

## Diálogos y otros procesos interactivos en *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa

---

M.<sup>a</sup> CARMEN BOBES NAVES  
*Universidad de Oviedo*

MI ejemplar de *Conversación en la catedral* tiene una dedicatoria de Mario Vargas Llosa: "Para Carmen Bobes, que ha leído este libro con tanta lucidez y generosidad, afectuosamente". Fue escrita en Oviedo en 1995, cuando mi lectura de la novela tenía ya una historia bastante peculiar.

Mirando hacia atrás, no podría decir que he leído esta novela con generosidad, tampoco sé si con lucidez. Empecé leerla y la dejé dos veces, allá por el año de 1970, porque me resultaba dura, tanto en su discurso como en sus anécdotas y me exigía una colaboración activa de interpretación a la que no estaba acostumbrada con mis autores preferidos (Clarín, Galdós, Dostoievski, Stendhal, Flaubert, etc.). Finalmente me dispuse, no sin cierta resistencia inconsciente, a leerla completa cinco años después, porque un alumno de la Universidad de Oviedo me pidió que le dirigiese una tesis doctoral sobre ella. Si no hubiese sido por esta circunstancia, quizá no hubiera tomado la decisión de leerla de inmediato y quizá hubiera ido dejándola, quizá lo hubiera hecho con más calma y con menos interés teórico. Pero, a medida que iba leyendo empecé a sentir el placer del texto, entreverado todavía de rechazo cuando llegaba a escenas tan duras como las conductas degeneradas de Cayo Bermúdez, las irritantes ingenuidades de Santiago Zavala, que suscitan a veces cansancio (son tantos los niñitos que han seguido esa trayectoria de rebeldía, que apenas soportamos ya los obligados en la familia...), la exasperante sumisión que conduce a Ambrosio hasta el asesinato de la Musa..., por no hablar del léxico de sus diálogos.

No obstante, como se habrán imaginado, pronto la novela dejó de necesitar avales externos: la fuerza de ese deslumbrante fresco de la sociedad de Lima, la magia de unos personajes que nos repelen éticamente y nos atraen literariamente, la inmediatez de la tragedia humana, la misma incoherencia del hombre, la penetrante y riquísima visión del narrador... abre caminos a la acepta-

ción de un relato, difícil desde la cómoda visión cerrada que nos dan las novelas realistas, y cuyos personajes están muy alejados de los modelos de persona que sirve de referencia a los novelistas anteriores. Los personajes de Vargas Llosa hay que aceptarlos como el autor los perfila desde los modelos que su visión de la realidad le ofrece, y resultan a la vez ingenuos y rebeldes, fieles y desconcertantes: Santiago es cruel con su padre, no tiene el menor cariño, ni siquiera aprecio, por su madre, ningunea a su familia y vive con exacerbado entusiasmo su amistad con Jacobo y Aída, porque no sabe bien lo que quiere, pero sabe bien lo que desprecia; y ese monstruo de Ambrosio es fiel a don Fermín hasta el crimen, a la vez que vive su amor por Amalita a rachas y supeditado a la voz de su amo... La lectura nos alerta sobre la existencia de hombres capaces de ser infieles a una idea, a un sentimiento, y mantener fidelidad a una persona, a una situación.

Una vez abiertos los límites de la interpretación a estas posibilidades de lectura, *Conversación en La Catedral* descubre la complejidad de un mundo, cuya visión de conjunto parece inasequible para un joven de treinta años, que más o menos tenía el autor cuando la escribió, y suscita nuestra admiración; en este momento es una de esas novelas que releo por gusto de vez en cuando, porque siempre descubre más y más, y está entre las obras que propongo a los alumnos para explicar el género, y me sirve de apoyo en las clases, siempre con la aquiescencia de los alumnos que son en su lectura mucho más generosos, o más abiertos, que yo he sido: la reciben siempre con entusiasmo. Su discurso, sus motivos y su construcción soportan la impertinencia de los análisis críticos y descubre una riqueza de formas, de sentidos, de posibilidades y de sugerencias, que parecen ilimitados.

Es indudable que *Conversación en La Catedral* es una novela dura y sugestiva, áspera y llena de ternura, insoportable a veces e ingenua otras, de difícil y apasionante lectura; es indudable que sus personajes son de lo peor que la humanidad puede presentar en el mundo de la prostitución, de la política, del periodismo, de los negocios, de la Universidad, etc., pero los mismos sujetos de acciones feroces, crueles, inconmensurables, insensatas y, en algún caso, perversas, tienen facetas de ingenuidad o decencia que los rescatan como humanos para el lector. *Conversación en La Catedral* informa con eficacia de que el hombre es así, y no puede pedírsele más, y también convence de que los modelos y los cánones de conducta han desaparecido, quizá más radicalmente de la novela que de la vida real; Vargas Llosa presenta personajes tan reales como los ha observado en su vida, pero los ilumina en sus profundidades éticas desde la visión diversificada de los que con ellos conviven en su mundo de ficción; y vistos desde ángulos diversos se muestran no como sujetos que responden a una sola idea (modelo de *homo bonus, faber, oeconomicus, politicus*, etc.), tal como propone la sociología, sino hombres con muchas facetas, incluso contradictorias. La suma de rasgos de los personajes, la suma de opiniones y puntos de vista sobre ellos, la acumulación de situaciones, la polifonía concertada de las voces, hacen de *Conversación en La Catedral* un texto denso y muy com-

plejo, con un discurso acumulativo en varios aspectos, y diverso en cada una de las cuatro partes en que va dividido.

