

Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad Iztapalapa

Maestría en Humanidades

Espacio y tiempo en *Conversación en La Catedral*

TESIS

Que para obtener el título de maestra en Humanidades presenta:

Lic. Diana Angélica Vigil Pablo

Asesora: Dra. Rocío del Alba Antúnez Olivera

Lectoras: Dra. Marina Martínez Andrade

Dra. Mayuli Morales Faedo

México, D. F. 31 de octubre de 2012

*La literatura no es inocente y, como culpable,
tenía que acabar por confesarlo.*

Jorge Bataille, *La literatura y el mal*

Índice

Introducción

1. A las puertas de Lima
 - 1.1 La alta sociedad y los espacios públicos
 - 1.2 Los lugares marginados y la vida privada
 - 1.3 Los límites de la intimidad
 - 1.3.1 El departamento de Ancón
 - 1.3.2 La casa de don Cayo
2. La ciudad y su relación con los personajes marginados
 - 2.1 Las sirvientas
 - 2.2 Elementos en movimiento: los choferes
 - 2.3 Las prostitutas
3. La Catedral
 - 3.1 La mirada al pasado a través del espejo
 - 3.2 La crisis como detonador narrativo
 - 3.3 La conversación

Conclusiones

Introducción

Según Vargas Llosa durante las primeras dos décadas del siglo XX, los escritores se esforzaban por expresar *una* realidad; pero a finales de la década de 1930 aparece la llamada novela de creación, caracterizada por tener técnicas funcionales que les permitían mostrar *su* realidad, cuyo eje de ficción ya no era la naturaleza, sino el hombre en sí. Es decir, la nueva novela deja a un lado el campo para trasladarse a lugares con multiplicidad de escenarios, como la ciudad. Los temas sociales comienzan a ser desplazados por unos más intelectuales, pues se pretendía presentar desde la realidad, los sueños, los pensamientos del hombre, provocando así una renovación de los viejos modelos.¹

De ahí que el objetivo principal de esta investigación sea mostrar cómo Vargas Llosa renueva sus técnicas novelísticas al concentrar, en primer lugar, la diégesis de la novela en tres elementos: el tiempo, el espacio y la conversación. En segundo, al crear vínculos intrínsecos entre los elementos anteriores y los personajes, específicamente marginados; y, en tercer lugar, al metaforizar Perú a partir del bar La Catedral, caracterizado por ser el corazón de la novela. En resumen, el propósito de esta tesis gira en torno no sólo al concepto de cronotopo y el vínculo que existe con la conversación, sino también al concepto de *novela*

¹ Mario Vargas Llosa, “La novela primitiva y novela de creación en América Latina”, en Aurora M. Ocampo (selec.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, p. 191.

totalizadora, por ser *Conversación en La Catedral*, desde mi punto de vista, la cúspide de la narrativa vargallosiana.

Gracias a los referentes biográficos, es posible saber que Vargas Llosa nació el 28 de marzo de 1936, en Arequipa, Perú;² sus padres fueron Ernesto Vargas Maldonado y Dora Llosa Ureta; quienes vivían separados cuando nació el escritor. Inició sus estudios en el Colegio La Salle de Cochabamba, Bolivia; pero en 1945 su familia y él regresaron a Perú. Al cumplir los diez años se reencontró con su padre, lo cual significó un giro total en su formación, ya que ingresó al Colegio Militar Leoncio Prado, en Lima, donde sólo estuvo dos años.

En 1953 regresó a Lima y se inscribió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, para estudiar Letras y Derecho, a pesar de la molestia causada a su padre. A los 18 años, se casó con su tía Julia Urquidi; lo cual provocó descontento en su familia, y en su vida personal una escasez económica. Por esas causas tuvo que estudiar y trabajar como redactor de noticias en Radio Central, revisando los nombres de las tumbas de un cementerio, entre otros oficios.

Seis años después viajó a París, debido a que ganó un concurso organizado por Revue Française, con su relato “El Desafío”. Más tarde le otorgaron la beca “Javier Prado” para realizar un doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid; y tiempo después decide instalarse en París. Al principio, su situación fue un tanto precaria, y trabajó como maestro de español en la Escuela Berlitz, locutor en la ORTF francesa y periodista en la sección española de France Presse; trabajos en los cuales, sin ser ese el objetivo, conoció a varias personas relacionadas con el ámbito literario.³

² Carmen Creado (ed.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, t. N-Z, Madrid, España, Alianza Editorial, 1993, pp. 1697-1699.

³ La mayoría de los datos biográficos de Mario Vargas Llosa pertenecen a su sitio oficial en Internet. Véase: Rosario M.N. de Bedoya (ed.), [<http://www.mvargasllosa.com/>], consultado 20/ 10 / 2012.

Por otra parte, en ese mismo año, publicó su primer conjunto de cuentos *Los jefes* (1959), con el que fue premiado con el reconocimiento Leopoldo Arias (España). Más tarde, en 1962, publicó *La ciudad y los perros*; con el que logró obtener el premio que otorgaba “Biblioteca Breve” de Seix Barral, también el premio de la Crítica Española y el segundo lugar en el Prix Formentor.

Dos años después decidió regresar a Perú, se divorció de Julia Urquidi, y realizó su segundo viaje a la selva, donde obtuvo material acerca del Amazonas y sus habitantes. En 1966 aparece la novela *La casa verde*, con la que mereció los premios de: Crítica Española, Nacional de Novela, en Perú, y el Premio Internacional de Literatura Rómulo Gallegos, en Venezuela. Al siguiente año publicó su relato “Los cachorros”, y viajó a Grecia junto con Julio Cortázar, para trabajar como traductor en la UNESCO. Por otra parte, debe resaltarse que en ese mismo año (1967), se pronunció a favor de los presos políticos de Perú, en el Palais de la Mutualité de París; al igual que Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, entre otros intelectuales.

En 1969 fue publicada *Conversación en La Catedral*, siendo, para la mayoría de los críticos, la novela mejor estructurada narrativamente, consiguiendo así el nombre de *novela totalizadora*.⁴ Dos años más tarde salen a la venta *Historia secreta de una novela* y el ensayo literario *García Márquez: historia de un deicidio*. Poco tiempo después, en 1972, comenzó una serie de trabajos vinculados con el cine y publicó, junto con Martí de Riquer, *El combate imaginario*, un año después la novela *Pantaleón y las visitadoras*. En 1977 sale a la luz *La tía Julia y el escribidor* y en 1981 *La guerra del fin del mundo*.

⁴ En el resto de sus obras antes publicadas, los elementos estructurales no parecen estar bien por cierto trabajados. Por ejemplo, en *La ciudad y los perros* la técnica sobrepasa a la historia, al igual que en *La casa verde*. De ahí que resalte la progresión estilística en la primera etapa creativa del novelista. Véase Birger Angvik, *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*, Perú, Fondo de Cultura Económica, 2004.

En 1993 publicó *Lituma en los Andes*, con el cual consiguió el Premio Planeta, en Barcelona. En el mismo año se le otorgó la nacionalidad española, sin renunciar a la de su país natal. En 1996 se convirtió en miembro de la Real Academia Española y, un año después, salió a la venta *Los cuadernos de don Rigoberto*. En 1999 viajó a Santo Domingo y recopiló información para preparar su novela *La fiesta del chivo*. En 2003, publicó *El paraíso en la otra esquina*, y durante los siguientes años ha seguido publicando.

A partir de lo anterior, es conveniente hacer un paréntesis para describir la manera en que se desarrollaba la literatura en Hispanoamericana después de la década de 1950. En el caso del novelista latinoamericano, Carlos Fuentes afirma que debía escribir temas sociales basados fielmente en estructuras y temas ya tratados por los europeos; aunque la necesidad de mostrar las contradicciones y sueños de la sociedad moderna llevó al escritor latinoamericano a crear un lenguaje que se consolidó durante la década de 1950: “la nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico”.⁵ Es así como, la literatura comienza a negarle

[...] al orden establecido el léxico que este quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor [donde] la localidad y los personajes, en apariencia, son los mismos de las novelas tradicionales [...] la naturaleza ha sido asimilada y el proscenio lo ocupan hombres y mujeres que no desempeñan un papel ilustrado, sino que realmente son totalidades personales traspasadas por el lenguaje, la historia y la imaginación.⁶

Como apunté de manera inicial, Mario Vargas Llosa publicó *La ciudad y los perros*, induciendo una transformación esencialmente editorial. A partir de ese momento los textos

⁵ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

del escritor tuvieron un tono más maduro.⁷ De acuerdo con Rita Gnutzamn, esta novela conforma la primera época de Vargas Llosa, junto con *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*.⁸ Aunque, en las últimas dos obras se observa un mayor virtuosismo, un compromiso para discutir temas trascendentales de la realidad hispanoamericana, y una evolución en las técnicas narrativas:

Vargas Llosa, corrompe, implacablemente; contamina, saludablemente, todos los niveles de esta existencia latinoamericana degradada, significativamente, entre la misa y la parranda. A las jerarquías, opone una delirante confusión verbal en la que el pasado es narrado en presente y el presente en pasado; en la que la coincidencia interna de la situación en la escritura, aunque no en el espacio y en el tiempo, asimila, hermana, revela una condición común patibularia y bastarda, des-jerarquiza a los hombres polares [...] en la que las formas verbales asumen indiscriminadamente todo el caudal simultáneo del habla y el gesto, a fin de operar esa ruptura de las oposiciones entre cambio y estructuras [...] Esta totalidad de gestos y lenguaje [...] nos remite a la más honda y cierta aspiración de personalidad; es el signo de la individualidad intransferible.⁹

En la última novela de esa primera época no sólo prevalecen los elementos antes mencionados, sino también el lenguaje utilizado por el autor provoca una pluralidad de tiempos, espacios y discursos que se unen a partir de un solo aspecto narrativo: la conversación. Por estas razones, puedo afirmar que *Conversación en La Catedral* es la

⁷ El *Boom latinoamericano*, de acuerdo con Teodosio Fernández, tiene como principales representantes a Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Estos autores se caracterizan por hacer uso de rupturas espacio-temporales, narradores en tercera persona, monólogos interiores y un nuevo tratamiento del lenguaje. También sus obras se vinculan con el mercado editorial, ya que a partir de su publicación comienzan a venderse miles de dichos ejemplares. Teodosio Fernández, “Literatura hispanoamericana sociedad y cultura”, citado en Adrián Curiel Rivera, *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia una construcción de una ideología crítica*, Mérida, UNAM, 2006, p. 280.

⁸ Rita Gnutzamn, “Reinvindicación de Pantaleón y sus visitadoras”, en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 624, 1998, p. 13.

⁹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, 1980, p. 46. Véase también Mario Benedetti quien coincide con Carlos Fuentes, con respecto a la narrativa vargallosiana. Mario Benedetti, *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1969, pp. 248 y ss.

cúspide de las obras vargallosianas, pues como el mismo autor asegura: “si tuviera que salvar del fuego una sola [novela] de las que he escrito, salvaría ésta”.¹⁰

A partir del contexto literario dentro del cual Vargas Llosa comenzó a escribir *Conversación en La Catedral*, es posible percatarse de la importancia que tiene estudiar dicha obra, en especial los tres elementos ejes de la novela: el tiempo y el espacio, destacando el perfeccionamiento en las técnicas narrativas. Por esas razones, mostraré los diferentes enfoques desde los cuales la novela ha permitido ser estudiada y aquellos aspectos que faltan ser analizados.

Cómo mencioné arriba, para una investigación más elaborada es necesario tomar en cuenta los diferentes estudios que se han creado, particularmente aquellos relacionados de manera intrínseca con el tema por analizar. Sin embargo, es importante subrayar que a pesar de que la mayoría de los estudiosos se concentran en otros temas, es indispensable conocerlos para tener una visión panorámica de los artículos de investigación que se han publicado en torno a la novela en cuestión.

John J. Junieles es uno de los críticos más recientes que analiza la obra de Vargas Llosa. En “Desde el pasado preguntan por nosotros”¹¹ menciona las diferentes características literarias de *Conversación en La Catedral*. El estudio se divide en cuatro apartados, en el primero hace un rápido análisis del personaje principal: Santiago, con el fin de ejemplificar como los personajes dentro de la obra pierden su humanidad para convertirse en títeres del poder. En el segundo percibe cómo Vargas Llosa expone en la novela la realidad dictatorial a mediados del siglo XX en Perú.

En el tercer apartado, el investigador asegura que la obra posee rasgos característicos de la novela testimonio, colocándola así dentro de ese subgénero. En el último, el crítico

¹⁰ Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, México, Punto de Lectura, 2006, p. 7.

¹¹ John J. Junieles, “Desde el pasado preguntan por nosotros. Sobre la novela *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 39, 2008, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/depasado.html>, fecha de consulta 20/marzo/2010.

decide analizar el entrecruzamiento entre diálogos, cuya finalidad es mostrar una clara diferencia entre los comportamientos de los personajes, en especial de Santiago y Ambrosio. En resumen, John J. Junieles elabora un análisis preciso tanto de la estructura como del género literario.

