado las primeras obras de Vargas Llosa son las de encontrar una novela que desoriente al lector con los frecuentes usos de recursos literarios. Sin embargo, en esta obra se descubre una narrativa distinta al punto que parece tratarse de dos autores cuyos trabajos muestran poca paridad cuando es comparada con *Conversación en la catedral*.

Es cierto que los escritores, en su mayoría, cambian con el tiempo su perspectiva del mundo y varían su estilo literario. Por ejemplo, Pablo Neruda (1904-1973) empezó escribiendo poemas de amor en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) para acabar con poemas épicos en *Canto General* (1950); Gabriel García Márquez se inició con cuentos neo-surrealistas como *La tercera Resignación* (1947) y *Eva está dentro de su gato* (1947) para luego dar con el realismo mágico de *Cien años de Soledad* (1967); la carrera literaria de Cesar Vallejo (1892-1938) empezó con el hondo desarraigo de su poemario *Los heraldos negros* (1919) y terminó con el drama *La piedra cansada* (1937). Sin duda, los escritores no son ajenos a las etapas de cambio en la vida y sus consecuencias en el desarrollo mental y emocional. Entonces, habría que preguntarse si

esta contundente realidad de cambios hizo que Vargas Llosa abandonara de manera gradual su narrativa caótica, innovadora y audaz. ¿Dónde está el Vargas Llosa cuyas obras se gozaban al leerlas una y otra vez hasta desenredarlas? Si su propósito ha sido crear una novela de lectura rápida y atractiva para un público que recién empieza a familiarizarse con su narrativa, entonces, lo ha logrado.

Argumento

El héroe discreto narra la historia de un humilde “hombre menudo y muy flaquito, parco y trabajador”, el piurano Felícito Yanaqué, que lleva como regla de vida un consejo que le deja su padre como única herencia antes de morir (*El héroe* 14). Aquel consejo determina su carácter y visión del mundo ante los problemas sociales de una ciudad cuyo desarrollo económico empieza a despegar. Durante los primeros años de su juventud Felícito trabaja como chofer pero con el tiempo se convierte en un próspero empresario y dueño de la Empresa de Transportes Narihualá. En esta nueva etapa empresarial recibe una carta en la cual se le exige cupos (pagos de dinero) a cambio de “protección” para su empresa; sin embargo, Felícito recordará las palabras de su padre y actuará de acuerdo a su principio moral de no someterse ante nadie y negarse a ser extorsionado. La novela presenta también a Ismael Carrera cuya vida se desenvuelve en Lima lejos de la calurosa Piura. Ismael un octogenario, dueño de una millonaria aseguradora encuentra el amor en una mujer treinta y ocho años menor que él, Armida, y decide contraer matrimonio con ella. La noticia sorprende a los hijos, Miki y Escobita, que harán todo lo posible por anular el matrimonio incluso acusándolo de padecer demencia senil. Ismael toma una repentina decisión después de escuchar a las hienas, calificativo otorgado por él mismo, hablar y desear su pronta muerte mientras él reposa al costado de ellos en la cama de un

hospital. Las “hienas” esperan apoderarse del negocio y fortuna de su padre, pero el plan de los hermanos fracasa cuando Ismael se casa con Armida, la empleada del hogar, y le deja toda su herencia a ella.

Diálogos intercalados y la ruptura del tiempo

El análisis del tiempo en *El héroe discreto* ayuda a comprender la trayectoria evolutiva de la obra de Vargas Llosa. Esta novela no cuenta con una linealidad absoluta pero tampoco existe la complejidad de las novelas anteriores. En gran parte de la historia predominan las continuas retrospectivas que aportan información sobre los acontecimientos que giran alrededor de los personajes.

El primer breve salto al pasado aparece en el capítulo I y ocurre en el momento en que un poco antes de morir el padre de Felícito le dice: “Nunca te dejes pisotear por nadie, hijo. Este consejo es la única herencia que vas a tener” (*El héroe* 13). Por un instante el lector es transportado al pasado, al preciso momento en que aquellas palabras forjarían el carácter pertinaz de Felícito. Este salto en el tiempo asigna importancia al consejo y exige que el lector analice el posible significado de “no dejarse pisotear” y note también la brevedad de la ruptura cronológica. En otras palabras, la afirmación del padre de Felícito ocasionan dos situaciones: transportar al lector al pasado y despertar su interés por producir un posible significado de la mencionada frase. Queda claro que aunque el papel del lector es menos exigente que las previas novelas, su participación en la producción del significado del texto sigue en pie.