En general, la novela forma parte de un proceso de comunicación y crea una significación que organiza en unidad campos de enunciación múltiples; y esto que es propio de todas las novelas, como ha mostrado Bajtín, se extrema en *Conversación en La Catedral*, que deja oír directamente voces unas veces acompañadas y otras desacompañadas, de personajes que se mueven en ámbitos físicos y sociales muy distantes, que tienen conocimientos y vivencias bien diferentes, y que, en general, carecen de un sistema ético, ideológico y cultural común para ellos, y mucho menos común con el lector, pero que mediante una elaboración verbal del autor, se presenta acompañada y comprensible. Yo, como lector, no me identifico con ninguno de los personajes que pululan por las páginas de la novela, sencillamente porque tampoco el narrador, el "autor-semiótico", de que habla Krysinski (1981), se identifica totalmente con ninguno, ni siquiera con Santiago, porque, aún suponiendo que sea su *alter ego*, el autor, cuando escribe su novela está en una etapa de su vida en la que ya había renunciado a ideas y actitudes juveniles; sus voces y sus acciones, aunque el discurso las presenta mezcladas, no son recuerdos o ecos, están personalizadas. En este sentido, el lector puede no sentirse identificado, puede no sentir simpatía a los personajes, a los que observa como en otro ámbito, pero termina viéndolos distintamente, con sus perfiles propios, y sintiendo enorme interés por ellos.

Los relatos que imponían al lector una identificación con su mundo y le servían de explicación suficiente para tranquilizarlo ante una realidad que no entiende en sí misma, han sido sustituidos por relatos como *Conversación en La Catedral*, de tipo presentativo, no explicativo, que no aportan tranquilidad al lector, como mantiene Forster (1927), sino todo lo contrario, pero que, sin embargo, parecen más próximos a la verdad. La novela de Vargas Llosa no ofrece una explicación tranquilizadora de la realidad, hace una presentación desasegante de conductas y de historias que no son edificantes, con personajes que nos resultan incoherentes, que producen estupor y acaso perplejidad, y que, sin embargo, se sienten muy reales.

Cada novela implica una teoría de la realidad y de la ficcionalidad, una teoría del conocimiento y también unos sistemas éticos, políticos y culturales que sirven de marco a la historia y le proporcionan la unidad necesaria en la lectura. Teorías y cánones constituyen modelos de situaciones y de conductas que el mundo ficcional ofrece mediante anécdotas vividas por los personajes y que a la vez sirven de puente para la comprensión que debe alcanzar el lector, desde una o varias perspectivas, con distancias diversas, desde horizontes variados. Porque los relatos se ofrecen al lector no fotográficamente, y desde un solo ángulo con cámara fija, sino con las modelizaciones que el autor proyecta sobre las historias y que les dan relieve, luces y sombras.

Las modelizaciones de los relatos, variadas en el tiempo, pues evolucionan en la sociedad y la cultura, van concretándose en formas diversas, con predo-

minio de una sobre las otras, en combinaciones muy variadas; hay narraciones en las que predomina una modelización ética, otras en las que la estética se erige en motivo principal, otras destacan por su carácter político, etc. y, por lo general, en cada relato no hay una sola modelización, sino que están presentes varias, que suelen armonizarse en torno a una dominante. Lotman afirma que “en un texto, la modelización es aquello que remite, mediante signos específicos y distintos, a la formación de un modelo de realidad transcrito textualmente como multiplicidad de perspectivas” (Lotman, 1978). Frecuentemente las modelizaciones se introducen en la novela a través del discurso, es decir, en la lengua utilizada, que incorpora al texto unas presiones temáticas, estructurales y pragmáticas. El discurso de cada relato utiliza una forma de lengua en la que, aparte del estilo personal del autor y del personaje, se reconocen unos valores o disvalores que se remiten a la sociedad: en *Conversación en La Catedral* el lenguaje desgarrado, soez sin límites, de algunas zonas de la sociedad que refleja (política, periodismo, prostíbulos, grupos de estudiantes, etc.), se enriquece y se sitúa en la competencia del autor, al parecer ilimitada.

Por otra parte, la novela, como género que permite la concurrencia de voces de cualquier procedencia, es un sistema modelizante secundario que actúa sobre la lengua, imponiéndole modelos, incluso lingüísticos. El autor deja entrar en su discurso lo que le parece, y si quiere reproducir la lengua desgarrada de los periodistas, lo hace, y si quiere hacerlos pensar en un monólogo interior, les permite asociaciones incongruentes, palabras y frases sin acabar, pensamientos en germen, sin matizar, etc., y si quiere trasladar las conversaciones de los adolescentes preocupados por sus inquietudes sexuales o políticas, lo hace, de modo que en el discurso de un relato cohabitan idiolectos que organizan un mosaico de expresiones que remiten a una realidad enfocada desde varios ángulos, y, por tanto, cada una de las zonas adquiere los perfiles que la presencia de las otras le permiten. Las modelizaciones de la lengua sobre la novela son un hecho, y también lo son las de la novela sobre la lengua, a la que transforma en una polifonía de voces de diversa procedencia social o personal, para formar un discurso que es específico de este género literario, y que no se da en otros.

Pero las modelizaciones en la novela no son sólo las lingüísticas, las hay de otra naturaleza, y cada relato las combina de una manera original y precisa: la intertextualidad del género, los esquemas éticos, las ideas políticas, los sistemas filosóficos, etc., se organizan en modelos que cada novela configura a su modo, en una determinada combinación. Esto resulta evidente al analizar *Conversación en La Catedral* donde podemos reconocer modelizaciones de tipo referencial, lúdico, ideológico, estético, intertextual, etc., que constituyen la respuesta de un narrador, ante una situación social que valora y describe de un modo subjetivo. La realidad entra en la novela a través de un filtro de ideas y valores, generalmente no expresados directamente en el texto, que la modeliza mediante una serie de operaciones sobre la realidad y sobre la palabra, que vamos a analizar seguidamente.

Una de estas operaciones modelizantes se da en la relación del individuo con la sociedad, que puede plantearse en el mundo de ficción como un traslado de la relación personal, de identificación, de enfrentamiento, de crítica, de rechazo, etc. Hegel ha observado que “uno de los conflictos más frecuentes y que mejor concuerdan con la novela es el conflicto entre la poesía del corazón y la prosa de las relaciones sociales y el azar de las circunstancias exteriores” (Hegel, 1985). *Conversación en La Catedral* es un panel inmenso donde los personajes pululan por espacios sociales para encontrar un lugar propio en una organización política y familiar degenerada y dictatorial. Los problemas, generalmente de enfrentamiento, se plantean en una sociedad que ha organizado el poder político prescindiendo de valores individuales y asentándose con preferencia en un fin exclusivo: la permanencia en el poder de aquellos que lo detentan, lo que propicia una tensión inagotable, y no precisamente entre la poesía del corazón y la prosa de la vida social, sino entre la necesidad de pervivencia del individuo y los valores de una sociedad cerrada en torno al poder de algunos. Conteris propone un modelo de análisis estructural que “se basa en esta doble articulación histórico-político-social e ideológica-individual de la novela”, en el más puro sentido hegeliano, por tanto.