Ewa Kobylecka elabora un análisis de los elementos que Vargas Llosa utiliza para conformar estructuralmente sus tres grandes obras: *La fiesta del chivo*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*. Resalta la importancia del procedimiento de los vasos comunicantes que posee tres rasgos fundamentales:

- 1) Se asocian en una unidad narrativa dos o más elementos o episodios de distinta condición temporal, espacial o de nivel de realidad [...]; 2) Los elementos o episodios unidos “se comunican”: se modifican mutuamente, se contagian sus respectivas cualidades [...]; 3) En esta mezcla brota una realidad distinta de la que existiría si los episodios hubieran sido narrados por separado.¹²

Al igual que otros críticos, como José Miguel Oviedo y José Luis Martín, menciona la combinación de dos técnicas: los vasos comunicantes y las cajas chinas, cuya diferencia reside en que en el primero se desarrollan los episodios uno al lado del otro, a diferencia de la caja china donde “la fábula avanza hacia adentro, puesto que un hilo narrativo abarca otro, y así indefinidamente”.¹³ De esta manera, Ewa Kobylecka concluye que en *Conversación en La Catedral* se desarrollan estas dos técnicas de una manera magistral.

Por otro lado, Claudio Cifuentes realiza un estudio acerca del significado que adquiere la ciudad en novelas pertenecientes al Boom latinoamericano, entre las que destaca *Sobre Héroes y tumbas* de Ernesto Sábato y *Conversación en La Catedral*. Menciona que en la

¹² Ewa Kobylecka, “Marios Vargas Llosa: una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes”, en *Hipertexto*, núm. 4, 2006, p. 51.

¹³ *Ibid.*, p. 55.

segunda novela el escritor intenta ejemplificar el mito de la ciudad inexistente. También analiza el título de la novela y la relación que guarda con los elementos que conforman el bar La Catedral, lugar de conversación, mediante el cual se edifica casi toda la novela:

Todos los elementos que describen “La catedral” rompen la alusión templaria de la designación con la descripción de una serie de elementos que aluden al sentido auditivo, olfático-gustativo y visual del lector que, enunciados en orden acumulativo, están destinados a producir rechazo y contribuyen a la idea de desintegración, caco-cromatismo y deterioro —en todas las manifestaciones sensoriales— y termina inscribiendo tanto el espacio interior como el exterior de lo precario.¹⁴

El libro más reciente acerca de la narrativa de Vargas Llosa es *La narración como exorcismo* de Birger Angvik, que se encuentra dividido en dos partes: en la primera se agrupan las novelas de Vargas Llosa que corresponden al periodo de 1963 a 1972, analizadas a partir de su génesis, sus innovaciones estilísticas, el tipo de clasificación genérica, los métodos narrativos, la forma, entre otros aspectos significativos. *Conversación en La Catedral* es una de las obras clave dentro de la parte inicial de la investigación, debido a que, como asegura el crítico, constituye una innovación dentro de la narrativa peruana.

Birger Angvik asegura que dicha novela tiene varias historias entrelazadas, cuyo narrador en tercera persona del singular cuenta su propia historia, la cual se limita temporalmente al periodo de 1948 a 1956. También refuta los posibles rasgos biográficos o personales, e incluso la posibilidad de que sea clasificada como novela policiaca o política; más bien el investigador afirma que se trata de una novela donde se habla de “las consecuencias que sufre la vida del individuo en una sociedad corrupta y corruptora”,¹⁵ donde la política sólo es un factor entre muchos otros. En el siguiente apartado muestra la

¹⁴ Claudio Cifuentes-Aldunate, “Espacios identitarios: Los significados de la ciudad en la novela hispanoamericana del boom”, en *Actas del XVI Congreso de Romanistas Escandinavos*, Departamento of Language and Culture-Roskilde University, 2006.

¹⁵ Birger Angvik, *op. cit.*, 2004, p. 152.

configuración de los relatos marcos que resultan ser más elaborados e interesantes en comparación a *La ciudad y los perros* y *La casa verde*, porque el principio de construcción de *Conversación en La Catedral* tiende a mostrar más que a contar:

Toda novela puede clasificarse como una sistematización integrada de la técnica de las cajas chinas, en la que el procedimiento de conversaciones insertadas que se encuentra en *La ciudad y los perros* y en *La casa verde* es empleado a lo largo de una vasta serie de situaciones épicas, una dentro de otra, abarcando una amplia variedad de referencias históricas y dando un enorme salto en retrospectiva desde el relato marco, pasando por todo el periodo que abarca la novela, y luego de regreso al relato marco, en una serie ininterrumpida de conversaciones.

El escenario marco principal situado en el bar Catedral (y la conversación entre Santiago y Ambrosio) se convierte [...] en el arquetipo de las situaciones y conversaciones épicas con las cuales la novela en su conjunto está construida.¹⁶

En los siguientes subtítulos, Birger Angvik plantea los efectos que tiene la dictadura militar sobre las conciencias individuales representadas en la historia, ejemplificado a través de Santiago y Ambrosio. También muestra cómo Vargas Llosa recurre a la misma estructura de entretrejer historias y menciona la importancia de los espacios geográficos. El último tema analizado en el libro es la corrupción, debido a que cada nivel del universo social de la novela es degradado por un sistema político deshonesto. Concluye que *Conversación en La Catedral* resalta del resto de las obras vargallosianas como *novela total*.

Birger Angvik concluye en el apartado dedicado a *Conversación en La Catedral* que la novela tiene como objetivo la representación fiel de la realidad, a través de las normas tradicionales del realismo y naturalismo hispanoamericano: “la novela desafía sus propios estándares y abandona su código orgánico cuando introduce narradores que violan las

¹⁶ *Ibid.*, p. 156.

fronteras del sistema narrativo establecido por ella misma”.¹⁷ En conclusión, el libro de Birger Angvik tiene varias perspectivas, tanto en los fundamentos teóricos como en la metodología, dependiendo de los textos analizados, el género y el año de su publicación.

Sabien Schlickers arguye que Vargas Llosa culmina su proyecto de erigir una *novela totalizadora* con la publicación de *Conversación en La Catedral*, mas no en *La guerra del fin de mundo*. Asegura que las técnicas narrativas y juegos metaficcionales utilizados en las primeras obras vargallosianas construyen en conjunto una novela totalizadora, la cual entra en crisis a partir de la segunda etapa de creación, debido a que el escritor ya no es capaz de asir racionalmente la realidad extraliteraria y representarla. Menciona que *Conversación en La Catedral* se caracteriza por “su alto grado experimental, por el extremo con el cual se varían e inventan procedimientos narrativos que rompen con los estereotipos de la recepción”,¹⁸ a comparación de *La guerra del fin de mundo*, donde se nota un retroceso del uso de las técnicas narrativas, pues su estilo pareciera ser más descriptivo y los personajes no son más máscaras del narrador extradiegético: “el fracaso poético reside en el fracaso de la razón”,¹⁹ es decir, no se comprende las razones que desatan la guerra dentro de la novela.

Por otra parte, María del Carmen Bobes Naves hace un estudio muy preciso de los procesos interactivos que existen en *Conversación en La Catedral*. Afirma que la novela revela la complejidad de un mundo donde los personajes tienen características disímiles e incluso desconcertantes; es decir, la obra “forma parte de un proceso de comunicación y crea una significación que organiza en unidad campos de enunciación múltiples”,²⁰ cuyos personajes se mueven en ámbitos físicos y sociales completamente aislados y que, en general, carecen de un sistema ético, ideológico y cultural: “La novela de Vargas Llosa no ofrece una

¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹⁸ Sabine Schlickers, “*Conversación en La Catedral y La guerra del fin del mundo: novela totalizadora y novela total*”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIV, núm. 48, 1998, p. 193.

¹⁹ *Ibid.*, p.203.

²⁰ María del Carmen Bobes Naves, “Diálogos y otros procesos interactivos en *Conversación en La Catedral*”, en *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 21, 1996, p. 41.

explicación tranquilizadora de la realidad, hace una presentación desasosegada 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”.²¹ Según Bobes Naves, esta construcción del personaje narrativo vargallosiano, suele limitarse a dos principios: el de discrecionalidad y el de unidad, a partir de dichos datos el lector construye al personaje, claro está, dependiendo de su capacidad y carácter.

Bobes Naves también menciona la importancia del tema del azar en la tercera novela de Vargas Llosa, pues asegura que la novela lo admite como fuerza que los personajes no controlan y determina su destino, como por ejemplo Santiago Zavala y Ambrosio, cuya historia transcurre, no como ellos quisieran o su voluntad desea; sino como el destino lo quiere:

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 discursos que reflejan y superponen también situaciones, acciones, personajes, en una unidad de sentido y en un paralelismo no continuado, aunque con variantes en las cuatro partes del relato.²²

Bobes Naves también plantea la posibilidad de analizar la novela desde sus categorías sintácticas y semánticas. Por ejemplo, resalta la importancia de la contigüidad espacial y los tiempos presente y pasado en la novela, debido a que los verbos conjugados en los distintos tiempos, sitúan al lector dentro –en la conversación entre Santiago y Ambrosio– o fuera –en los recuerdos y remembranzas que ocasionan dicha plática–. En síntesis, la autora muestra cómo en *Conversación en La Catedral* el discurso superpone los diálogos, los personajes se complementan entre ellos, las situaciones se presentan de forma circular dentro de conjuntos

²¹ *Ibid.*, p. 41.

²² *Ibid.*, p. 44.

dinámicos que poseen relaciones espaciotemporales; logrando así “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”.²³

A pesar de que Carol S. Stroud no es tan conocida por la crítica, su tesis “Al encuentro de la Lima que viene. Tres novelas peruanas exploran los márgenes de la ciudad: *Los geniecillos dominicales*, *Conversación en La Catedral* y *Un mundo para Julius*”,²⁴ es un importante referente para mi trabajo, pues al estudiar los espacios urbanos abre otras posibilidades de análisis.

En el primer capítulo se define la novela urbana y los personajes marginados que aparecen en las novelas hispanoamericanas, tomando como modelos los personajes principales de las obras antes mencionadas. En lo referente a *Conversación en La Catedral* toma como ejemplo fundamental a Santiago Zavala, quien decide ser un marginado al asistir por decisión propia a la Universidad de San Marcos, donde pretende encontrar una identidad, tema que se desarrolla también en la tesis de Carol S. Stroud.

Por otra parte, el tercer capítulo muestra los cambios sociales, tanto del sector dominante como del marginado, y la división de clases. Mientras que el último capítulo hace una delimitación espacial de los lugares urbanos: el barrio alto, el barrio bajo y los lugares donde se juntan todas las clases sociales. Por lo tanto, la autora muestra la importancia del espacio, no como un telón de fondo, sino como causa y reflejo de las inquietudes de los personajes principales, debido a que “la compenetración entre el protagonista y su ciudad es absoluta y su búsqueda de identidad no es sino un síntoma del proceso mayor que emprende la urbe en su esfuerzo por definirse y encontrar su verdadero rostro”.²⁵

²³ *Ibid.*, p. 54.

²⁴ Carol S. Stroud, *Al encuentro de la Lima que viene; tres novelas peruanas exploran los márgenes de la ciudad: Los geniecillos dominicales, Conversación en La Catedral y Un mundo para Julius*, tesis de doctorado, Nueva York, New York University, 1992.

²⁵ *Ibid.*, p. 222.

A pesar de que Román Soto en “Fracaso y desengaño: héroes, aprendizaje, y confrontación en *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*”²⁶ habla sólo de la influencia que tiene la *Bildungsroman* en *Conversación en La Catedral*, es interesante observar las razones y los acontecimientos que modificaron o influyeron la vida del personaje principal: Santiago Zavala, con el fin de justificar la hipótesis del artículo. En resumen, asegura que el personaje busca su propia identidad, a pesar de las dificultades sociales, económicas y morales que le impiden encontrar ese conocimiento.

Desde otra línea, Clara A. Lomas realiza un estudio dividido en tres capítulos: el primero busca establecer una relación intrínseca entre sociedad y literatura, a partir de los estudios teóricos acerca de la situación socio-política y económica en América Latina mediante el cual, a partir del segundo capítulo, se conocerá la situación de la literatura del *Boom Latinoamericano* –tomando como eje *La Ciudad y los perros*.