La aventura del lector por descifrar aquellas palabras desencadena un flujo de ideas, pues ciertamente pueden entenderse tanto en un contexto literal como figurativo. El primero consiste en interpretar las palabras según su significado exacto (literal). Es decir,

no permitir que alguien nos ponga los pies encima o camine sobre ninguna parte del cuerpo. El segundo reside en buscar alguna otra interpretación en sentido figurado. Por ejemplo, no dejarse acosar, manipular, chantajear, intimidar, entre otros. Es aquí donde la participación activa del lector es evidente, puesto que puede dar con una o varias interpretaciones que favorezcan a la comprensión de la obra y su valor estético. Pero proporcionar posibles sentidos a aquellas palabras no requiere de un extenso o profundo análisis por parte del lector, ya que según aumenta su interacción con el texto obtiene una idea más explícita del posible sentido de la frase. Si inicialmente las concisas palabras del progenitor del dueño de Transportes Narihualá pasan desapercibidas o quizás interpretadas como insustanciales, conforme avanza la lectura el receptor tendrá que vincularlas con el comportamiento y actitud de Felícito ante el problema de extorsión.

En el mismo capítulo el autor rompe una vez más con la linealidad del tiempo para trasladar al lector al pasado y ofrecerle detalles sobre cómo Felícito conoció a la mujer de las “inspiraciones,” Adelaida. El autor no presenta ninguna señal o palabra que indique la posterior alteración de la secuencia narrativa:

–¿Qué le pasa, señora Adelaida? ¿Por qué me mira así, como desconfiando de algo?

Ella no dijo nada. [...]

–¿Se siente usted mal? –insistió Felícito, incómodo.

–No se trepe usted en ese camión, mejorcito [...]

–¿Que no me suba al camión? [...]

–Tengo una inspiración –le dijo, bajando la voz, siempre con la cara descompuesta–.

–Le agradezco su consejo, señora, seguro que es de buena fe. Pero, yo tengo que ganarme los frejoles, Soy chofer, me gano la vida con los camiones, doña Adelaida.

–Sea muy prudente, entonces, por lo menos –le pidió la mujer, bajando la vista–. Hágame caso.

–Eso sí, señora. Le prometo, Siempre lo soy. [...]

Las palabras de la santera eran para el transportista verdades reveladas y las obedecía al pie de la letra por incomprensibles o absurdas que parecieran.

–Te quedaste dormido, papito –la oyó decir. (21-24)

En este segmento, que abarca más de cuatro páginas, hay otra ruptura en la linealidad pero no muy frecuente en esta novela. El salto al pasado es diferente al ejemplo del consejo puesto que carece de alguna introducción o alguna pista que indique la ruptura de la cronología. Al continuar con la lectura se retorna al presente cuando Adelaida dice: “–Te quedaste dormido, papito –la oyó decir” (24). Con estas palabras, inmediatamente nace la intriga por saber en qué momento y circunstancia Felícito Yanaqué se quedó dormido, pero sobre todo en que parte de la narración se rompe la linealidad. Al releer las cuatro páginas se descubre que Felícito se quedó dormido después de tomar un agua fresca y es durante este tiempo que la narración es quebrantada para narrar acontecimientos y conversaciones que sucedieron veinticinco años atrás entre Felícito y Adelaida. En consecuencia, es necesario que el lector vuelva a leer partes del texto para hallar alguna señal que revele dónde y cuándo empezó esta dislocación del tiempo.

La obra presenta diálogos intercalados que también suceden en el pasado. Por ejemplo, en una conversación entre Rigoberto e Ismael se nota una abrupta ruptura en la plática y, de repente, se observa que de manera simultánea existe otra conversación en el pasado, por ejemplo:

La debilidad no me permitía hablar, así es. Pero, oír, sí. Eso no lo saben ese par de canallas de hijos que tengo Rigoberto. A ti te lo puedo contar. Sólo a ti. Que no salga nunca de tu boca, ni siquiera a Lucrecia. Júramelo, por favor.