Creo que hay que contar con un tercer nivel que agudiza aún más la tensión, y que impide alcanzar una salida humana y razonable a los enfrentamientos de los individuos con la sociedad: el presupuesto más amplio de *Conversación en La Catedral* es una filosofía de fondo que admite el azar como fuerza que el hombre no controla y determina su destino. El individuo, que no vive solo, suscita y sufre conflictos continuados en la convivencia: no puede ejercer su voluntad sin dañar a otros, o sin limitarse a sí mismo; no puede elegir libremente las alternativas que se le presentan, pues está integrado en una sociedad familiar y civil con exigencias, pero tampoco puede evadirse de las circunstancias y del azar. No son, pues, solamente problemas personales o conflictos de enfrentamiento, que puedan ser resueltos con la voluntad, en un sentido o en otro, son también las imposiciones de un azar ciego, que el individuo no puede explicar, y que le producen una perplejidad continuada: ¿por qué?, ¿cuándo?, ¿cómo ha sucedido?

Los personajes de *Conversación en La Catedral* están donde llegan sin apenas intervención de su voluntad, no saben por qué han recorrido un camino y por qué han llegado donde están. Santiago, abandona su entorno familiar, parece que libremente, porque quiere integrarse en una célula ideológica, el comunismo, donde piensa encontrar amigos incondicionales, satisfacciones artísticas, sociales y hasta amorosas; después de unas experiencias circunstanciales bien amargas, también abandona sus ideas políticas y una realidad de fracaso de la que no sabe dónde ni cuando empezó; la libertad de sus decisiones es aparente y parece que la fuerza que lo ha conducido ha sido un azar incontrolable. Con ello la historia, su historia, va discurriendo como puede, no como él pretende, no como proyecta su conocimiento, ni siquiera como su voluntad desea. Lo mismo ocurre con Ambrosio, con don Fermín, con la Musa,

con Cayo Bermúdez, que es acaso quien de un modo más radical tiene los hilos del destino en sus manos y, sin embargo, sabe que inexorablemente todo se vendrá a abajo y todo terminará sin que nadie pueda evitarlo: la máquina infernal del destino, conducirá a todos, sin contar con su voluntad al desastre final. Este sentido del azar preside el ser y el actuar de unos personajes, aparentemente incoherentes, que el narrador presenta en programas narrativos que los relacionan, los juntan, los dispersan, y mantienen entre ellos nexos de acción o de palabra que constituyen el estilo peculiar de la novela. Los diálogos superpuestos son formas de discurso que reflejan y superponen también situaciones, acciones, personajes, en una unidad de sentido y en un paralelismo continuado, aunque con variantes en los cuatro partes del relato. Y cuando hablo de densidad, me refiero a esto precisamente, pues cada una de las situaciones reflejadas en un diálogo que resulta de la superposición de dos o tres diálogos mantenidos en otras tantas situaciones, pone en relación elementos de todas ellas, y el lector tiene una percepción multiplicada y potenciada de la realidad. La anécdota generalizada a través de una visión única o de un personaje que coordina varios tiempos o distintos espacios, la expresión verbal válida en varias situaciones interactivas, las conexiones temáticas o de conducta de dos o tres personajes, etc., se potencian entre sí con una técnica de “vasos comunicantes”, que consiste en relacionar en un solo diálogo notaciones o connotaciones de dos o tres. Hiber Conteris afirma que “*Conversación en La Catedral* es tal vez la más representativa de las novelas [...] en que Vargas Llosa compone o “construye” el relato mediante el montaje de historias y diálogos que se superponen en el tiempo y en el espacio, se entremezclan, e integran finalmente en una estructura que acertadamente ha dado en llamarse “polifónica”. Esta novela, en efecto, ha sido descrita como un “concierto de voces”, o rescatando una posible propuesta subliminar del propio autor, una *voz plural*” (1994: 246). Aunque estoy de acuerdo con la tesis de la polifonía, no es sólo concurrencia de voces, porque esto caracteriza ya a toda la novela moderna, desde el Quijote, según ha demostrado Bajtín; la superposición y la concurrencia no afecta sólo a la *palabra*, originando “diálogos telescópicos”, se organiza también con las *acciones* que sirven de referencia a las voces, y es la transcripción discursiva de esas superposiciones, se refiere también a los personajes que se muestran en varias facetas a la vez, como una personalidad dividida y a la vez única, bajo un polimorfismo a veces desconcertante para el lector. Y es que al hacer la fusión de los diálogos, se funden también dos o tres situaciones, tomando como coordinador un personaje, una palabra, un objeto común a todas, y siempre con una intervención en presente (*dice Santiago, dice Ambrosio*), que recuerda en qué lugar y en qué tiempo se está realizando la conversación envolvente entre esos dos interlocutores; y a la vez el lector percibe que los que ahora están conversando no son los mismos en sus recuerdos, porque han ido cambiando en el tiempo, y no mantienen las mismas ideas, porque su mirada crítica les descubre incoherencias que antes no veían, y porque las circunstancias han cambiado, sin que hayan podido con-

trolarlas. Quizá del reconocimiento de esta impotencia ante todo y ante todos deriva un tono de nostalgia, de frustración, de vida real.