El tercer capítulo justifica la existencia de una relación entre un momento histórico y los presupuestos de la teoría de la dependencia que surgen en la interpretación crítica de Vargas Llosa, pero también muestra los aspectos deterministas y existencialistas que se dan durante el desarrollo de los personajes; para dicho apartado, la investigadora toma como eje *Conversación en La Catedral*, su objetivo principal es analizar los hechos históricos que el novelista escogió para encuadrarlos dentro de la novela, donde prevalece un ambiente corrupto y envilecido:

Diversas técnicas narrativas se utilizan para la evocación de estos episodios parados entregando, así, múltiples perspectivas: a través de la voz “objetiva” de un narrador omnisciente; del fragmentario monólogo interior de Santiago que expresa sus pensamientos

²⁶ Román Soto, “Fracaso y desengaño: héroes, aprendizaje y confrontación en *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*”, en *Chasqui*, vol. 19, núm. 2, 1990, pp. 67-74 [<http://www.jstor.org/stable/29740275>], consultado el 08/diciembre/10.

de ese pasado; de las también fragmentarias conversaciones entre Santiago y Carlitos en el bar “Negro-Negro” y entre Ambrosio y Don Fermín en Ancón.²⁷

En conclusión, Clara A. Lomas tiene como objetivo demostrar cómo Vargas Llosa pretende plasmar en sus obras una crítica social y hacia las instituciones con una ideología oligárquica-militar que no permiten el progreso socio-político de Perú: “Vargas Llosa recrea literalmente distintos aspectos fundamentales de la realidad peruana: subdesarrollo, dependencia económica, y cultural, gobiernos militares represivos, instituciones corruptas e iniquidades sociales”.²⁸

Claudio Eugenio Cifuentes Aldunante, en su *Conversación en La Catedral, poética de un fracaso*,²⁹ plantea la distinción entre historia privada y pública, que a su vez se relacionan con la historia que refleja y las reflectadas, basándose en la noción de relato que da Claude Bremond en su libro *Lógica de los posibles narrativos*. Así mismo Cifuentes menciona la presencia de dos tiempos en el relato: uno que reflexiona en el pasado y otro que es reflexionado, a consecuencia del conocimiento que desea obtener Santiago, el personaje principal.

El crítico muestra varios esquemas de macrosecuencias del tiempo, de los cuales resaltan tres: en el primero, perteneciente al tiempo presente, Santiago, se muestran “dos secuencias menores que preceden en el desarrollo de la acción a la reflexión misma que constituye el contenido de la novela”.³⁰ Mientras que en el segundo se observa “la gramática de la lógica de las acciones en el relato”,³¹ es decir, se muestra las diversas historias que afectan a los agentes (personajes), historias que a su vez se derivan de un deseo o posibilidad

²⁷ Clara A. Lomas, *Literatura y sociedad: crítica de la realidad peruana en tres novelas de Marios Vargas Llosa, La ciudad y los perros, Conversación en La Catedral, Pantaleón y las visitadoras*, tesis de doctorado en Literatura española, California, University of California, 1985, pp. 85-86.

²⁸ *Ibid.*, p.140.

²⁹ Claudio Eugenio Cifuentes Aldunante, *en su Conversación en La Catedral poética de un fracaso*, tesis de doctorado, Dinamarca, Odense University Press, 1983.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 40.

de cambio dentro del relato. Por último, y a manera de conclusión, en el tercer párrafo el crítico muestra las relaciones interagenciales que se dan a partir de metas a seguir por los personajes, siempre a partir de la posición que ocupan dentro del binomio “opresores/oprimidos”; logrando así definir las probables interacciones que pueden existir entre los agentes del relato.

Uno de los críticos más importantes es José Luis Martín, quien en su libro *La narrativa de Vargas Llosa*, dividido en tres partes, elabora un exhaustivo análisis de la narrativa vargallosiana, sobre todo de las obras de la primera etapa del novelista. En los capítulos uno y dos, el crítico hace una revisión historiográfica de la novelística hispanoamericana, principalmente para mostrar al lector los cambios generacionales durante las primeras décadas del siglo XX –algunos de los escritores que comenzaron ese cambio fueron Borges, Marechal, Carpentier, Agustín Yáñez y Miguel Angel Asturias–. El crítico asegura que los procedimientos estilísticos del siglo XIX comienzan a ser rechazados, pero no así los temas. El propio Vargas Llosa sintetiza los cuatro cambios que ocurrieron en *la nueva novela* hispanoamericana:

1) Un cambio de eje temático, que se desplaza del enfoque de la naturaleza al hombre mismo: una especie de humanización del arte [...] 2) una expansión del concepto de la realidad, en donde se extiende el diapason dimensional de ésta, abarcando nuevos centros de inspiración [...] 3) desplazamiento del foco de atención de lo rural a lo urbano, trayendo así a primeros planos toda la problemática social ante los ojos de sus víctimas y victimarios que viven en las ciudades; 4) una más aquilatada conciencia estética en lo estrictamente estructural, a base del experimentalismo lingüístico.³²

La segunda parte del estudio esta concentrada en el eje temático de la narrativa vargallosiana: elementos autobiográficos, la ley de la jungla, la sociedad y el hombre. Por último, en la tercera parte se analizan los procedimientos experimentales, haciendo mayor énfasis en los elementos del discurso de *Conversación en La Catedral*.

³² José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, Gredos, 1974, p. 65.

En “Lectura de *Conversación en La Catedral*”,³³ Jean Franco muestra como Santiago y Ambrosio personifican los dos aspectos irreconciliables de Perú: la diferencia entre razas y clases sociales, cuyos elementos determinan y producen la novela. También la investigadora intenta contestar a la pregunta “¿En qué momento se ha jodido el Perú?”, la cual es posible responder hasta que el lector “supera la división fundamental para llegar a la visión totalizadora”; es decir, cuando se logra observar mucho más allá que los protagonistas.

Jean Franco también nota la importancia del bar, el restaurante, el burdel, como pequeñas micro-estructuras de la sociedad, las cuales están dedicadas al consumo inmediato. Destaca sobre todo el bar La Catedral y la perrera como símbolo de dicha economía, la cual “se apropia del producto por medio de la astucia, el robo el engaño; nunca por el trabajo productivo”.³⁴ La casa de Hortensia también entra en esta clasificación, pues es ahí donde se dan relaciones a base de intereses creados o de la perversión sexual, ambos como reflejos de una sociedad dedicada al consumo y no a la creación. En resumen, la crítica intenta mostrar cómo en *Conversación en La Catedral* se resume la tragedia del individuo en una sociedad que lo degrada.

Por su parte, Alberto Oliart en “La tercera novela de Vargas Llosa”³⁵ hace un comentario acerca de los personajes, el argumento, la técnica y el método utilizado en la novela analizada, donde según el crítico, “el ambiente que la novela describe, incluso la trama de sus argumentos o el destino de sus personajes, está determinado por la estructura social y la circunstancia política del Perú”.³⁶ Es decir, Alberto Oliart sólo elabora un análisis somero de la obra, dando algunas claves o mencionando elementos que pudieran ser importantes para un análisis mucho más elaborado.

³³ Jean Franco, “Lectura de *Conversación en La Catedral*”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 76-77, julio-diciembre, 1971, pp. 763-768.

³⁴ *Ibid.*, p. 767.

³⁵ Alberto Oliart, “La tercera novela de Vargas Llosa”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 248-249, agosto-septiembre, 1970, pp. 497-511.

³⁶ *Ibid.*, p. 500.

José Miguel Oviedo, uno de los críticos más importantes, en su libro *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*³⁷ realiza tanto una revisión biográfica del autor como un estudio crítico de las primeras obras del novelista. En el apartado que corresponde a *Conversación en La Catedral*, el crítico asegura que la obra es la historia de múltiples frustraciones que se van mezclando y relacionando, con el fin de ejemplificar no sólo la sociedad limeña, sino peruana. A través de la vida de Santiago –desde su intento inútil de ser socialista, el mediano trabajo que tiene en el periódico *La Crónica*, hasta su matrimonio con Ana– el autor muestra cómo el personaje no puede pasar del pensamiento a la acción; es decir, “no logra la encarnación de sus principios, no puede actuar o sencillamente se descompromete de lo que hace: la fe si la tiene, no le alcanza para tanto”.³⁸

El periodismo será un elemento primordial para la obra, debido a que surge como una de las acciones más improductivas, decepcionantes e ilógicas, mostrando así la podredumbre del sistema: “El periodismo resulta una especie de parodia del poder revulsivo de la literatura”;³⁹ es decir, José Miguel Oviedo asegura que Vargas Llosa desprecia el periodismo a causa de que esa actividad detiene muchas vocaciones literarias. De ahí que Santiago Zavala al rechazar una carrera como escritor, se muestre después como un personaje fracasado.

Aunado a lo anterior, el crítico lleva a cabo un análisis de los que para él son los personajes que ejemplifican desde la frustración, la corrupción, hasta la indiferencia: Ambrosio, Fermín y Cayo. El segundo caso representa “el grado cero de las posibilidades humanas que un proletario tiene frente a las vallas de su clase”,⁴⁰ debido a que nunca decide por sí mismo; es decir, “sus actos son movimientos instintivos para sobrevivir en un nivel

³⁷ José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

³⁸ *Ibid.*, p. 189.

³⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 199.

larval: sólo lo hundan más y más”.⁴¹ Mientras que don Fermín es “el típico burgués acomodado que llega a la política por puro instinto arribista y por ambición económica”,⁴² cuya coartada moral es perfecta. En contraposición del personaje de don Cayo que aparece como el personaje más tétrico, pues en él existe un resentimiento social utiliza el poder político como venganza: “Cayo es un verdadero amo porque convierte a todos en sirvientes del régimen”.⁴³

En suma, José Miguel Oviedo asegura que en *Conversación en La Catedral* existen diálogos telescópicos y una rotación de secuencias, las cuales relativizan el tiempo y el espacio, a través de nexos secretos e intrigantes; también asegura que prevalece la existencia de un narrador pluridimensional, al igual que en las primeras obras de Vargas Llosa. Similar a dos técnicas que el crítico llama *corte continuo* y *acotación dramática*, las cuales aparecen, sobre todo, en los capítulos exclusivamente dialógicos.

Uno de los primeros críticos que analizaron la tercera novela de Vargas Llosa es Luiz A. Díez, quien afirma que esta obra ha superado a las antes publicadas por el novelista, cuya historia parte de una charla que tienen Santiago y Ambrosio en el bar La Catedral, dicha plática introducirá el resto de las historias del argumento: “Ecos de esta conversación instruyen a todo lo largo de la novela en aquellas secciones que tiene como foco narrativo a uno de estos dos ‘interlocutores’ del encuentro en ‘La Catedral’”.⁴⁴

También asegura que tiene gran similitud con el resto de los personajes vargallosianos, debido a su contexto dualístico (Alberto-Poeta, Anselmo-Arpista, Sargento-Lituma, Richi-Esclavo), pero en esta ocasión posee no sólo dos, sino múltiples proyecciones: Santiago, el flaco, supersabio y Zavalita, cuya identidad toma el personaje en su incesante

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*, p. 205.

⁴³ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁴ Luis A. Díez, “Saga del Perú en su Hora Cero”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 241, enero, 1970, p. 722.

toma de conciencia. En conclusión, asegura que a *Conversación en La Catedral* se le puede considerar como una novela totalizadora porque no sólo conjuga los escenarios y los temas más importantes para Vargas Llosa, sino también por su importancia estilística.

En general, casi todos los investigadores coinciden en la magnificencia y destreza estilística de Vargas Llosa para escribir su tercera novela, ganándose así el título de novela totalizadora; es decir, en ella se puede encontrar no sólo una combinación de dos técnicas: los vasos comunicantes y las cajas chinas —se trata de una historia donde existen múltiples frustraciones que se van mezclando y relacionando, con el fin de ejemplificar las degradaciones que sufre la sociedad en general—; sino también ejemplos de pequeñas microestructuras de la sociedad, e incluso *cortes continuos* y *acotaciones dramáticas*, como las llama José Miguel Oviedo.⁴⁵

A pesar de los múltiples enfoques y estudios que ya existen en torno a *Conversación en La Catedral*, la obra ofrece muchas más posibilidades de interpretaciones debido a su riqueza estilística, la combinación de diálogos, a un entramado de secuencias que relativizan el tiempo y el espacio, a la existencia de un narrador pluridimensional, entre muchos otros elementos que logran conjugarse en la llamada novela totalizadora.

Basándome en lo anterior, pretendo estudiar los cronotopos que conforman la novela *Conversación en La Catedral*, los cuales tienen vínculos intrínsecos con los personajes, tanto marginales como de la clase alta. Dichos aspectos se ven concentrados en un solo lugar: La Catedral, cuyo enlace principal es la conversación. De esa manera, dicho espacio se convierte en símbolo de la ciudad de Lima y, en consecuencia, de todo Perú. Aunque para poder sustentar dicho principio también es necesario tener una metodología que, en primera instancia, debe sustentarse con un marco teórico, donde se definan los conceptos de relato,

⁴⁵ La acotación se refiere a la intromisión del narrador omnisciente para introducir la voz de un personaje, mientras que la acotación es la que omite toda alusión a los personajes externos (José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, pp. 235 y ss).

tiempo, espacio y discurso, los cuales son primordiales para hacer un análisis más conciso de *Conversación en La Catedral*.