–El doctorcito Gamio ha sido requeteclearísimo –afirmo Miki, entusiasmado, sin bajarla voz–. Estira la pata esta misma noche, hermano. Un infarto masivo. Un infartazo, dijo. Y posibilidades mínimas de recuperación.

–Habla más despacio –lo reconvino escobita. [...] Dios te oiga compadre. ¿No has podido averiguar nada sobre el testamento en el estudio del doctor Arnillas? [...]

–Arnillas no suelta prenda porque se lo tiene comprado –dijo Miki, bajando también la voz–. [...] Somos herederos forzosos. Así se llama: forzosos. [...]

–No te fies, compadre. [...]

–Esperemos que no pase de hoy –dijo Miki–.

–Viejo de mierda por aquí, que reviente cuanto antes por allá, a menos de un metro mío, felices de saber que estaba agonizando –recordó Ismael, hablando despacio, con la mirada en el vacío–. (34-35)

Este segmento expone un elemento característico en las novelas de Vargas Llosa: la alteración de la secuencia cronológica. La acción se traslada al pasado después que Ismael le pide a Rigoberto guardar silencio sobre la conducta de sus hijos. La conversación entre los hijos de Ismael, Miki y Escobita, sucede algún tiempo atrás cuando Ismael estaba enfermo, pero luego la narración retorna al presente cuando Ismael continua su conversación en el restaurante con Rigoberto al decirle que sus hijos lo llamaban “viejo de mierda”. Vargas Llosa quebranta la linealidad de narración y brinda detalles que favorecen la comprensión de la obra. En el extracto anterior es necesario que el lector note la interrupción de la narración y se dé cuenta de que ha sido momentáneamente transportado al pasado pero serán pocas las ocasiones que tenga que hacer esto durante la lectura, ya que son pocas las ocasiones en que sucede esto en la narración de la novela.

En el capítulo IX se repite un esquema similar donde se retorna al relato de Felícito Yanaqué y su problema con los extorsionadores y la atención del lector es necesaria, una vez más, para establecer el orden de los sucesos. Las formulaciones de Gérard Genette son útiles para analizar la cronología del capítulo IX. El teórico afirma que “to study the temporal order of a narrative is to compare the order in which events or temporal sections are arranged in the narrative discourse with the order of succession these same events or temporal segments have in the story” (35). Entonces, teniendo en cuenta las palabras de Genette y utilizando su estrategia de asignar letras (A,B,C,D) a segmentos de la narración para determinar el orden cronológico de una historia se obtiene el siguiente orden cronológico:

A. El autor presenta información sobre Felícito y su procedencia. (Pasado remoto)

B. Felícito Yanaqué bebiendo en un bar con el capitán Silva y sargento Lituma.
(Pasado).

C. Felícito es convencido de publicar una nota en el periódico El Tiempo.
(Pasado)

D. Felícito espera una respuesta por parte de los extorsionadores. (Presente)

Pero, el orden utilizado en la novela es el siguiente:

D. Felícito espera una respuesta por parte de los extorsionadores. (Presente).

B. Felícito Yanaqué bebiendo en un bar con el capitán Silva y sargento Lituma.
(Pasado).

A. El autor presenta información sobre Felícito y su procedencia. (Pasado remoto)

C. Felícito es convencido de publicar una nota en el periódico El Tiempo.
(Pasado)

D. Felícito sigue esperando la respuesta de los extorsionadores. (Presente)

No cabe duda que la ruptura del tiempo es un elemento que aparece la obra del escritor peruano; sin embargo, la obra no requiere de repetidas lecturas para unir los lazos del tiempo. Incluso, en una lectura no analítica—que no presta atención a la fragmentación del tiempo—la lectura continúa siendo clara y accesible. El lector todavía tiene que generar el sentido de las frases, párrafos, y obra en general pero el esfuerzo requerido es menor en comparación con *Conversación en la catedral* e *Historia de Mayta*.

Otro ejemplo que comprueba una lectura accesible proviene del capítulo XIII que narra una visita del capitán Silva a Mabel, amante de Felícito. Mientras conversan sucede un inesperado salto en el tiempo que revela las acciones de Mabel antes de conversar con el policía.