Los "programas narrativos", en una novela así concebida, van ocupando partes, capítulos, párrafos de la obra, pasando de unos personajes a otros, pasando de unas situaciones a otras, de unos espacios a otros y destacando relaciones entre los sujetos, que no son buscadas, ni son deseadas, y a veces, ni son aceptadas, simplemente surgen y se soportan, o suscitan rebeldía impotente. El narrador implícito realiza un proceso de composición de la historia, y particularmente de los personajes, que, sin duda, despierta una fuerte sorpresa y exige la colaboración del lector, porque, en principio, las situaciones parecen gratuitas (no se integran en un esquema causal), y los personajes parecen contradictorios en su ser, incoherentes en su conducta y desconcertantes en su palabra, y es necesario buscar las relaciones que los integran en una unidad de sentido. Tomemos un ejemplo: en la página 37 Popeye y Santiago se citan en una cafetería y mientras toman un refresco hablan de sus problemas de relación con los padres y hermanos; la conversación alterna ocurrencias de uno y otro sistemáticamente introducidas por el verbo presentativo en pasado (diálogo referido), pues se supone que son contadas por Santiago o por Ambrosio en la conversación de La Catedral, y de repente una frase, con un *dice*, alerta sobre tiempo y espacio presentes, y descubre la técnica de la muñeca rusa: una conversación envuelve otra conversación o varias:

—O sea que ahora también te las das de ateo —dijo Popeye—.

—No me las doy de ateo —dijo Santiago—. Que no me gusten los curas no quiere decir que no crea en Dios.

—¿Y qué dicen en tu casa de que no vayas a misa? —dijo Popeye—. ¿Qué dice la Teté, por ejemplo?

—Este asunto de la chola me tiene amargo, pecoso —dijo Santiago—.

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

—Se fue al Regatas con unas amigas —dijo Santiago—. No sé por qué no escarmientas.

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

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

—Lo que más me amarga es que la botaran por mi culpa —dijo Santiago—.

—Más bien di culpa del Chispas —lo consoló Popeye—. Tú ni sabías lo que era la yobimbina.

Al hermano de Santiago le decían ahora sólo Chispas, pero antes, en la época en que le dio por lucirse en el Terrazas levantando pesas, le decían Tarzán Chispas. Había sido cadete en la Escuela Naval unos meses y cuando lo expulsaron (él decía que por haber pegado a un alférez) estuvo un buen tiempo de vago, dedicado a la timba y al trago y dándoselas de matón..."

El discurso superpone la conversación de Santiago y Popeye, cada uno con su tema, introduce una entrada de Ambrosio en tiempo presente, otra de la Teté

que pertenece a otra situación pasada y luego sigue la narración de un autor que conoce el pasado (omnisciencia temporal) de sus personajes, sobre los que da explicaciones. Los nexos entre unos motivos y otros son muy puntuales y constituyen eslabones y coordinadores que los enlazan de dos en dos: en un caso es la Teté (qué opina de la actitud de Santiago, por qué no fue a la playa); en otros casos es la situación anímica de Santiago que se manifiesta en el término "amargo", que se repite; en otro, es el Chispas, que ha descubierto los efectos de la yobimbina en relación con el episodio que tiene amargo a Santiago y cuya aparición en el diálogo aprovecha el narrador para contar detalles de su pasado. Diálogos superpuestos, acciones y situaciones superpuestas, personajes complejos con facetas y actitudes presentadas desde visiones múltiples en un perspectivismo continuado, etc.

La construcción de los personajes mediante estos diálogos superpuestos desconcierta un tanto al lector, que no sabe con certeza cómo es cada uno de los sujetos, si se basa sólo en sus ocurrencias conversacionales; es una técnica muy eficaz para conseguir una percepción múltiple y potenciada de la realidad, de los personajes, de sus relaciones, de sus conductas, pero que en la primera lectura produce cierta perplejidad ya que pocas veces el narrador aclara directamente mediante una metanarración explicativa, y ha de ser el lector el que, basándose en indicios textuales, debe aclarar las referencias oportunas y buscar qué frases corresponden a cada una de las anécdotas presentadas en ese conjunto. Por ejemplo, resulta difícil remitir a un mismo personaje, Ambrosio, sus terribles acciones de fidelidad y de infidelidad, de cobardía y de agresividad, a partir de una conversación que apenas cambia de tono, al contar atrocidades o sucesos corrientes. Es una forma de construir y de deconstruir a un personaje desde una ética de la perplejidad, que hace opinar a J. M. Oviedo que "el crimen (y su falta de remordimiento) es un extremo en el que no logramos reconocer al verdadero Ambrosio, al que describe todo el resto de la novela. Y ésta es la principal objeción que cabe hacerle al libro" (Oviedo, 1970: 202). No es un defecto del relato, no se le puede objetar nada en este sentido, es un modo de concebir al hombre actual desde una posición postmoderna, que afecta a la mayor parte de los personajes de *Conversación en La Catedral*. También puede parecer incongruente que Santiago, que ya ha dejado atrás la adolescencia, sus frivolidades ideológicas y sus inseguridades edípicas, pretenda saber la verdad sobre su padre, con el que había sido implacable mientras vivió, y pretenda saberla de un individuo como Ambrosio, y le suplique y le ofrezca su sueldo y lloriqueee... Son personajes que se construyen y se destruyen a la vista de un lector que va descubriendo que el concepto de persona que les sirve de referencia no es el de un ser monolítico, de una pieza, que es un montón de arena, un ser mutante y mutable: es el modelo de hombre de finales del siglo XX.

El lector va construyendo el relato a medida que el discurso lo permite y va tomando datos sobre la historia, los personajes, el tiempo y el espacio, tratando de coordinar las distintas categorías en el lugar que les corresponde, porque se le hace difícil renunciar a la lógica interpretativa, y busca, como Santia-

go la verdad, a ser posible dentro de un esquema lógico y tranquilizador, que no encontrará. Por eso, es difícil una lectura en unidad del conjunto, tanto en la estructura sintáctica, como en los valores semánticos y en las relaciones pragmáticas que suscita *Conversación en La Catedral*, pero el que sea trabajoso descubrirla, no quiere decir que no exista. Sólo que hay que cambiar la noción de persona, la idea de personaje, el esquema de unidad, y todavía son pocos los relatos que obligan a los lectores a seguir estos procesos de interpretación para los que la teoría no ha encontrado aún un canon seguro. Y en el discurso se hace necesario sobrepasar los aparentes sin sentidos de las ocurrencias, tal como están situadas, y ver qué respuesta corresponde a tal pregunta, formulada acaso dos o tres intervenciones arriba.