Se entiende como relato a “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.⁴⁶ De dicho concepto se distinguen tres aspectos importantes, la historia: “construida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado”; el discurso que “le da concreción y organización textuales al relato”; y el acto de la narración, donde se establece “una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal”.⁴⁷ Dentro del primer aspecto existe un binomio de suma importancia, que Bajtín define como cronotopo:

[...] (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...]; es importante el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura.⁴⁸

De acuerdo con mi hipótesis, el discurso es un aspecto significativo porque a través de la presencia de éste dentro de la conversación, se condensan los diversos tiempos y espacios que incluye la diégesis. De ahí que el lenguaje sea una acción, ese

[...] proceso significativo que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en la que interviene la materia lingüística que conforma el *eje sintagmático* de la lengua [...] es decir el conjunto de enunciados que depende de la misma *formación discursiva*. Ésta, a su vez, se funda en la posibilidad de elección temática a que dan lugar las regularidades y las

⁴⁶Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 10.

⁴⁷*Ibid.*, pp. 11 y 12.

⁴⁸Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

dispersiones dadas entre los objetos de discurso, los tipos de enunciación, los repertorios de concepto.⁴⁹

Estos conceptos serán la base para demostrar cómo la superposición de tiempo y espacio dentro de *Conversación en La Catedral* parten de una conversación en que no sólo se expresa una preocupación social por parte de Mario Vargas Llosa, sino también una preocupación estética, pues el escritor a cada momento pretende perfeccionar sus técnicas narrativas.

A partir de todo lo anterior, dividiré este análisis en tres capítulos. En el primer capítulo se tomará como cronotopo de partida la ciudad de Lima, por ser ésta la que concentra el resto de los espacios; los cuales dividiré para un análisis más conciso en: espacios de la alta sociedad y lugares marginados. El primero simboliza la vida pública, aquellos acontecimientos que están a la vista de cualquiera, mientras que el segundo, la vida privada simboliza los espacios cerrados, donde el lector, sólo a través de otros personajes, puede vislumbrar los secretos que guardan los personajes.

Partiendo de la idea de que la vida privada es conocida a partir de un observador, en el segundo capítulo de esta tesis mostraré, en primera instancia, la relación que tienen los observadores —me refiero a Amalia, Ambrosio, Hortensia, entre otros— con la ciudad y las funciones que adquieren dependiendo de la acción desarrollada. Por ejemplo, en algunos casos con delimitadores geográficos o tienen la función de ser detonadores narrativos. Se demostrará entonces su importancia dentro del relato y como es gracias a ellos que el lector se entera de ciertos acontecimientos que son de suma importancia para el desenlace de la novela.

Con el fin de unificar toda mi investigación, en el tercer capítulo tomaré como punto de partida la Catedral, como lugar de encuentro, donde una conversación muestra el proceso

⁴⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.

de crisis por el que pasa el personaje principal: Santiago Zavala. Tomaré como referente teórico los conceptos de pérdida-descubrimiento, reconocimiento-no reconocimiento y el de búsqueda-hallazgo, recogidos de la teoría de la novela de Bajtin. Es decir, pretendo demostrar cómo a partir del mirarse a sí mismo desde un presente hacia el pasado, el camino de su vida se va construyendo y, como resultado, el camino de toda una sociedad, de Perú. En pocas palabras, la Catedral es el centro del cual parten todos los tiempos y espacios, a través de una conversación que detona la crisis del personaje principal.

A las puertas de Lima

“La cortina tiene una esquina plegada y
Santiago puede ver un retazo de cielo casi oscuro,
y adivinar, afuera, encima,
cayendo sobre la quinta de los duendes,
Miraflores, Lima, la miserable garúa de siempre”.⁵⁰

En *Conversación en La Catedral*, el lugar donde se desarrollan y ocurren la mayoría de las acciones es la ciudad de Lima. Desde ella los personajes —textualmente Santiago Zavala— se desplazan a otros distritos. Uno de los fines es que el lector se percate de las diferencias socio-culturales de la región; es decir, a partir de los ojos de los personajes se puede conocer una Lima pobre y violenta o rica y llena de estereotipos, logrando así que el lector tenga una imagen integral de la realidad peruana y, en consecuencia, latinoamericana, característica reunida en el epígrafe que abre este capítulo.

Para poder analizar Lima como espacio unificador es indispensable tener en cuenta el concepto de cronotopo, el cual no sólo es la unión entre espacio y tiempo, sino también tiende

⁵⁰ Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, Madrid, Punto de Lectura, 2006, p. 35. A partir de la siguiente cita colocaré el número de página al final de ésta.

a influir en el resto de los elementos novelescos como, en este caso, lo hace con el discurso.⁵¹

Por ejemplo, se observa que el núcleo fundamental de la novela sería el diálogo que se da entre Santiago y Ambrosio, en el cual desde un presente se cuenta el pasado, que a su vez trae consigo otros tiempos y distintos lugares.

Con la finalidad de estudiar ese entramado de tiempos y espacios, la investigación en este capítulo se dividirá entre los espacios altos (la casa de don Fermín y el club Regatas) y los espacios bajos (como los burdeles, los bares, la perrera, entre otros), que logran unirse gracias al continuo movimiento de los personajes, quienes —más adelante se observarán las razones— tienden a estar involucrados en crímenes, homicidios o acontecimientos turbios.

Al final del capítulo analizaré el departamento de Ancón y la casa de don Cayo debido a que ninguno se encuentra en las clasificaciones antes propuestas. En el primero a pesar de que pertenece a la familia Zavala, ninguna acción que los involucre es desarrollada ahí, excepto don Fermín, quien utiliza el lugar para tener sus encuentros clandestinos con Ambrosio. Lo mismo ocurre en la casa de don Cayo, pues aunque los dueños del lugar tienen una buena posición económica, no gozan de un buen prestigio, y también porque su relación con la clase alta no es pública, sino privada.

LA ALTA SOCIEDAD Y LOS ESPACIOS PÚBLICOS

En *Conversación en la Catedral* la alta sociedad está conformada por las familias limeñas con mejor posición social y económica, en especial las relacionadas con la dictadura

⁵¹ En el cronotopo “tienen lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime [...]; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”. Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 237-238.

Odrísta;⁵² lo cual no quiere decir que no estén vinculadas con los estratos sociales más bajos u oculten situaciones que pueden afectar su situación social. A partir del siguiente análisis cronotópico, el lector se podrá percatar de esas relaciones y cómo algunos personajes tienden a llevar una doble vida: una pública y otra privada.

Bajtín afirma que el hombre público, en este caso el personaje público “vive y actúa siempre a la vista de todos, y cada momento de su vida puede [...] ser de todos conocido. La vida pública y el hombre público son, por naturaleza, abiertos; pueden ser vistos y oídos”;⁵³ mientras que la vida privada es cerrada: “sólo puede ser observada y escuchada a escondidas”.⁵⁴ Se tiene acceso a ella a través de la confesión o de un tercero como observador.⁵⁵

Dentro de la novela, los espacios altos, como la casa de don Fermín y el barrio Miraflores, actúan como marcas temporales de la etapa de adolescencia y niñez de Santiago, no así la opulencia que se observa en la casa de don Cayo o las escenas en el Club Nacional que significan corrupción e incluso robo. El tiempo, en el primer caso, tiene una unidad —en comparación de los lugares privados—, pues existe una secuencia entre los hechos mencionados. También se puede observar que son presentados a través del narrador omnisciente como parte de la vida corriente de los personajes (la relación padre-hijo y las relaciones laborales) y como preámbulo para comparar estos espacios con los bajos. Aspecto al que casi siempre recurre Santiago,⁵⁶ quien al enfrascarse en sus pensamientos inconscientemente añora la vida que tenía antes de escapar de casa:

⁵²Aunque se trata de un tema importante para la novela, como lo aseguran muchos críticos, entre ellos John J. Junieles y Birger Angvik, no es la base de este análisis porque, en mi opinión, la dictadura Odrísta funciona como trasfondo de la novela o contexto histórico donde se sitúa la historia, mas no como punto medular.

Cfr. John J. Junieles, *op. cit.*, 2008; y Birger Angvik, *op. cit.*, 2004.

⁵³Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁴*Ibidem.*

⁵⁵ Un tercero sería Amalia, gracias a ella el lector conoce la vida de Hortensia y, en consecuencia, de los vicios de varios de los personajes, pero este elemento será analizado con mayor detenimiento en el capítulo dos.

⁵⁶ A lo largo de la novela Santiago también es llamado Súper sabio, Flaco, niño formal y Zavalita; motes que se refieren a las diferentes etapas por las que pasa el personaje; es decir, el proceso de crisis. Esta afirmación estará

Santiago regresa al paradero, el colectivo que toma es un Chevrolet y tiene la radio encendida, Inca Kola refrescaba mejor, después un vals, ríos, quebradas, la veterana voz de Jesús Vázquez, era mi Perú. Todavía hay embotellamiento en el centro, pero República y Arequipa están despejadas y el auto puede ir de prisa, un nuevo vals, las limeñas tenían alma de tradición. ¿Por qué cada vals criollo sería tan, tan huevón? Piensa: ¿qué me pasa hoy? Tiene el mentón en el pecho y los ojos entrecerrados, va como espiándose el vientre: caramba, Zavalita, te sientas y esa hinchazón en el saco. ¿Sería la primera vez que tomó cerveza? ¿Quince, veinte años atrás? Cuatro semanas sin ver a la mamá, a la Teté. Quién iba a decir que Popeye se recibirá de arquitecto, Zavalita, quién que acabarías escribiendo editoriales contra los perros de Lima. Piensa: dentro de poco seré barrigón. Iría al baño turco, jugaría tenis en el Terrazas, en seis meses quemaría la grasa y otra vez un vientre liso como a los quince. Apurarse, romper la inercia, sacudirse. Piensa: deporte, ésa es la solución. El parque de Miraflores ya, la Quebrada, el Malecón, en la esquina de Benavides maestro. (p. 18)

Se conocen, entonces, varios espacios a través del recorrido que hace Santiago de la calle Wilson a Benavides, e inclusive la cultura peruana es reducida a través de tres elementos: el transporte público, un vals criollo y un refresco “Inka Kola”. Pero lo más importante de este fragmento es identificar cómo el personaje compara dos tiempos (pasado y presente) al observar su realidad (crisis) y al evocar la vida que llevaba cuando estaba con sus padres. A pesar de que existe una línea temporal y espacial gracias al trayecto en el transporte público, esto permite la fragmentación del tiempo pasado, a través de los pensamientos del personaje: “Tal vez valdría la pena esforzarse y sacar el título. Piensa: dar marcha atrás” (p.19). De esta manera, como asegura la teoría de Bajtin, el espacio se impregnará del sentido real de la vida, en este caso de la vida de Santiago, provocando que sus conflictos, encuentros (como el que tiene con sus hermanos a escondidas), relaciones (el lazo que crea con la figura de la Musa) entre otros elementos, tengan una mayor significación cronotópica dentro del mundo novelesco.

relacionada con el concepto del camino de la vida que da Bajtin. Dicho elemento será el marco del tercer capítulo de esta tesis.

Este trayecto en bus ejemplifica esa unidad entre los espacios altos y los bajos, elemento que quizá (públicamente) no se observe dentro de la casa de don Fermín. Ésta es considerada como símbolo de la alta sociedad de Lima. El lector no entra en ella sino a través de acciones importantes que suceden ahí: el intento de violación de Amalia, las discusiones entre Santiago y su familia, la reconciliación entre ambas partes. En comparación con la casa de don Cayo, que se convierte en un lugar público debido a que no se trata de un “hogar” como tal, sino de un lugar, donde no hay reglas familiares y los personajes que ahí viven permiten la intromisión de otros, algunos como observadores y, por lo regular, los políticos y empresarios para mostrar su doble moral.

En la casa de los Zavala, el lector puede conocer las relaciones que se dan entre la familia, en especial la relación padre-hijo, pues el hogar tiene la función de ser la primera vivencia, el primer cosmos. Si se toma en cuenta la teoría de Bachelard, ahí es donde “el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños”⁵⁷ y, en consecuencia, las relaciones familiares que se rompen a causa de las diferencias de ideología que tiene Santiago con su padre; pero luego se observará que su relación se rompe por factores más íntimos, como la doble vida que lleva don Fermín.

Al hablar del hogar de los Zavala sólo es posible conocer a través de él la vida pública de don Fermín,⁵⁸ porque las acciones narradas que ocurren del padre de Santiago con su familia no aparecen ocultas, ni fragmentadas, sino son superficiales y lineales, a pesar de que sean reminiscencias del pasado y retrotraídas por los pensamientos casi siempre de Santiago. Bola de Oro (sobrenombre de don Fermín en los bajos estratos sociales) es su vida privada; sus tendencias homosexuales y sus fraudes relacionados con la política Odrísta, son

⁵⁷ Véase Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 37 y ss.