[El capitán Silva] se quedó observándola con una mirada viciosa que la obligó a bajar los ojos. Abatida, vencida, asintió. [Presente]

Con los nervios, el susto, la idea de que en cada paso que diera tendría como coleta a la invisible pareja de policías, estuvo cinco días prácticamente sin salir de la casa. Pisaba la calle sólo para correr donde el chino de la esquina a hacer compras, a la lavandería y el banco. [...]

Ella sintió en la semioscuridad que Miguel se vestía. Por fin se inclinó a besarla a la vez que le decía, con la vulgaridad que le brotaba siempre por todos los poros del cuerpo en ocasiones íntimas:

–Mientras me sigas gustando, vendré a cacharte todas las veces que el pincho me lo pida, cholita. [Pasado]

–Ocho a diez años en la cárcel son muchos años, Mabelita –dijo el capitán Silva, cambiando una vez más de voz; ahora se mostraba triste y compasivo. [Presente] (220-224)

En la obra, y en este capítulo en especial, es importante que el lector enfoque su atención en los diálogos para distinguir entre la narración y lo narrado. Es decir, la narración sucede en el presente y lo narrado en el pasado. El logro de Vargas Llosa en esta novela es el acercamiento entre la narración y lo narrado para producir una novela que requiere la atención del lector para descubrir estos cambios. En los párrafos finales del capítulo Mabel abre la puerta de su vivienda, y en ese preciso instante el capitán Silva llega para conversar con ella. Los retrocesos en el tiempo son un elemento frecuente en Vargas Llosa que atrapa la atención del lector y hace que este enfrente obstáculos durante la lectura pero en menor frecuencia que las anteriores novelas.

El uso del lenguaje

El manejo del lenguaje regionalista es también otro elemento de las obras de Vargas Llosa que refleja la precisión—realista, popular y culto—y la fuerza poética del autor. Los términos “requeteclearísimo”, “infartazo” y “mirada al vacío” sirven para ejemplificar cómo el autor aborda el uso del lenguaje en sus novelas y el papel del receptor al respecto. Las dos primeras son exageraciones de las palabras *claro* e *infarto*. Los aumentativos son de comprensión relativamente fácil pero es preciso que el lector note la intensificación de la narración a través de la adjetivación.

La expresión “mirar al vacío” tiene un efecto similar, pues crea la necesidad de identificar el sentido exacto de las palabras—asumiendo que existe alguno. Al mismo tiempo, surgen otros posibles sentidos: mirar desconcertado, perturbado, confuso, etc. O, quizás, aquel vacío denota la soledad que envuelve a Ismael cuando habla de sus hijos, Miki y Escobita. En fin, las interpretaciones son numerosas y será el lector quién reflexione y aplique su propio conocimiento para formular los posibles sentidos de la obra, cuyo lenguaje llano facilita una lectura fluida y rápida en comparación con *Conversación en la catedral* e *Historia de Mayta*.

El uso creativo, poético o innovador del lenguaje depende de la disposición del lector para dar con los sentidos particulares y originales de las palabras. Por ejemplo, “La única explicación es que tu amigo Ismael esté azul y se haya enamorado de veras” (*El héroe* 60). La palabra “azul” puede ser interpretada tanto literal como figurativamente. En el sentido literal es también probable que Ismael esté azul debido a la falta de oxígeno. Antonio Valero subraya que “en algunas sociedades se asimila el ver rojo con los estados de ira, y el ver azul con los estados de tristeza” (211). Ahora, el color azul

está relacionado con lo triste; pero Ismael está enamorado y la probabilidad de que esté apenado es remota. Es difícil saberlo con exactitud pero es allí donde la importancia del lector para interactuar con el texto y crear múltiples interpretaciones.

La exploración del lenguaje en la obra por parte del autor es constante, por ejemplo: “[...] Felícito examinó en la penumbra del local las plateadas telarañas que caían del techo [...]” (20). Esta cita muestra la insistencia del autor de utilizar el lenguaje como herramienta descriptiva, en este caso, exalta algo trivial como una telaraña. La plata, para empezar, puede relacionarse con la riqueza. Es necesario destacar que la frase anterior da lugar a interpretaciones figurativas que podrían no acercarse al sentido en que la usa el autor; sin embargo, es también necesario resaltar la oportunidad que se le brinda este para producir su propia interpretación. Por ejemplo, una posible interpretación resultaría en resaltar que la telaraña plateada representa las riquezas que están por encima de nosotros, tan cerca, tan poca, pero al mismo tiempo existentes. Esta frase provoca que el lector detenga la lectura y sea la imaginación o la propia experiencia los que contribuyan a la creación del sentido.