Quizá debido a esta inseguridad que induce en el lector, la novela se presta a muchas interpretaciones, y efectivamente se han presentado muchas lecturas desde su aparición, como era de esperar en una novela que además tiene una fuerte ambigüedad en sus modelizaciones. Se ha leído como novela histórica, porque indudablemente lo es, pues incluye referencias a circunstancias y a personajes políticos reales, que se identifican de forma directa o a través de nombres supuestos: la acción puede situarse con precisión en un periodo concreto de ocho años en la historia del Perú. Esta lectura implica conceder a la modelización social un papel predominante en la composición y montaje de la novela, y no nos parece que pueda mantenerse tal tesis, al menos en exclusiva. Se ha leído también como novela biográfica, e indudablemente lo es, pues no es difícil identificar días y trabajos en la vida de Zavalita coincidentes con las etapas universitarias en San Marcos y de iniciación en el periodismo de Mario Vargas Llosa, pero no estamos ante una novela autobiográfica: el distanciamiento del narrador respecto al autor y a su personaje es evidente. Algún crítico ha destacado el carácter político de la novela, por las discusiones ideológicas y sociales que incluye explícitamente el texto o que suscita en los lectores, con la particularidad en este caso de que el relato trasciende los límites del Perú para elevarse como testimonio casi general de las fases que muchos jóvenes burgueses de cualquier nacionalidad europea y americana han atravesado en su despertar a las inquietudes políticas y sociales, hasta una superación de esos primeros sarampiones. Sánchez Sarmiento niega que *Conversación en La Catedral* pueda ser una novela política, porque "más bien se trata de la historia de un desencanto en un marco que coincide con el periodo de gobierno del general Manuel Apolinario Odría" (Sánchez Sarmiento, 1994: 256), y también puede ser leída así desde el pesimismo final y envolvente de toda la trama.

Y para completar esta lista de posibles interpretaciones de la novela, podemos afirmar que es un relato que parece escrito para formular una teoría de la novela, pues ofrece enormes posibilidades para el análisis de las categorías literarias sintácticas y semánticas: el tiempo en relación con el orden y la estructura del relato; los espacios sociales, físicos y psíquicos que recorre, los personajes como construcción textual; el narrador, los procesos locutivos que emplea, las voces, las visiones, las distancias, un perspectivismo de acción y de discurs-

so, etc., ofrecen una gran complejidad y un gran interés para el crítico y el teórico de la literatura, pero no se puede ser optimista en este punto: no creo que Vargas Llosa al hacer su relato haya tenido en cuenta las teorías de unos cuantos lectores que además son críticos y teóricos de la literatura!

*Conversación en La Catedral* es todo esto y es mucho más: es una obra artística sin otros límites de interpretación que los que rechaza directamente el texto y sus categorías: indudablemente no podremos decir que estamos ante una novela fantástica, pastoril, de aventuras, etc., pero sí podemos asegurar que a las lecturas reseñadas, seguirán añadiéndose otras, porque el texto las sugiere o las permite y seguirá sugiriéndolas y permitiéndolas mientras se mantenga como texto literario.

Y una vez visto panorámicamente el relato en su contenido y en su discurso, vamos a analizar algunas de sus categorías y unidades, y puedo adelantar que las conclusiones que se alcanzan muestran su excepcional calidad literaria, descubren algunas razones de su complejidad, como era de prever, y confirman que los recursos utilizados, a pesar de su diversidad e intensidad, pueden interpretarse, como ocurre con las grandes novelas, en *unidad* de forma y de sentido: los hechos del discurso, es decir, la lengua literaria utilizada en *Conversación en la Catedral*, el orden que configura su estructura temporal, el modo de construir y de presentar los personajes, etc., todo responde, creo, a un clarividente sentido de *unidad literaria*, a pesar de la presentación en discontinuidad de sus anécdotas y personajes. La visión total de un conjunto tan extenso, de una realidad polifacética, de unos personajes poliédricos, que en principio desconciertan al lector, ha tenido que exigir, sin duda, al autor una seguridad a prueba de cualquier dispersión, de cualquier divagación y frivolidad. Pienso que habrá sido muy difícil controlar ese número tan amplio de personajes, la diversidad de situaciones y puntos de vista, la continuada superposición de expresiones, de situaciones y de acciones... sin perder de vista las líneas convergentes hacia el punto de fuga desde el que *Conversación en La Catedral* puede leerse en unidad, como novela política, histórica, autobiográfica, de formación o de desencanto, etc.

No deja de sorprender también que este mundo tan abigarrado, tan denso, tan complejo, haya sido captado por un novelista tan joven; y que las 669 páginas hayan sido entresacadas, según ha dicho, de mil quinientas, lo que no deja de ser una labor de selección notable, y hasta de catarsis, porque a ver quién es capaz de renunciar a dos tercios de lo escrito!

El análisis de los personajes puede ilustrar sobre el modo de construir unos perfiles seguros a partir de trazos discontinuos. Las figuras de Ambrosio y Santiago, de don Fermín, de Amalita, de Hortensia, etc., y las más secundarias de Carlitos, de Becerrita, de Queta, de Ana, de la Teté, del Chispas, etc., emergen entre luces y sombras, se iluminan con colores contrastados que les dan consistencia semántica y relieve pragmático en el conjunto de la novela. El principio de discrecionalidad en la construcción del personaje no entra en contradicción con el principio de unidad de la novela, ni siquiera en las distancias en las

que una visión inmediata puede quedar alterada. Como la técnica pictórica de los impresionista logra con colores, incluso con puntos, dar relieve y volumen a las figuras, así la prosa de *Conversación en La Catedral* va ofreciendo rasgos discontinuos que permiten construir unos personajes muy complejos, que en principio y vistos página a página pueden parecer planos y poco nítidos.