⁵⁸ Especifico lo anterior porque don Fermín es un personaje político y debe recordarse, de acuerdo con Bajtin, que los hechos políticos están relacionados con la vida privada. De ahí que la vida pública de don Fermín este simbolizada con su vida hogareña y la vida privada con sus relaciones políticas.

características ocultas por la culpa, el castigo.⁵⁹ En resumen, son manifestaciones que tienden a ser negativas, y, en consecuencia, encubiertas. Un ejemplo claro se da cuando Santiago se entera de que su padre es culpado por Queta (una prostituta) de haber asesinado a Hortensia e, incluso, es catalogado como homosexual, lo cual era del conocimiento de todos en la redacción del periódico *La Crónica*:

—Le sacaba plata y el tipo la mandó a matar para que no lo chantajeara más —recitó, suavemente, Becerrita—. ¿Quién es el tipo que contrató al matón?

—No lo contrató, le hablaría —dijo Queta, mirando a Becerrita a los ojos—. Le hablaría y lo convencería. Lo tenía dominado, era como su esclavo. Hacía lo que quería con él.

—Yo me atrevo, yo lo publico —repitió Becerrita, a media voz—. Qué carajo, yo te creo, Queta.

—Bola de Oro la mandó a matar —dijo Queta—. El matón es su cachero. Se llama Ambrosio.

—¿Bola de Oro? —se paró de un salto, Carlitos, pestañeaba, miró a Periquito, me miró, se arrepintió y miró a Queta, al suelo, y repetía como un idiota—: ¿Bola de Oro, Bola de Oro?

—Fermín Zavala, ya ves que está loca —estalló Ivonne, parándose también, gritando—. ¿Ves que es una estupidez, Becerrita? Incluso si fuera cierto, sería una estupidez. No le consta nada, todo es invención.

—Hortensia le sacaba plata, lo amenazaba con su mujer, con contar por calles y plazas la historia de su chofer —rugió Queta—. No es mentira, en vez de pagarle el pasaje a México la mandó matar con su cachero. ¿Lo va a decir, lo va a publicar? (pp. 429-430)

Aquí también se puede distinguir, la unión que se da entre los dos estratos sociales a partir de las acciones tanto de don Fermín como de Santiago, el primero involucrado en un crimen y el otro de espectador y, claro está, como descubridor de la doble vida que lleva su padre.⁶⁰ Secreto que fue revelado mediante la voz de un tercero, es decir de una afirmación

⁵⁹ De acuerdo con Oviedo: “Su coartada moral es perfecta [...] Fermín representa ese tipo de capitalista peruano que vio en el Régimen de Odría [...] la encarnación de un gobierno represivo pero seguro para sus intereses económicos”. Véase José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 206.

⁶⁰ Anteriormente afirmé que un tercero es quien saca a la luz pública el secreto de la vida privada, en este caso Zavalita no tiene esa función, pues la homosexualidad de su padre nunca es aclarada, ni mucho menos el

que pareciera sólo un chisme —convertido en eso debido a que está presente el hijo del inculpado—; pero Santiago, al igual que los demás, oculta la vida privada de su padre, pues cuando lo ve en el Club Regatas (espacio público) sólo le comenta que se cuide porque lo están culpando de un asesinato, pero nunca le cuestiona acerca de sus preferencias sexuales. Carlitos (amigo de Santiago) ofrece al lector una posible respuesta al ocultamiento de dicho secreto: “¿Te preocupa eso, el escándalo? Sigues siendo un burgués Zavalita” (p. 435). También es significativo resaltar, desde este momento, cómo las relaciones familiares padre-hijo siempre están sometidas a una incertidumbre moral, pero no la relación madre-hijo, ya que la primera “se modela como una antítesis del padre, casi masoquistamente”.⁶¹

El marco para la escena del reencuentro entre don Fermín y Santiago se da en el puerto del Club Regatas, donde le es imposible a Santiago cuestionar a su padre (al funcionar como espacio público). Es a través del personaje que el lector conoce el lugar, aunque la siguiente cita es descrita por un narrador omnisciente en tercera persona, debe tomarse en cuenta cómo dichas imágenes están contaminadas de la mirada y los pensamientos del personaje, quien —desde la primera parte de la novela— muestra una ciudad indiferente, sombría, en pocas palabras deshumanizada:

Salió del cafetín, bajó por la avenida hasta el Malecón, y en vez de tomar la escalera que descendía hacía el Regatas, siguió por la pista, despacio, distraído, piensa asombrado de lo que acabas de hacer. Veía allá abajo las dos playitas vacías del club. La marea estaba alta, el mar se había comido la arena, las olitas rompían contra los diques, algunas lenguas de espuma lamían la plataforma ahora desierta donde en verano había tantas sombrillas y bañistas. ¿Cuántos años que no te bañabas en el Regatas, Zavalita? Desde antes de entrar al San Marcos, cinco o seis años que ya entonces parecían cien. Piensa: ahora mil.

[...] ¿Estaban construyendo una piscina? En la cancha de básquet, dos hombres en buzos azules tiraban a la canasta; la poza donde se entrenaban los bogas parecía seca, ¿seguía siendo

asesinato de Hortensia, a pesar de las pruebas que poco a poco se van develando, más bien creo que el lector debe formar su propia conclusión.

⁶¹ *Ibid.*, p. 193.

boga el Chispas en esa época? Ya eras un extraño para la familia, Zavalita, ya no sabías cómo eran tus hermanos [...] Llegó a la entrada del club, se sentó en el poyo que sujetaba la cadena [...] Podía ver Agua Dulce desde allí, la playa sin carpas, los quioscos cerrados, la neblina que ocultaba los acantilados de Barranco y Miraflores. En la playita rocosa que separaba Agua Dulce del Regatas, los cholos de la gente diría la mamá, piensa. (pp. 437-438)

Bajtín propone que tanto los espacios como el tiempo están afectados por el tiempo biográfico de los personajes (el sentido real de la vida), en esta ocasión me refiero a Santiago. Aunque el tema de la crisis está destinado al tercer capítulo de este estudio, es importante dejar claro cómo la serie temporal constituye un todo plasmado en la visión que Santiago tiene del mundo, pues es el conjunto de dichas perspectivas lo que le proporciona a la descripción su propia identidad dentro del texto narrativo.⁶²

A diferencia de muchas de las descripciones de las novelas anteriores de Mario Vargas Llosa,⁶³ donde el tiempo de la acción pareciera estar suspendido debido a la importancia que tienen los pensamientos del personaje, en el fragmento anterior el tiempo se contrae y se magnifica en un mismo espacio. La narración se da desde una segunda persona, Santiago se cuestiona desde afuera, es decir existe un desdoblamiento del personaje: “¿Cuántos años que no te bañabas en el Regatas, Zavalita?”⁶⁴ Cuando se responde que han pasado “cinco o seis años que ya entonces parecían cien. Piensa: ahora mil”, el tiempo se ve multiplicado por el alejamiento desde el cual se observa el acontecimiento. Como se puede

⁶² Cuando me refiero a descripción estoy utilizando la definición establecida por Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, 2001.

⁶³ Por ejemplo, en la primera novela publicada de Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1962), casi todas las descripciones tienden al estilo de la narrativa decimonónica, caracterizada, según Teresa Zubiaurre, por dos factores: “el efecto de realidad y las exigencias del objeto para con el pasaje descriptivo”. Este tipo de descripciones son claro ejemplo de la influencia que tiene el escritor de la novela realista y naturalista, en especial de *Madame Bovary*, de Flaubert; pero que a lo largo de su quehacer literario se han ido transformando, pues como se observa en *Conversación en La Catedral* existe ya una simultaneidad de tiempos y espacios, debido a que “sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable”. Véase María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 17 y ss.

⁶⁴ Este hablarse desde afuera, de acuerdo con Bajtín, funciona como reconocimiento de sí mismo. En la tercera novela vargallosiana Santiago intenta, a través de la pérdida, reconocerse y en consecuencia encontrar la respuesta a su estado de crisis. Dicho elemento será analizado con mayor detenimiento en el parágrafo segundo del tercer capítulo de esta investigación. Véase Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989.

observar, dicha distancia temporal también está impregnada del estado de crisis en el que se encuentra el personaje; provocando así que el cronotopo esté establecido a partir de lo que le ocurre a Santiago. Aquí también se puede ir vislumbrando como en el personaje, a partir de la comparación del presente con el pasado, se genera un sentimiento de incertidumbre, el cual estallará justo cuando se reencuentre con Ambrosio.

A partir de lo anterior se puede observar que dentro de la descripción también es importante resaltar el motivo del encuentro. En dicho elemento, también están reunidos el tiempo y el espacio, ya que existen dos partes en un solo lugar en un mismo tiempo: Santiago ve a don Fermín después de una larga temporada. Todo ahí le parece extraño al primer personaje, ese tiempo ajeno que ocurre ante sus ojos, se relaciona con esa realidad ajena que vive su familia, aspecto que marcará notablemente su tiempo biográfico. En palabras de Bajtin, este cronotopo “ejecuta frecuentemente funciones positivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace [...] del argumento”.⁶⁵ La función positiva de la que habla Bajtin varía dependiendo del tipo de encuentro al cual se refiera. Por ejemplo, a pesar de que no se trata de un encuentro casual, es significativo porque se trata del enfrentamiento de Santiago con su pasado, de una noción de contacto que determina el camino que seguirá el personaje.

El Club Regatas incita al personaje a que enfrente su vida pasada, aquellas acciones públicas que solía realizar, pero a su vez es un espacio donde no puede afrontar a su padre, debido a la vulnerabilidad del espacio. En otras palabras, el crimen de la Musa sólo es mencionado por Santiago para alertar a don Fermín de una posible culpabilidad por parte de los investigadores, pero Zavalita nunca utiliza el asesinato como medio para cuestionar a su padre de la doble vida que llevaba hasta ese momento.

⁶⁵ *Ibidem.*

Entonces, podría afirmarse que los lugares antes expuestos: la casa de don Fermín y el Club Regatas son utilizados como marco de la vida burguesa de la sociedad limeña, en consecuencia, de la vida pública de los personajes, quienes intentan guardar toda apariencia de su verdadera realidad, aunque esto perjudique sus creencias (el caso central es el de Santiago al esconder los secretos de su padre). Las condiciones de ese cronotopo son externas, el personaje se encuentra en los espacios antes citados, abiertos en todas direcciones, como si se tratara de estar en una plaza pública, asegura Bajtin. La manera que tiene el lector para conocer dichos secretos es adentrarse en los lugares bajos gracias a la vinculación que existe entre éstos y los personajes.

LOS LUGARES MARGINADOS Y LA VIDA PRIVADA

Otro tipo de encuentros que coexiste entre los personajes, pueden situarse dentro de los espacios de la sociedad limeña marginada: los bares, burdeles y casas de cita. Resaltan las coincidencias entre los personajes de la clase alta y los de la clase baja, cuyo fin, hasta cierto punto, es mostrar al lector la vida privada de ciertos personajes. En resumen, en este apartado se analizarán los lugares bajos de la ciudad de Lima, los cuales a través de los personajes marginados permiten evidenciar los secretos que otros guardan. Es decir, queda al descubierto la vida privada de algunos personajes, en especial de don Fermín (como representación de los políticos peruanos de la dictadura Odríista)⁶⁶ y de los demonios que atormentan a Santiago. A la par se analizarán los crímenes y asesinatos, acontecimientos que

⁶⁶ El presidente Manuel Odría gobernó de 1948 a 1956 —época mejor conocida como “El Ochenio” o dictadura Odríista—; sin embargo el lapso que abarca *Conversación en La Catedral* es de quince años (1948-1963). Estos datos son relevantes para situar la obra dentro de un contexto histórico, mas no, en mi opinión, para ubicarla dentro de las novelas con tema político como aseguran algunos críticos. Cfr. Carol S. Stroud, *op. cit.*, 1992, pp. 10 y 12.

marcan la vida privada de los personajes; por ejemplo la huelga de Arequipa o el asesinato de Hortensia, la musa.

A lo largo de la novela se puede observar que la descripción está centrada en los lugares de posición económica baja, no así en los lugares acaudalados (recuérdese que éstos son introducidos a través de la mirada de un tercero, donde el narrador extradiegético sólo funciona como portavoz).⁶⁷ También el número de espacios marginados es superior a los otros, se menciona Chorrillos, los bares: Zela, Terrazas, El Negro-Negro, La Quinta, La Colmena, y La Catedral; la perrera municipal, la Universidad de San Marcos,⁶⁸ la redacción del periódico *La Crónica*, entre otros. En éstos se dan la mayoría de los encuentros más importantes para el desarrollo de las acciones de la novela.