En los siguientes ejemplos, el autor utiliza un adjetivo usualmente relacionado con los seres vivos. Características físicas son otorgadas a sustantivos abstractos: “Un flaco consuelo para mí” (75) y “Me hiciste un flaco favor” (142). Aunque las llamativas combinaciones no son creaciones de Vargas Llosa cabe destacar lo cautivador que resultan estas frases para cuestionar la relación entre flaqueza, consuelo y favor. Al leerlas se plantean las preguntas: ¿Puede un consuelo o favor ser flaco? y ¿Exactamente en qué sentido manifiestan flaqueza? Esas son algunas interrogantes que surgen en el transcurso de la lectura. Es cierto que en el habla coloquial es normal usar este tipo de

frases que han pasado a ser de uso común; sin embargo, la inclusión de las frases anteriores en la novela permite que el lector afiance su relación con la novela para darle—unas vez más—un sentido personal. Tales combinaciones constituyen un oxímoron para expresar que el consuelo es insuficiente y el favor es insignificante e incluso nada beneficioso. La significación de las palabras no se restringe a usos normativos, al contrario, el autor tiene libertad de producir combinaciones innovativas que descifradas revelan una narrativa cautivante. De esta manera, la complicidad entre el texto y el lector se fortalece cada vez que surgen frases y detalles que requieren la imaginación, la experiencia y el conocimiento de este.

Adicionalmente, en *El héroe discreto* existe el uso constante de coloquialismos o lenguaje regional. Para un público familiarizado con las jergas del Perú algunas palabras pasarán desapercibidas, pero a un lector ajeno a este lenguaje podría resultarle una tarea complicada. Por ejemplo: “¿Enchucharse?’, pensó don Rigoberto. ‘Debe ser la palabra más fea de la lengua castellana. Una palabra que apesta y tiene pelos ’” (*El héroe* 140). Según la Real Academia Española la palabra “enchuchar”, significa en Cuba “poner un tren, la locomotora o los vagones en una vía muerta”. Pero, las probabilidades de que el autor se refiera a un tren son remotas, aunque no podemos descartar la definición por completo. Entonces, para entender el contexto en que es utilizado es recomendable averiguar coloquialismos peruanos. En el Perú, algunos de los significados otorgados a “enchucharse” en el lenguaje popular son “atarse a alguien,” “obsesionarse con alguien,” y el más vulgar “actuar y tomar decisiones basadas en el deseo sexual”. ¿Pero de qué manera puede un lector descubrir todos esos posibles sentidos? La palabra “chucha” significa vulva dentro del coloquialismo peruano (DRAE). Entonces se cree que al estar

“enchuchado”, Ismael actúa de acuerdo a su apetito sexual. El fluir narrativo no es afectado si no se busca la definición de un peruanismo. Sin embargo, dejar pasar este vocabulario regional implica dejar de apreciar los detalles de la obra que permiten al lector sumergirse en la cultura popular peruana.

En *El héroe discreto* el matiz regionalista reverbera en palabras y frases coloquiales como pitri mitri, cachaco, che guá, hijo de siete leches, canillita y churre. Entonces, es necesario preguntarse si existe algún motivo detrás del empleo del lenguaje coloquial. Bien se puede argumentar que por ser peruano, Vargas Llosa utiliza palabras que le son familiares, y eso resolvería la inquietud hasta cierto punto. Pero otra explicación, también, fructífera es que a través del lenguaje, lugares y personajes, el autor lo logra sumergir a su audiencia en el espacio de la obra y acercarlos más al ámbito peruano.

En fin, esta última novela contiene situaciones relacionadas al ámbito social de un país en desarrollo en donde la delincuencia adquiere fuerza mayor según el paso del tiempo. A través de la lectura se logra inferir que donde hay desarrollo existe dinero de por medio, y en consecuencia delincuentes que desean vivir del esfuerzo de los demás. Sin embargo, la literatura es mucho más que una herramienta para criticar males sociales, también es una plataforma que permite al autor dejar volar su imaginación, romper el tiempo y jugar con el lenguaje. Para el lector es una experiencia en la cual participa activamente y aprende a ver el mundo con ojos nuevos. Sin duda, la presencia de un lector activo y preparado es necesario en todas las obras del escritor peruano; sin embargo, a través del tiempo las novelas de Vargas Llosa son accesibles a un público cada vez más amplio.