Efectivamente los personaje son complejos en su apariencia física, en su conducta y en sus relaciones recíprocas, sobre todo los más destacados: don Fermín, Santiago Zavala, Ambrosio, Cayo; otros son más o menos planos y se mueven por avaricia, por lujuria, por poder, por amistad, o por dos o tres motivaciones, que se descubren con cierta rapidez y seguridad; algunos son personajes pasivos, sobre todo mujeres: Amalita, la señora Zoila, Hortensia o Queta, que viven las reacciones de los hombres. Estos personajes se perciben como sujetos pasivos, a veces como víctimas, siempre en la órbita de los demás. Los protagonistas son definidos por varios rasgos, cada uno de los cuales es señalado por uno de los interlocutores; la suma de todos los rasgos constituye su etiqueta semántica en ese mundo ficcional que se deja ver a través de la conversación de Santiago y Ambrosio. El lector advierte, no sin sorpresa, cómo se dibujan personalidades que resultan contradictorias desde el punto de vista de los cánones habituales, y de la misma manera que Santiago quiere irse y pide más cerveza, el lector, a veces, quiere irse, pero necesita más datos, tiene que seguir descubriendo ese mundo que se le cela y se le descubre en un juego de datos, de opiniones, de juicios.

¿Cómo se manifiesta esta complejidad textualmente, de modo que la perciba de un modo más o menos objetivada el lector?

El relato, a no ser en casos excepcionales, no suele presentar a sus personajes de una vez, es decir, no suele dibujar física y psíquicamente a los sujetos antes de ponerlos a actuar en la historia; en este aspecto, Vargas Llosa sigue unos modelos tradicionales. La construcción del personaje narrativo, al igual que la construcción del personaje dramático, suele atenerse a los dos principios a que ya hemos aludido: el de discrecionalidad y el de unidad. El primero supone que los datos que se dan sobre cada personaje se ofrecen de un modo discontinuo; el narrador directamente, o los otros personajes de la obra, ofrecen detalles sobre la apariencia física, frecuentemente de valor fisonómico, sobre todo en las novelas realistas o naturalistas del siglo XIX, o sobre actitudes, conductas y relaciones del personaje, que polariza, a través de un nombre propio, todas las referencias y predicaciones que le corresponden. El lector construye su personaje con esos datos, y por lo general, a su modo, según su competencia.

Para crear un personaje, la novela sigue procedimientos que se manifiestan con variantes y matices, según autores y estilos: un personaje puede ser dibujado directamente por un narrador, con la ayuda de lo que dicen otros personajes, porque el narrador omnisciente suele compartir su sabiduría con los sujetos del mundo que crea, o bien, con una técnica perspectivística, la novela se dibuja con dos o tres narradores que, siempre con la ayuda de sujetos de su

mundo ficcional, informan desde ángulos distintos, y a veces distantes, sobre la historia y sus sujetos. Un narrador, o varios narradores, se encargan de contar una historia y dibujar los sujetos que la viven, y estas dos posibilidades son las que presentaba la narración hasta ahora. Una vez que se ha consumado el deicidio de que habla Vargas Llosa en su tesis doctoral, el narrador declina sus atributos de creador y se limita a ser un observador que es incapaz de dar cuenta de todos los aspectos del personaje; el narrador renuncia a la omnisciencia temporal (no conoce toda la historia, sino sólo una parte), a la omnisciencia espacial (coincide en un lugar con el personaje, pero no lo sigue en sus desplazamientos físicos), y a la omnisciencia psíquica (lo conoce sólo por fuera, no en su interior). En la novela española el perspectivismo, introducido por R. Pérez de Ayala, en *Belarmino y Apolonio* (1921), permitía convencionalmente observar (no crear) las historias desde varios ángulos. Pérez de Ayala cuenta la misma historia mediante el discurso de tres narradores: uno objetivo, otros dos subjetivos con distintos grados de compromiso y distinta capacidad de expresión y juicio, y tanto la fábula como los personajes adquieren sentidos muy diversos en la visión de uno y otros, de modo que el lector se ve en la necesidad de seleccionar los elementos compatibles y construir "su" propia historia, y dibujar "sus" personajes; las visiones de todos sumadas proporcionaban al lector un dibujo bastante completo, pues se le daba una visión y después otra, y él debía organizarlas en su propia lectura.

Vargas Llosa introduce una nueva forma de dar volumen a los personajes principales: y lo hace desde distintas perspectivas interiores a la novela, desde "los otros", es decir, no son los narradores, uno o más, los que ofrecen su versión de la historia y los sujetos, son los personajes los que destacan respecto a los protagonistas aquél rasgo que a ellos les llama más la atención: cada personaje es tallado con cortes en los que colaboran los demás, que de esta manera quedan también ellos mismos definidos por su propia visión. Veamos cómo se consigue, porque sin un ejemplo, esto puede parecer confuso.

El personaje protagonista es el patético Santiago Zavala, un estudiante a punto de pasar a la Universidad, hijo de familia burguesa de Lima, con dos hermanos (la Teté y el Chispas) y un amigo, Popeye. Un escritor decimonónico nos daría una descripción y nos advertiría que Santiago era flaco, buen estudiante, que vestía de tal manera, que se movía de otra, etc. y después de esta primera presentación, las indicaciones y referencias a Santiago, las haría mediante cualquiera de los nombres o adjetivos que constituye el repertorio de su ser, de su estar en el mundo: el estudiante, el hijo, su hermano, el flaco, Zavala, Zavalita, etc. El lector remitirá las predicaciones discontinuas, dado el principio de unidad, a Santiago, y las referencias suelen quedar muy claras.

Vargas Llosa renueva totalmente este procedimiento y reparte entre los otros personajes las predicaciones, en un abanico de posibilidades de diverso grado, pero fijas en cada caso, de modo que si alguien se dirige a Santiago llamándole "supersabio" no sólo señala a Santiago, sino que se presenta él mismo, pues siempre son su hermanos, la Teté y el Chispas, los que comparten este

adjetivo en sus diálogos con Santiago: la relación queda así establecida entre Santiago y los que lo llaman “supersabio”, sus hermanos; si alguien se dirige a él como “flaco”, sabemos que habla su padre, si Zavalita, sus compañeros de “La Crónica”, si “amor”, Ana, su mujer. Los diálogos superpuestos, realizados con frases de unos y de otros, porque no todos están en todas las situaciones, remiten con claridad las ocurrencias a sus emisores, por la forma de dirigirse a Santiago.