Retomando la idea de la vida privada (la cual es conocida a partir de un tercero), en ella ocurren situaciones no destinadas al dominio público, por ejemplo: la homosexualidad, la prostitución y la corrupción; creando así la autoinculpación, en el caso de Santiago, o el juego de la doble vida, como en don Fermín. Para las ideas anteriores, es necesario tener en cuenta la función del tiempo, pues Bajtin asegura que en la vida privada “el tiempo carece de unidad e integridad. Está dividido en fragmentos separados que comprenden episodios singulares de la vida corriente [...] Ciertos episodios están redondeados y acabados, pero son aislados y autónomos”.⁶⁹ El tiempo de la vida pública está dispuesto a partir de los segmentos temporales de la vida privada, en especial en relación con la serie-eje de la novela.⁷⁰

⁶⁷ La descripción es “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo. La descripción es la expansión textual de un stock léxico, ya que se propone como una equivalencia entre una nomenclatura y una serie predicativa”. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, 2001, p. 8.

⁶⁸ Es considerado lugar marginado por la alta sociedad limeña, pues recuérdese cómo la familia de Santiago no quiere que estudie ahí, debido a que la mayoría de los alumnos son de la clase baja.

⁶⁹ Bajtin, *op. cit.*, 1989, p. 281.

⁷⁰ Afirma Bajtin que el tiempo de la existencia corriente “no es paralelo a esta serie principal, y no enlaza con ella; pero los diferentes fragmentos (en los que está dividido ese tiempo) son perpendiculares a la serie principal y la cruzan en ángulo recto”. *Ibidem*.

En dichas descripciones se desarrollan varios tipos de focalizaciones y, en consecuencia, una multiplicidad de perspectivas; lo cual permite que el lector active ciertas expectativas del mundo narrativo. A partir de las definiciones anteriores es posible resaltar la función de las descripciones de los estratos sociales bajos dentro de *Conversación en La Catedral*. Por ejemplo, desde la primera parte de la novela Zavalita introduce al lector al espacio novelesco a partir de su perspectiva, es decir, de su idea de mundo:

Norwin se ríe y Santiago cierra los ojos: las casas de Chorrillos son cubos con rejas, cuevas agrietadas por temblores, en el interior hormigean cachivaches y polvorientas viejecillas pútridas, en zapatillas, con várices. Una figurilla corre entre los cubos, sus alaridos estremecen la aceitosa madrugada y enfurecen a las hormigas, alacranes y escorpiones que la persiguen. La consolación por el alcohol, piensa, contra la muerte lenta los diablos azules. Estaba bien, Carlitos, uno se defendía del Perú como podía.

[...] Caras masculinas, ojos opacos y derrotados sobre las mesas del Bar Zela, manos que se alargan hacia ceniceros y vasos de cerveza. Qué fea era la gente aquí, Carlitos tenía razón. Piensa: ¿qué me pasa hoy? El lustrabotas espanta a manotazos a dos perros que jadean entre las mesas. (pp. 16-17)

Teniendo en cuenta el apartado anterior, los encuentros tienen funciones positivas dentro de la novela, en este caso el encuentro casual entre Norwin y Santiago permite que el personaje principal exteriorice su estado anímico y, como resultado, comience a cuestionar la realidad a partir de su pasado. Dicho de otra forma, gracias a que los personajes se encuentran en un lugar cerrado, el narrador omnisciente le muestra al lector la vida íntima del personaje, ya que Santiago, comienza un proceso de interiorización, en otras palabras de autoinculpación, cuyo único remedio es el alcohol, dejando a la vista del lector el deterioro en el que se encuentra el personaje y, en consecuencia, todo Perú.

De esta manera, es posible percatarse que los bares son más que lugares de encuentro. Dentro de sus paredes se conoce la vida privada de los personajes: las debilidades, los miedos, en síntesis, los procesos de autoconocimiento que a su vez introducen otros tiempos

y lugares: son, para llamarlos de alguna manera, cronotopos sensoriales. Me refiero a que al particularizar la descripción de ciertos objetos dentro de la acción narrada, el efecto visual, por parte del lector, se multiplica y, como resultado, dicho espacio adquiere un valor mayor dentro de la novela. Lo mismo ocurre con la perrera municipal, donde Santiago va a exigir que le devuelvan a su perro:

Depósito municipal de Perros, era allí. Un gran canchón rodeado de un mudo ruín de adobes color caca —el color de Lima, piensa, el color del Perú—, flaqueando por chozas que, a lo lejos, se van mezclando y espesando hasta convertirse en un laberinto de esteras, cañas, tejas, calaminas. Apagados, remotos gruñidos. Hay una escuálida construcción junto a la entrada, una plaquita que dice Administración. (p. 21)

En toda la novela, Santiago metaforiza a Perú a través de los espacios marginados. Pareciera que este lugar pertenece a la vida pública, pero sucede completamente lo contrario. A este lugar llegan los perros que no tienen un hogar, en otras palabras, este microcosmos simboliza los lugares que visita Santiago (los prostíbulos, las cantinas, la escena del crimen del que es testigo), donde se reúnen personas que tampoco tienen un lugar establecido en la sociedad peruana o donde ocurren acontecimientos negativos, me refiero a aspectos que están fuera de las normas sociales o infringen la ley, como es el caso de los crímenes o los asesinatos que pertenecen también a la vida privada, debido a que ocurren en secreto y sin testigos. Nótese cómo en el siguiente fragmento Santiago es testigo del asesinato de un perro:

Galpones malolientes y en escombros, un cielo gris acero, bocanadas de aire mojado. A cinco metros de ellos una oscura silueta, de pie junto a un costal, forcejea con un salchicha que protesta con voz demasiado fiera para su mínimo cuerpo y se retuerce histérico: ayúdalo, Pancras. El zambo bajito corre, abre el costal con una cincha, lo colocan en el suelo y el Batuque comienza a gruñir, tira de la cadena gimiendo, qué te pasa, mira espantado, ladra ronco. Los hombres tienen ya los garrotes en las manos, ya comienzan uno-dos a golpear y a

rugir, y el costal danza, bota, aúlla enloquecido, uno-dos rugen los hombres y golpean. Santiago cierra los ojos aturdido. (p. 23)

En este caso la función de Zavalita es la de observador: el personaje está fuera de la acción, piensa en la posibilidad de intervenir, ayudar al animal; pero como se trata de un hecho ajeno a su realidad, rechaza esa idea inconscientemente, a pesar de que los hombres encargados de la perrera le piden que publique un artículo acerca de las malas condiciones que tienen para trabajar, hace esa idea a un lado, quedando la situación trunca, como el perro muerto dentro del costal, relegado a la vida privada de ese espacio. Prevalecerá entonces, la ley del más fuerte, la indiferencia hacía el otro: “—En el Perú estamos en la Edad de Piedra, mi amigo”, idea también metaforizada con las palabras “caca, mierda, jodido”; que se encuentran a lo largo del mundo narrativo de *Conversación en La Catedral*.

En este tipo de escenas prevalecen también los *de repente*; ya que, como se afirma en la *Teoría de la novela* de Bajtin, las casualidades son aquellos sucesos que rompen el ciclo normal de los acontecimientos, a partir de los cuales se define el camino de la vida o cómo éstos influyen en la toma de decisiones por parte de los personajes. Según Bajtin este tipo de característica pertenece al tiempo de la aventura que se compone, precisamente, de una serie de segmentos cortos que pertenecen a otras aventuras: “dentro de cada aventura, el tiempo es organizado exteriormente, técnicamente: lo importante es lograr escapar, lograr alcanzar, lograr adelantarse estar o no estar precisamente en el momento dado en un cierto lugar, encontrarse o no encontrarse”.⁷¹ Es así como el narrador omnisciente le muestra al lector el encuentro entre Santiago y Ambrosio:

⁷¹ El *motivo del encuentro* siempre está presente como elemento constitutivo de la estructura, aunque puede tener diferentes matices, y hasta expresiones verbales que adquieran una significación semimetafórica o puramente metafórica. Es importante resaltar la estrecha relación que se da entre *el motivo del encuentro* y *el cronotopo del camino*, el cual es de suma importancia para la literatura porque la mayoría de las obras están estructuradas a través de éste. *Ibid.*, pp. 244 y ss.

—¿Y sabe usted lo que se gana aquí? —dice Pancras, accionando; se vuelve hacia el otro—. Cuéntaselo tú, el señor es periodista, que proteste en su periódico.

Es más alto, más joven que Pancras. Da unos pasos hacia ellos y Santiago puede verle al fin la cara: ¿qué? Suelta la cadena, el Batuque echa a correr ladrando y él abre la boca y la cierra: ¿qué? [...]

No era él, todos los negros se parecían, no podía ser él. Piensa: ¿por qué no va a ser él? El zambo se agacha, levanta el costal, sí era él, lo lleva hasta el rincón del descampado, lo arroja entre otros costales sanguinolentos, vuelve balanceándose sobre sus largas piernas y sobándose la frente. Era él, era él. Cumpa, le da un codazo Pancras, ándate a almorzar de una vez. (p. 24)

Nótese cómo Santiago se siente contrariado ante la presencia de Ambrosio. Pareciera que llega la respuesta a las interrogantes que estuvieron atormentando a Zavalita durante todo el día. En conjunto, este acontecimiento influirá en la realidad de Santiago, pues a partir de ese momento interiorizará (elemento de la vida privada) la pregunta “¿en qué momento me jodí?”, para tratar de contestarla mediante la plática que sostiene con Ambrosio.⁷² Pareciera entonces que el tiempo del suceso está predeterminado por fuerzas irracionales (el azar), por ser las que ocasionan los encuentros. Téngase en cuenta que eso no ocurre al cien por cierto, pues aunque el camino de la vida de Santiago está predeterminado: “Nadie elige ser quien es pero todos tienen que elegirse en un acto libre y voluntario como lo que son íntimamente. Elegirse no es aceptarse en el quietismo. Somos incompletos, caricaturales, perfectibles. Podemos vencernos a nosotros mismos dentro de lo que somos, pero no podemos ser otros”.⁷³

Retomando la idea de los crímenes en relación con los espacios privados, aparece la revuelta ocurrida en Arequipa, donde los trabajadores de Cayo Bermúdez: Téllez, Ludovico Pantoja, Hipólito y gente de Ica: Trifulcio, el Chino Molina, Urondo, el capataz Martínez,

⁷² Elemento clave para el desarrollo del tercer capítulo de esta investigación.

⁷³ José Emilio Pacheco, “Lectura de Vargas Llosa”, en *Revista de la Ciudad de México*, núm. 8, abril, 1968, p. 29.

Ruperto, entre otros tratan de evitar un acto público de la Coalición (personas en contra de la dictadura Odríista).⁷⁴ A pesar de que se trata de un acontecimiento de dominio público, el entramado político que se mueve detrás de éste, de acuerdo con Bajtin, es privado, pues los hechos socio-políticos siempre pertenecen a la vida privada, la cual le brinda a los acontecimientos su propia significación.⁷⁵ Por esa razón, el lector creará su propia versión a partir de tres referencias: una conversación entre Santiago y la señora Lucía (su asistente), cuando visita Ambrosio a Ludovico en el hospital, y la conversación telefónica entre don Cayo con Lozano; las cuales funcionan como entramados para que el lector pueda conocer ese acontecimiento privado.

El primer *flashback* que introduce el narrador omnisciente, es la plática que tiene Santiago con la señora Lucía. Debe notarse cómo la mujer alterada no conoce los detalles reales del acontecimiento, sólo lo que ha escuchado a través de la radio y leído en el periódico, de ahí que vaya en busca de Santiago quien por ser periodista podría conocer más acerca del tema, pero hasta los medios de comunicación conocen sólo una parte de los verdaderos acontecimientos:

Señor Santiago, volvieron a sonar los golpecitos en la puerta, señor Santiago y él abrió los ojos, se pasó una mano torpe por la cara y fue a abrir, aturdido de sueño: la señora Lucía. —¿Lo desperté? Perdóneme pero ¿ha oído la radio, vio lo que está pasando? —las palabras se le atropellaban, tenía la cara excitada, los ojos alarmados—. Huelga general en Arequipa, dicen que Odría puede nombrar un gabinete militar. ¿Qué va a pasar, señor Santiago? —Nada, señora Lucía —dijo Santiago—. La huelga durará un par de días y se acabará y los señores de la Coalición volverán a Lima y todo seguirá lo mismo. No se preocupe. —Pero ha habido varios muertos, varios heridos —sus ojitos centellaban como si hubieran contado los muertos, piensa, visto los heridos—. En el teatro de Arequipa. La Coalición estaba haciendo un mitin y los odriístas se metieron y hubo una pelea y la policía tiró bombas.

⁷⁴ Según Clara A. Lomas este hecho verídico fue apoyado por la Embajada de Estados Unidos. Participaron oficiales militares y miembros de la oligarquía burguesa del Club Nacional. Acontecimiento que detonó la caída de Bermúdez. Véase Clara A. Lomas, *op. cit.*, 1992, p. 94.

⁷⁵ Mijail Bajtín, *op. cit.*, 1989, pp. 262 y ss.