V. CONCLUSIÓN

Leer las obras de Mario Vargas Llosa resulta un intenso desafío pero también una experiencia gratificante en la cual el lector evalúa sus habilidades lectoras. El escritor peruano ha logrado desde sus inicios retratar en sus novelas la constante lucha del individuo contra los mecanismos de subyugación que impiden de manera parcial o completa su libertad y felicidad. En *Conversación en la catedral*, por ejemplo, el individuo enfrenta la brutal represión del General Odría, en *Historia de Mayta* los hombres encuentran en la injusticia social motivación para levantar las armas, y en *El héroe discreto* el individuo prefiere arriesgar la vida antes que dejarse amedrentar por la delincuencia. Vargas Llosa a través de una aparente narrativa caótica plasma temas de coyuntura social que involucra a personajes de distintos estratos económicos y sociales reflejando así la extensión de los problemas que aquejan a todo un país. La originalidad de este escritor radica en su destreza para convertir al lector pasivo en uno que asuma un papel activo para descifrar los posibles mensajes de sus obras. El escritor presenta temas de represión, dictaduras, pobreza, poder, entre otros, pero los presenta de manera que el lector tenga que establecer una íntima relación con la obra para desentrañar su contenido.

Las primeras novelas de Vargas Llosa presentan una considerable dificultad de lectura comparadas con obras más recientes. Leer las primeras novelas del arequipeño significa adoptar una posición activa donde texto y lector se conviertan en una sola entidad. Para escudriñar sus novelas es imperativo aplicar la teoría de la recepción la cual propone una convergencia entre texto y lector para dar existencia a la obra literaria (Iser 275). Es decir, texto y lector son las únicas entidades encargadas de darle sentido a la obra una vez que esta deja las manos de su autor. La tarea del lector yace en tejer un

significado a través de la lectura. Interpretar una obra y darle sentido en ocasiones requiere múltiples lecturas e incluso otros recursos adicionales como diccionarios, libros de sinónimos, compendios de coloquialismos. La atención a los detalles, las re-lecturas, la formulación de preguntas y las reflexiones personales contribuyen al abandono de la lectura pasiva y nacimiento del lector activo.

El análisis de las tres novelas en este trabajo encuentra que—según el paso del tiempo—las obras de Vargas Llosa requieren cada vez menos la presencia de un lector activo. Vargas Llosa se caracteriza por novelas desafiantes en cuanto a la lectura, y por este motivo sus primeras obras podrían no ser recomendables para aquellos que aún desconocen su particular narrativa. Leer sus novelas en el orden inverso de su publicación es quizás la manera más provechosa de conocerlo. El paso del tiempo y las consecuentes publicaciones no revelan la desaparición de la exigencia de un lector activo; al contrario, esa demanda continúa latente pero con una gradual disminución en cuanto a su participación.

Los elementos que atrapan la atención del lector y retan su destreza lectora son el uso extenso de los diálogos intercalados, las rupturas del tiempo y el uso del lenguaje, cada uno de estos elementos enriquecen la novela y muestran la capacidad creativa del autor. Vargas Llosa aprovecha el lenguaje de tal manera que logra crear una narrativa impactante, coherente y crítica. El espíritu innovador del escritor peruano permanece latente desde sus primeras hasta sus últimas novelas; sin embargo, son las primeras publicaciones las que forman parte de una etapa que busca ser diferente e impactante.