Santiago Zavala queda definido en los procesos elocutivos desde la competencia “denotativa” que el narrador confiere a los otros personajes; esto supone que cuando interviene en una situación verbal interactiva, y según quien sea el que se dirige a él (siempre es en los diálogos, nunca en el relato del narrador), es presentado de una manera o de otra y se va modelando con todas sus posibilidades mediante términos que señalan a su interlocutor y, a la vez, pueden manifestar relaciones de ternura (el “flaco”, de su padre), o rivalidad (el supersabio del Chispas...). El personaje parece visto con simpatía por el narrador –la identificación con la biografía del autor, podría ser clave– y a la vez resulta excesivamente orgulloso ante las súplicas de su padre, o en la escena de renuncia a herencia con el Chispas, regodeándose con el apuro de su hermano y tan ajeno a los problemas que derivan para su mujer: Ana seguirá pidiendo prestado a la alemana y fiado al chino de la esquina, pero Santiago se habrá dado el placer de sentirse superior al Chispas, a su padre y a toda su familia, al renunciar a la herencia. El lector hace la crítica general de este personaje tan polifacético y ve luces y sombras, ingenuidad y maldad, orgullo y sencillez, que se desgranán en forma discontinua en las páginas de *Conversación en La Catedral*, y le da la unidad necesaria para que no se disperse su ser, pero a la vez lo ve muy complejo en una percepción simultánea de aspectos que podrían resultar contradictorios.

Lo mismo ocurre con las acciones. La novela va dividida en cuatro partes, de 203, 149, 136 y 148 páginas respectivamente, es decir, bastante igualadas en extensión, sobre todo si se tiene en cuenta que el primer capítulo es la presentación de una forma de relato para el resto de la novela: cuenta cómo por azar se encuentran Santiago Zavala y el antiguo chófer de su padre, Ambrosio Pardo, y conversan en un bar llamado La Catedral durante cuatro horas en las que rememoran impresiones y se informan de datos referentes a sus familias en el telón de fondo de la situación política del Perú. Esa conversación sitúa al lector en los pasos de una historia cuyas claves no tienen los interlocutores: Santiago quiere saber, como un moderno Edipo, la condición de su padre y las razones de su propio fracaso vital, profesional, ideológico y se empeña en determinar el momento justo del fracaso, cuando está a la vista que no es un momento, ni ha sido un solo frente, ni un solo aspecto lo que lo ha conducido a su situación actual; Ambrosio, que está situado en un fracaso aún más profundo, quiere saber datos de la familia de su amo, y pregunta por las razones de la conducta de Santiago con su padre. Al final los dos se separan sin aclarar nada, porque la novela mantiene una modelización filosófica general que niega

la posibilidad del conocimiento a partir de los testimonios propios y ajenos, porque los sujetos mienten, ignoran, interpretan mal, se evaden, tienen intereses, amistades, fidelidades, etc., que les condicionan la visión de la verdad.

Toda la novela podría haberse construido como un inmenso diálogo, entre los dos interlocutores, y así se presenta en una primera capa, pero los cuatro capítulos siguen técnicas discursivas que mezclan el discurso omnisciente y la visión panorámica, con presentaciones escénicas mediante diálogos directos o diálogos superpuestos. En el texto entran descripciones, situaciones, diálogos de personajes diversos y en ocasiones diversas, y de vez en cuando una frase de claro sentido fático, traslada a la conversación Santiago-Ambrosio, que envuelve todo, o que debería envolverlo en la lógica narrativa convencional presentada. Los dos conversadores dejan el primer plano continuamente a los otros personajes que hablan, piensan y se expresan en monólogos interiores, exteriores, directos, sin dirección, en primera, en segunda y en tercera persona. Y el texto reproduce conversaciones que no han podido oír ni Santiago ni Ambrosio, da cuenta de pensamientos que no han sido expresados y que, por tanto, no ha podido ser oídos por ninguno de los dos, de historias y prehistorias que no han podido conocer, y que son el relato de un narrador omnisciente temporal, espacial y psíquico, que atraviesa la conversación y se deja oír de vez en cuando. Y que, en efecto, no deja de sorprender a un lector que ha encontrado también técnicas de superposición y de interacción verbal y actancial tan nuevas.

La misma técnica que observamos en la construcción de personajes desde la perspectiva de los otros, la encontramos en el manejo del discurso dialogado, sobre todo en la primera parte y en la composición de las acciones en la segunda.

La técnica de superposición de diálogos y de situaciones, que aparentemente a veces nada tienen que ver una con otra, resulta desconcertante, y obliga al lector a estar continuamente alertado para buscar conexiones pertinentes. Parece Ambrosio el que cuenta en resumen la vida de Cayo Bermúdez en un párrafo de carácter narrativo en el que se sitúa él mismo en tercera persona, y de pronto se sigue un diálogo que se había interrumpido antes del relato:

“—¿Cree que tardará mucho? —el Teniente aplastó su cigarro en el cenicero— ¿No sabe dónde está?

—Y yo también me casé —dice Santiago—? ¿Y tú no te has casado?

—A veces vuelve a almorzar tardísimo —murmuró la mujer—. Si quiere deme el recado.

¿Usted también, niño, siendo tan joven? —dice Ambrosio—.

Lo esperaré —dijo el Teniente—. Ojalá no se demore mucho.

El tiempo presente de los verbos de lengua (dice Santiago / dice Ambrosio) sitúa al lector en la conversación envolvente; el tiempo verbal en pasado (aplastó, murmuró, dijo) de las otras frases apunta a la historia narrada. El discurso no expresa la causa o razón de las superposiciones de los diálogos envol-

vente y envuelto, que responde a una técnica a la que J. M. Oviedo denominó de “vasos comunicantes”. No se ve muy claro que exista una relación entre las acciones, las informaciones, los temas de los motivos superpuestos en el diálogo, ni siquiera hay un personaje coordinador entre ellas; el lector buscará la razón de esa superposición entre los dos diálogos, y puede ser una asociación de ideas: Cayo Bermúdez está casado con aquella mujer que habla con el Teniente, y por asociación, Santiago informa a Ambrosio que él está también casado, y acaso que el matrimonio de uno y de otro son un fracaso. La técnica en estos casos es la misma que observamos en las metáforas figurativas: basta la contigüidad espacial para que el lector relacione un objeto con otro, una situación con otra, un personaje y otro...