Salió en "La Prensa", señor Santiago. Muertos, heridos. ¿Va a haber revolución, señor Santiago? (p. 354)

Es interesante observar cómo los personajes ajenos a este acontecimiento sólo pueden acceder a él a través de la información poco verídica que brindan los medios de comunicación, los cuales son obligados a difundir, de manera exclusiva, el comunicado oficial del gobierno. En este sentido, la información impacta tanto al espacio privado como al público, pues el espacio está representado exclusivamente de manera metafórica. Dicho suceso está vinculado con la población limeña en general (me refiero a todo el Perú), la cual muestra preocupación por algo que desconoce y, desgraciadamente, permanecerá oculto.

El segundo *flashback* está constituido por la versión de los observadores, que si bien el lector está al tanto de la vida privada de los personajes de la clase alta a través de éstos, pareciera que son excluidos de los verdaderos objetivos que tienen sus propias acciones, elemento que se estudiará con la mayor detenimiento en el siguiente apartado y cuyos objetivos sólo conocen los altos mandos de la política peruana.

De este modo, la conversación que tiene Ambrosio con Ludovico en el hospital —donde el segundo, por medio de un narrador omnisciente, cuenta cómo él y el resto de los hombres de Cayo Bermúdez fueron golpeados por los Odríistas e incluso por sus propios compañeros—, permite que el lector pueda conocer más detalles sobre el mitin. Por ejemplo, se muestra cómo desde un pasado narra la historia que es contada desde un presente, el del hospital:

—Ya era hora Ambrosio —dijo Ludovico—. Basta que uno esté jodido para que los amigos le vuelvan la espalda.

—¿Crees que no hubiera venido a verte antes? —dijo Ambrosio—. Sólo supe esta mañana, Ludovico, porque me encontré a Hipólito.

—¿Ese hijo de puta te contó? —dijo Ludovico—. Pero no te contaría todo.

—Qué es de Ludovico, qué pasó —dijo Ambrosio—.

Un mes que se fue a Arequipa y hasta ahora ni noticia.

—Está vendado de pies a cabeza en el Hospital de Policía —dijo Hipólito—. Los araquiños lo hicieron una mazamorra. (p. 547)

Es de esta manera que comienzan a traslaparse tiempos, lugares e inclusive diversas voces narrativas. En primer plano está la conversación del hospital, después un pasado inmediato que es la conversación entre Ambrosio e Hipólito, junto con la narración por parte del narrador omnisciente y, en tercer plano, la voz de Ludovico uniendo el primer y tercer campos temporales y espaciales. De tal suerte que el lector puede unificar la historia para conocer la vida privada de los personajes, en este caso, los hechos ocurridos en Arequipa:

Estallaron otros Viva Odría en diferentes puntos del local, y ahora el gordo chillaba provocadores, provocadores, la cara morada de furia, mientras exclamaciones, empujones y protestas sumergían su voz y una tormenta de desorden revolucionaba el teatro. Todos se habían puesto de pie, al fondo de la platea había movimientos y jalones, se oían insultos, y ya había gente peleando. Parado, su pecho subiendo y bajando, Trifulcio volvió a gritar ¡Viva Odría! Alguien de la fila de atrás lo agarró del hombro: ¡provocador! Él se desprendió de un codazo y miró al limeño: ya, vamos. Pero Ludovico Pantoja estaba acurrucado como una momia, mirándolo con los ojos saltados. Trifulcio lo cogió de las solapas, lo hizo levantarse: muévase, hombre.

—Que me quedaba, ya todos se estaban mechando —dijo Ludovico—. El negro sacó su cadena y se lanzó al escenario dando empujones. Saqué la pistola y me fui detrás de él. Con otros dos tipos pudimos llegar hasta la primera fila. Ahí nos esperaban los de los brazaletes.

Algunos del escenario corrían hacia las salidas, otros miraban a los tipos del servicio de orden que habían formado una muralla y esperaban, con los palos en alto, al negro y a los otros dos que avanzaban remociendo las cadenas sobre sus cabezas. Éntrales, Urondo, gritó Trifulcio, éntrales, Téllez. Hizo chicotear la cadena como un domador su látigo, y el de los brazaletes que estaba más cerca soltó el palo y cayó al suelo agarrándose la cara. Sube negro, gritó Urondo, y Téllez ¡nosotros los aguantamos, negro! Trifulcio los vio avéntandose contra el grupito que defendía la escalerilla al escenario y, remolineando su cadena, se aventó el también. (p. 548)

Nótese cómo la voz de Hipólito se confunde con la del narrador omnisciente, logrando así que el pasado y el presente en el hospital sean una sola unidad. Por otro lado, es importante recordar que el aislamiento es un aspecto importante de la novela, lo retomo porque en esta parte Hipólito y Ambrosio están fuera de su condición de “matones”, lo cual les permite poder expresarse de manera abierta acerca del acontecimiento. Otro aspecto que los deja dialogar libremente es que se encuentran en un lugar público, el Hospital, considerado lugar público porque en él coinciden todas las clases sociales y gracias a las afecciones de los pacientes, los problemas de cada uno de los que ahí se encuentran quedan al descubierto.

Por último, la tercera referencia aparecerá intercalada dentro de la conversación entre Hipólito y Ambrosio. Mediante una conversación telefónica entre Cayo Bermúdez y Molina (elemento privado, donde sólo el receptor y el emisor pueden enterarse del mensaje) el lector conocerá la verdad acerca del mitin ocurrido en Arequipa. En la siguiente cita se observará cómo los personajes enviados por don Cayo a Arequipa, no conocen la verdadera razón por la que los mandaron al teatro donde se celebraba el mitin, pues la orden dada por su superior los pone en riesgo, tanto a ellos como a los del alto mando:

—Pero éste se lo ganó al doctor Lama —dijo Trifulcio—.

Igual de elegante, pero no tan en difícil. Se le entiende todo.

—¿Qué? —dijo Cayo Bermúdez—. ¿La contramanifestación un fracaso total, Molina?

—No más de doscientas personas, don Cayo—dijo Molina—. Les repartirían mucho trago. Yo se lo advertí al doctor Lama, pero usted lo conoce. Se emborracharían, se quedarían en el Mercado. Unas doscientas, a lo más. ¿Qué hacemos, don Cayo?

—Me están volviendo —dijo Trifulcio—. Por esos hijos de puta que fuman. Otra vez, maldita sea.

—Tendría que estar loco para dar la señal —dijo Ludovico—. ¿Dónde está Hipólito? ¿Tú ves dónde anda mi compañero?

La estrechez los gritos habían caldeado el local y se veía brillo de sudor en las caras [...], y todo el teatro daba alaridos: Li-ber-tad, Le-ga-li-dad [...]

—Está bien, ganaron ellos —dijo Cayo Bermúdez—. En esas condiciones, mejor anule la cosa, Molina.

—Voy a tratar, pero no sé si será posible, don Cayo —dijo Molina—. La gente está adentro, dudo que les llegue la contraorden a tiempo. Corto y lo llamo después, don Cayo.

(pp. 546-547)

Nótese que el entrecruzamiento entre las diferentes voces permite que también los tiempos puedan unificarse, con el fin de brindarle al lector la posibilidad de observar espacios totalmente ajenos al tiempo presente, de ahí que sobresalga la verdadera importancia que tiene el discurso, dentro de la narración; pues este crea un sistema capaz de unificar cada una de las voces de los personajes con la finalidad de que el lector a través de ellos conozca diferentes perspectivas de las acciones, y no sólo mediante la voz del narrador omnisciente.

En resumen, todos los acontecimientos políticos presentados dentro de la novela pertenecen a la vida privada de los personajes, sobre todo aquellos relacionados con la corrupción o con crímenes sociales. De ahí que el mitin de Arequipa a pesar de su casi nula divulgación y de haber ocurrido en un lugar público como el teatro, es un acontecimiento privado debido a que existe la manipulación de información; de la cual sólo será posible enterarse, como se dijo anteriormente, a partir de la reconstrucción de los hechos que hace el lector de las diferentes conversaciones que tienen los personajes a lo largo de distintos momentos de la novela.

LOS LÍMITES DE LA INTIMIDAD

Dentro de este mundo narrativo ajeno, el lector se encuentra con dos sitios singulares: el departamento de Ancón y la casa de don Cayo Bermúdez, viviendas ubicadas entre los

límites de la vida privada y la vida pública porque, de acuerdo al concepto de casa de Bachelard, ésta guarda la intimidad de los que ahí se encuentran. Si bien a través de las paredes se protegen los acontecimientos que ahí dentro ocurren, dicha vivienda dista en ciertos aspectos del concepto de casa que propone el teórico, pues los habitantes de la casa de don Cayo no pertenecen al círculo social que los rodea, pues ellos inciden en contra de todas las normas sociales, a diferencia de la casa de los Zavala, donde la rectitud y las buenas costumbres les permiten pertenecer a la clase alta sin ningún miramiento.

El Departamento de Ancón

A lo largo de la diégesis se menciona que la familia Zavala pasa todos los veranos en Ancón, lugar costero al norte del centro de Lima. Las casas para vacacionar son características porque ahí sólo se pasan tiempos momentáneos; la vida cotidiana, como el trabajo o los negocios son dejados a un lado para tener un rato de esparcimiento. Es un alejarse de todo y de todos para descansar. Aunque, en este caso, el departamento de Ancón sirve, en mi opinión, para albergar la más vergonzosa intimidad, la de don Fermín: “La frustración que va a padecer Fermín [...] es triple: como padre (con Santiago), como político (con Cayo), como hombre (con Ambrosio). Para su hijo, Fermín es el paradigma de todo lo que hay que evitar en la vida y, de hecho, de todo lo que ha querido ser”.⁷⁶

Dicho departamento, no reside en un lugar de la alta sociedad ni en un lugar marginado. En primera instancia, porque no se narra ninguna escena familiar ahí, los personajes todo el tiempo mencionan que alguien ha ido a vacacionar allí, pero al lector nunca se le relata ninguna experiencia. En segunda, porque los únicos acontecimientos que se conocen de Ancón están vinculados con la vida privada de don Fermín, a los cuales exclusivamente se tiene acceso por las pláticas que sostiene Ambrosio con Queta, durante sus

⁷⁶ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 207.

encuentros sexuales en el prostíbulo donde ella trabaja. Este aspecto es de suma importancia porque se involucran dos espacios mediante una conversación, a parte de que es un elemento medular en el último capítulo de mi investigación, pues considero que la conversación modifica y conforma el resto de los elementos novelescos, incluidos los cronotopos literarios.



Es decir, el lector es introducido, primero, a la intimidad del cuarto de Queta, donde Ambrosio, después evocará, en medio del silencio y la oscuridad de la recámara, con los ojos cerrados y cubriéndose siempre el rostro, sus encuentros con don Fermín en el departamento de Ancón. También es importante mencionar que ninguno de los dos lugares es descrito con minuciosidad, sólo aspectos importantes para el desarrollo de la acción. Por ejemplo, cuando Ambrosio está hablando con Queta, el narrador extradiegético se limita a presentar descripciones del siguiente tipo: “Lo vio sonreír con cierta amargura en la semioscuridad; la ventana de la calle estaba abierta pero no había brisa y en la atmósfera inmóvil y cargada de vaho de la habitación el cuerpo desnudo de él comenzaba a sudar. Queta se apartó unos milímetros para que no la rozara” (p. 681).

De acuerdo con Bachelard la casa es aquel espacio que protege y encierra la intimidad.⁷⁷ Dichos aspectos pueden observarse claramente en el departamento de Ancón, donde don Fermín resguarda su doble vida; más no la de Ambrosio, quien es simplemente el chofer, y como tal no es juzgado, pues él le cuenta su historia a un personaje que es su igual, Queta, una prostituta. De ahí que, como mencioné al inicio de este capítulo, la vida privada de don Fermín sea conocida e incluso juzgada, hasta cierto punto, sólo en los estratos bajos de la sociedad:

—¿Y cuando te da asco? —dijo Queta—. A veces a mí me da, pero qué importa, abro las piernas y es igual. ¿Pero tú?

—Es algo de dar pena —susurró Ambrosio. A mí me da, a él también [...]

—¿Y qué te pasa a ti, qué tienes? —dijo Queta—. Cuando él te ordena llévame a Ancón.

—¿Usted siente asco cuando don Cayo le dice esta noche ven a San Miguel? —preguntó Ambrosio, en voz muy baja—. Cuando la señora la manda llamar.

—Ya no —se rió Queta—. La loca es mi amiga, somos amigas. Nos reímos de él, más bien. ¿Piensas ya comienza el martirio, sientes que lo odias?