A esta misma etapa pertenecen también otros escritores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Donoso, quiénes no solo sorprenden al

mundo con narraciones complejas sino también por su empeño en producir obras innovadoras que requieren de una mayor participación del lector. Donald Shaw destaca que algunas de las importantes características de la nueva narrativa hispanoamericana son:

La tendencia a abandonar la estructura lineal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional. La tendencia a subvertir [trastornar] el concepto del tiempo cronológico lineal. [...] La tendencia a remplazar al narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos. Un mayor empleo de elementos simbólicos. (250)

Estas características predominan en la narrativa de Vargas Llosa cuyas obras, en su mayoría, suelen abarcar temas sociales y políticos de la realidad hispanoamericana pero a través de una narrativa innovadora que refleja la maleabilidad de la estructura y el lenguaje dentro de una novela. En fin, el Vargas Llosa de los años sesenta produce una narrativa que reta a sus lectores exigiéndoles un considerable esfuerzo para la interpretación de la obra; sin embargo, ante la evolución del lector activo en la narrativa del escritor peruano es inevitable esperar con ansias a que regrese el Vargas Llosa que solía mantener a sus lectores entusiasmados por desentrañar el sentido de la novela, aunque esto requiera de un abrumador ejercicio mental.

OBRAS CITADAS

“Chucha.” *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa, 2014. *rae.es*.

Red. 1 de noviembre del 2014.

“Enchuchar.” *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa, 2014. *rae.es*.

Red. 1 de noviembre del 2014.

Castañeda, Belén S. “El ‘elemento añadido’ en *Historia de Mayta*”. *Confluencia* 4.2

(1989): 21-28. Red. 18 de noviembre del 2014.

Castillo, Debra A. “The Uses of History in Vargas Llosa’s *Histora de Mayta*”. *INTI*

24/25 (1986): 79-98. Red. 17 de noviembre del 2014.

Castro-Klarén, Sara. *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia: University of South

Carolina Press, 1990. Impreso.

Davis, Todd F. & Womack, Kenneth. *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*.

New York: Palgrave, 2002. Impreso.

Díez, Luis A. “*Conversación en la catedral: Saga de corrupción y mediocridad*”. *Asedios*

a Vargas Llosa. Ed. Luis Alfonso Díez. Santiago de Chile: Editorial Universitaria,

1972. Impreso.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*.

Bloomington: Indiana UP, 1984. Impreso.

Fernández, Casto M. *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid:

Editora Nacional, 1977. Impreso.

Flower, Dean. “Fables of Identity”. *The Hudson Review* 39.2 (1986): 309-321. Red. 15 de

noviembre del 2014.

- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
Impreso.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca,
New York: Cornell UP, 1980. Impreso.
- Gerdes, Dick. *Mario Vargas Llosa*. Boston: Twayne, 1985. Impreso.
- Grandis, Rita de. “La ficción del narrador superestrella en *Historia de Mayta* de M.
Vargas Llosa”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*
117.33 (1992): 33-43. Red. 19 de noviembre del 2014.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico: La estrategias
narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Universidad de
Castilla-La Mancha, 2000. Impreso.
- Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London and New York:
Methuen, 1984. Impreso.
- Hutcheon, Linda. “Response: Truth Telling”. *Profession* (1992): 18-20. Red. 16 de
noviembre del 2014.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from
Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1974.
Impreso.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*, Trad. Timothy Bahti.
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. Impreso.
- Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.
- McMurray, George R. “Revisión de, *Historia de Mayta*, por Mario Vargas Llosa”. *World
Literature Today* 59.4 (1985): 573-574. Red. 11 de noviembre del 2014.

- Muñoz, Braulio. *A storyteller: Mario Vargas Llosa between civilization and barbarism*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000. Impreso.
- Oviedo, Jose Miguel. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral, 1977. Impreso.
- Radway, Janice. "Interpretive communities and variable literacies: the functions of romance reading". *Daedalus* 113.3 (1984): 49-73. Red. 28 de setiembre del 2014.
- Valero Muñoz, Antonio. *Principios de color y holopintura*. San Vicente: Club Universitario, 2012. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *Conversación en la catedral*. Madrid: Santillana, 2010. Impreso.
- . *Historia de Mayta*. Madrid: Alfaguara, 2000. Impreso.
- . *El héroe discreto*. Doral: Alfaguara, 2013. Impreso.
- Vivaldi, Gonzalo Martin. *Curso de redacción: teoría y práctica de la composición y del estilo*. Madrid: Paraninfo, 2000. Impreso
- Williams, Raymond Leslie, and Mario Vargas Llosa. "The Boom Twenty Years Later: An Interview with Mario Vargas Llosa". *Latin American Literary Review* 15.29 (1987): 201-206. JSTOR. Red. 20 de agosto del 2015.