Más frecuente es la superposición de dos o más diálogos que tienen en común un personaje coordinador, o una palabra común, que les sirve de nexo:

–Te voy a hacer una pregunta –dice Santiago– ¿Tengo cara de desgraciado?  
 –Yo te voy a decir una cosa –dijo Popeye–. ¿Tú crees que nos fue a comprar las Coca-colas de pura sapa? Como descolgándose, a ver si repetíamos lo de la otra noche?  
 –Tienes la mente podrida, pecoso –dijo Santiago–.  
 –Pero qué pregunta –dice Ambrosio–. Claro que no, niño.  
 –Está bien, la chola es una santa y yo tengo la mente podrida –dijo Popeye–. Vamos a tu casa a oír discos, entonces.  
 –¿Lo hiciste por mí? –dijo don Fermín–. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco.  
 –Le juro que no, niño –se ríe Ambrosio–. ¿Se está haciendo la burla de mí?  
 –La Teté no está en la casa –dijo Santiago–. Se fue a la vermouthe con amigas.  
 –Oye, no seas desgraciado, flaco –dijo Popeye–. ¿Me estás mintiendo, no? Tú me prometiste, flaco.  
 –Quiere decir que los desgraciados no tienen cara de desgraciados, Ambrosio –dice Santiago–” (págs. 51-52).

En la segunda parte Amalita está con Hortensia, Santiago está trabajando en La Crónica, Ambrosio está de chófer de don Fermín. Además de superponer los diálogos (228: prueba de Santiago + prueba de Carlitos para entrar en La Crónica), se superponen en párrafos de una página, de dos, o tres, las situaciones de Amalita (contadas desde sus experiencias inmediatas, como un monólogo o una corriente de conciencia: sus impresiones sobre Cayo Bermúdez, al que describe, sobre Hortensia, las comparaciones de Hortensia con la señora Zoila...), las de Cayo, las de Santiago.

La superposición discursiva de lenguaje interior y exterior, de índices personales, de objetividad descriptiva y de subjetividad valorativa, de estilo indirecto y directo libre manteniendo siempre el mismo foco (Zavala), podemos observarla en párrafos en prosa seguida, sin diálogo, en la voz del narrador:

“Se instaló ante la máquina y estuvo una hora sin apartar los ojos del papel, escribiendo, corrigiendo y fumando sin tregua. Luego charlando con Carlitos, esperó impaciente y orgulloso de tí mismo Zavala, que llegara Becerrita. Y por fin lo

vio entrar, el chato, piensa, adiposo, malhumorado, envejecido Becerrita, con su sombrero de otras épocas, su cara de boxeador jubilado, su ridículo bigotito y sus dedos manchados de nicotina. Qué decepción, Zavalita. No contestó su saludo, casi ni leyó las tres cuartillas, escuchó sin hacer un gesto de interés la relación que iba haciendo Santiago". (378).

El discurso cambia al comienzo de la segunda parte donde las superposiciones, directamente de espacios, que arrastran a personajes, no se dan en el mismo párrafo, sino en párrafos diferentes y con narradores y voces diferentes: un monólogo, con foco en Amalita, pero polifónico (Amalia, un narrador objetivo, Hortensia), nos sitúa en la casa de Hortensia, en el barrio de San Miguel; seguimos allí cuando despierta Cayo Bermúdez y se prepara para salir; luego nos trasladamos con Santiago desde un bar hasta La Crónica. Este movimiento espacial se repite por cuatro veces: Amalia y sus sorpresas en la casa de Hortensia; Cayo Bermúdez en su coche hasta el Ministerio; Santiago en el despacho del director del periódico. Barajando a los tres personajes, desde los que se enfoca respectivamente su espacio, y manteniendo el discurso polifónico, termina el primer capítulo, con cuatro pasadas circulares, como una técnica en espiral: hay un solo foco desde cada uno de los tres personajes, varias voces que entran de forma indirecta o en diálogos, superposición repetida hasta cuatro veces de los espacios, y quizá simultaneidad en los tiempos, aunque esto no podemos saberlo con seguridad. La misma técnica que en la superposición de diálogos, pero con espacios, situaciones, personajes...

Hemos podido comprobar cómo el discurso superpone diálogos, cómo los personajes se perfilan unos a otros, como las situaciones se presentan circularmente en conjuntos dinámicos, en una relación espacial, aunque temáticamente no tenga otras relaciones en el texto, y, en resumen, contenidos y formas siguen idénticos programas narrativos que dan a *Conversación en La Catedral* su denso estilo y su peculiar modo de alcanzar la unidad. La novela consigue mediante estos recursos evadirse en cierto modo de la servidumbre que le impone el sistema verbal de signos: la expresión en sucesividad, y adquiere, al menos en la recepción, unas posibilidades de expresión en simultaneidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- CONTERIS, H. (1994), "La doble articulación político / ideológica y el "complejo Telémaco" en *Conversación en La Catedral*: una propuesta de análisis", en Hernández de López (ed.) (1994), (245-253).
- FORSTER, E. M., (1927), *Aspectos de la novela*. Madrid. Debate. 1983.
- HEGEL, F. (1985), *Introducción a la Estética*. Barcelona. Península.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ. A. M., (ed.), (1994), *Mario Vargas Llosa. Opera omnia*. Madrid. Pliegos.
- KRYSINSKI, W. (1961), *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid. Arco Libros, 1997.
- LOTMAN, I. (1978), *Estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo.
- OVIEDO, J. M. (1970), *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Barral.
- SÁNCHEZ SARMIENTO, R. (1994), "Una nueva lectura de *Conversación en La Catedral*", en Hernández de López (1994), (255-266).