—Pienso en lo que va a pasar cuando llegemos a Ancón y me siento mal —se quejó Ambrosio y Queta lo vio tocarse el estómago—. Mal aquí, me comienza a dar vueltas. Me da miedo, me da pena, me da cólera. Pienso ojalá que hoy sólo conversemos. (p. 683)

Podría afirmarse entonces que los límites de la intimidad o la doble vida de don Fermín están cercados por el espacio que ocupa el departamento de Ancón, pues en ningún otro lugar tiene sus encuentros sexuales con Ambrosio; al cual el lector tiene acceso exclusivamente a través de otro espacio que es el cuarto de Queta. Al final, cuando don Fermín ha muerto el departamento es despreciado por todos los integrantes de la familia: “La mamá no va a poner los pies ahí, se le ha metido que odia Ancón” (p. 714); dejando así

⁷⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, 1965, pp. 38 y ss.

relegado dicho lugar al pasado, en especial, al que corresponde a la vida privada de don Fermín.

La casa de don Cayo

Mediante la mirada de Amalia, el narrador omnisciente le da acceso al lector a varios espacios de don Cayo y de Hortensia, su amante, donde se concretan una serie de aspectos de suma importancia para el desarrollo de las acciones en la novela. Cuando Amalia llega a trabajar a dicha casa, comienza a hacer comparaciones entre Hortensia y la señora Zoila (mamá de Santiago Zavala). Por un lado, opina que la primera es muy amable y no pareciera hablar desde un trono como la señora Zoila; sin embargo le resulta extraña la excesiva higiene y pulcritud que exige a las sirvientas, tanto en la casa como en su aspecto físico. De la misma forma compara también a don Cayo con don Fermín, quien “con verlo se descubriría que era decente y de plata” (p. 246). Nótese, por ejemplo, en la siguiente cita las excentricidades de Hortensia y cómo sus gustos difieren tanto de los de doña Zoila:

La escalera de la sala al segundo piso tenía una alfombrita roja sujeta con horquillas doradas y en la pared había indiecitos tocando la quena, arreando rebaños de llamas. El cuarto de baño relucía de azulejos, el lavador y la tina eran rosados, en el espejo Amalia podía verse de cuerpo entero. Pero lo más bonito era el dormitorio de la señora, los primeros días subía con cualquier pretexto y no se cansaba de contemplarlo. La alfombra era azul marino, como las cortinas del balcón, pero lo que más llamaba la atención era la cama tan ancha, tan bajita, sus patitas de cocodrilo y su cubrecama negro, con ese animal amarillo que echaba fuego. ¿Y para qué tantos espejos? Le había costado trabajo acostumbrarse a esa multiplicación de Amalias, a verse repetida así, lanzada así por el espejo del tocador contra el del biombo y por el del clóset (esa cantidad de vestidos, de blusas, de pantalones, de turbantes, de zapatos) contra ese espejo inútil colgado en el techo, en el que aparecía enjaulado el dragón. Había un solo cuadro y le ardió la cara la primera vez que lo vio. La señora Zoila jamás hubiera puesto en su dormitorio una mujer desnuda agarrándose los senos con esa desfachatez, mostrando todo con tanto descaro. Pero aquí todo era atrevido, empezando por el derroche. ¿Por qué traían tantas cosas de la bodega? Porque la señora da muchas fiestas, le dijo Carlota, los amigos del señor eran importantes, había que atenderlos bien. La señora parecía multimillonaria, no se preocupaba

por la plata. Amalia había sentido vergüenza al ver las cuentas que le sacaba Simula, le robaba horrores en el diario y ella como si nada, ¿gastaste tanto?, está bien, y se guardaba el vuelto sin contarlo. (p. 242)

En la *Poética del espacio*, Bachelard afirma que “el excesivo pintoresquismo de una morada puede ocultar su intimidad”;⁷⁸ pero aquí ocurre lo contrario, pues la descripción de la cama, los espejos y la pintura de la mujer desnuda son pistas para que el lector las relacione con las perversiones que se narran escenas más adelante. En otras palabras, es mediante el narrador omnisciente que el lector se entera de las acciones que se llevan a cabo dentro de la habitación: las relaciones lésbicas entre Hortensia y Queta, los vicios de don Cayo y los ataques de histeria de Hortensia, más no por Amalia, que si bien es un personaje-observador, su mirada en este caso sólo es descriptiva; el personaje se percata de los acontecimientos hasta que se acuesta con Ambrosio en la cama de la señora: “Se acostaron en el cuarto de la señora y a Amalia le vino un ataque de risa que no le paraba. Para eso eran los espejos, para eso, qué bandida la señora, y Ambrosio tuvo que sacudirla de los hombros y reñirla, enojado con sus carcajadas” (p. 501).

Retomando la descripción de la habitación, debe recordarse la cantidad de bienes que posee la pareja e incluso las relaciones que tienen con personas importantes, porque no concuerdan con sus excentricidades. Dicho con otros términos, se menciona que Hortensia no podría ser como el personaje de doña Zoila, refinado y de clase alta, a pesar de la cantidad de dinero que posee e incluso, lo más relevante, el dormitorio, en este caso no es el lugar más íntimo de la casa, como se podría pensar, debido a que se convierte en público al permitir la entrada de terceros a este lugar, y en consecuencia, al conocer los acontecimientos que ahí se llevan a cabo.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 46.

Entonces, podría afirmarse que dicha casa no constituye un hogar, la vida privada no exista dentro de ella, ya que entre sus habitantes no hay sentimientos amorosos, ni mucho menos confianza. Ese aspecto difiere con el concepto de casa que da Bachelard, quien asegura que la casa protege a sus habitantes y les permite soñar en paz; pues en la casa de Hortensia, nadie está a salvo, ni es posible brindar la sensación de confianza.⁷⁹ Es decir, todos los acontecimientos ahí ocurridos siempre involucran a un externo: los políticos que visitan la casa para asuntos turbios, las prostitutas que llegan para complacer a los amigos de ambos, las siguientes relaciones amorosas que tiene Hortensia cuando la abandona don Cayo, entre otros muchos aspectos.

En otro orden de ideas, y retomando el concepto de cronotopo, el lector se percatará que el pasado de don Cayo, su matrimonio con Rosa y la “casita amarilla” donde vivían, son parte de su vida privada, pues cuando él es llamado a formar parte del gabinete de gobierno, deja a su mujer para instalarse en Lima y crear un plan que le funcione como estrategia política: rentar una casa, una esposa y tener un estatus económico para lograr acceder a un círculo social alto.

Es verdad que la Rosa se puso idiota y se llenó de lunares, pero en el fondo su historia daba compasión ¿no, don? Después de todo era su mujer ¿no es cierto? Y la dejó en Chíncha y ella no pudo gozar de nada cuando don Cayo se volvió importante. ¿Qué qué fue de ella todos estos años? Cuando don Cayo se vino a Lima ella se quedó en la casita amarilla, a lo mejor todavía sigue ahí ahuesándose. Pero a ella no la abandonó como a la señora Hortensia, sin un medio.

Le pasaba su pensión, a Ambrosio le dijo muchas veces hazme recuerdo que tengo que mandarle plata a Rosa, negro. ¿Qué hizo ella todos estos años? Quién sabe, don. Su vida

⁷⁹ El teórico afirma que “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad”. *Ibid.*, p. 38. Por ejemplo, esto si aplicaría a la vida mirafloresina que lleva Santiago en la casa de sus padres, pues está protegido por su familia, lo cual le permite tener una vida cómoda y lejos de las preocupaciones sociales, políticas, económicas, pero, en especial, existenciales. Se entera de las verdaderas dificultades de la vida y comienza a cuestionar su manera de vivir hasta que decide emanciparse.

de siempre sería, una vida sin amigas ni parientes. Porque desde el matrimonio no volvió a ver a nadie de la ranhería, ni siquiera a la Túmula. (pp. 75-76)

A lo largo de la novela no se vuelve a mencionar “la casa amarilla”, donde vivió don Cayo, pues forma parte del pasado que puede afectar su imagen pública. En comparación de la casa que comparte con Hortensia que al no tener las reglas ni mucho menos una estructura familiar, ese espacio se rompe para convertirse en uno público y, en consecuencia, en el presente inmediato de don Cayo, del cual el lector sólo tiene conocimiento a través del narrador omnisciente. Sus pensamientos no son conocidos, sólo sus acciones y malestares físicos, pues de acuerdo con José Miguel Oviedo: “Cayo es el personaje más tenebroso [...] Hay en él un resentimiento social muy hondo (el de su origen pobre, el de su piel oscura, el de su impresentable mujer, el de saber que está rodeado de enemigos) que trata de aliviar en la realización del poder: ejerce la política como una venganza”.⁸⁰ Es, en resumen, la representación de la podredumbre peruana, no sólo política sino también social.

Por otra parte, también podría estar catalogado como lugar privado, debido a que los acontecimientos que ahí se desarrollan no son lícitos para la realidad cotidiana. Por ejemplo, a pesar de que en las fiestas que da don Cayo prevalece un ambiente de depravación —debido a las prostitutas que son contratadas, el alcohol y la comida que se consume ahí—, su verdadero objetivo es mantener del lado del gobierno a sus posibles adversarios. Las reuniones políticas siempre son a puerta cerrada; nadie puede escuchar: “Junto al cuarto de la señora estaba el escritorio: tres silloncitos, una lámpara, un estante. Ahí se encerraba el señor en sus visitas a la casita de San Miguel, y si estaba con alguien no se podía hacer ruido, hasta la señora Hortensia se bajaba a la sala, apagaba la radio y si la llamaban por teléfono se hacía negar” (p. 245). Ni siquiera los personajes-observadores tienen acceso a ese tipo de escenas.

⁸⁰ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, pp. 202 y ss.

Esta ambivalencia que está permitida en la casa de don Cayo, es posible, en mi opinión, porque el tiempo que se desarrolla dentro está detenido. En otras palabras, los acontecimientos que ahí se describen ocurren en un espacio atemporal, lo cual no quiere decir que no sean detonadores de otras acciones dentro de la novela. Por ejemplo, cuando don Cayo lleva a Queta por primera vez y se la presenta a Hortensia, la acción no está situada dentro del tiempo novelesco, pero gracias a este encuentro, ciertos hilos argumentativos podrán unirse, como la revelación de la identidad del asesino de Hortensia.

En este segundo párrafo pareciera quedar inconcluso el análisis de los lugares establecidos dentro del mundo narrativo de *Conversación en La Catedral*, como son la Universidad de San Marcos —lugar donde Santiago comienza a modificar su visión de mundo—, la redacción del periódico *La Crónica* —el personaje se percató de las injusticias humanas y conoce la vida de los bajos mundos— y el bar La Catedral; pero no es así. Esos espacios servirán más adelante como hilo conductor para el tercer capítulo de esta investigación, ya que funcionan como detonadores en el proceso de crisis por el que pasa Santiago Zavala.

A manera de conclusión, dentro de la novela, Lima como cronotopo principal, estará plagada de lugares públicos y privados, cuyo fin es mostrar los contrastes que existen dentro de la ciudad. Por un lado, la estructura social limeña quedará ejemplificada con el hogar de Santiago o el club Regatas y los asuntos turbios ocurridos dentro de la política simbolizados con la casa de don Cayo, debido a los intereses económicos que ahí se fraguaban. Con lo anterior es posible entonces observar el juego que se da entre los espacios y, en consecuencia, del tiempo dentro de la diégesis.

En resumen, la importancia de los espacios tanto públicos como privados, radica en la relación que tienen con el eje principal de la novela, construido a partir de la unificación de tiempos, espacios y su interacción con los personajes —tanto principales como

observadores— mediante el discurso, pues téngase siempre en cuenta que la acción que permite el desarrollo de toda la novela es la conversación; pues, en ciertas ocasiones permite la sensación de alejamiento con el fin de que el lector pueda observar o vincular varias acciones a la vez.

En conclusión, sin la conversación jamás es posible enterarse de ciertas acciones que involucran tiempos y espacio ocultos al resto de los ojos de los personajes. De modo que la conversación permite la existencia de explicaciones, las cuales hablan de la complejidad de los personajes no sólo de lo que pretenden mantener en secreto, sino también de lo que es secreto para ellos mismos.

La ciudad y su relación con los personajes marginados

—Todo esto es basura —dijo Becerrita—.
Hay que seguir escarbando hasta que salte la pus.

Conversación en La Catedral tiene la gran virtud de brindarle al lector la posibilidad de conocer las acciones que se desarrollan desde varias aristas; para ello, algunos personajes como Amalia, Ambrosio, Hortensia, Queta y Carlitos juegan el papel de observadores dentro del mundo narrativo. En otras palabras, ellos no participan de manera directa, sino que funcionan como mediadores entre la historia narrada y el lector. De ahí que en este capítulo se analice el papel que tienen dichos personajes en concordancia con el resto de la unidad narrativa, aunado al cronotopo principal de la novela: la ciudad de Lima y la idea de vida privada propuesta en el capítulo anterior de esta tesis.⁸¹

⁸¹ A pesar de que Carol S. Stroud retoma la figura del personaje marginal, deja a un lado la función dentro de la novela, pues ella la analiza desde un enfoque más sociológico: “El escritor, inconforme con la realidad que lo rodea, se identifica con los sectores marginados de la sociedad y se sirve, no de grandes acontecimientos y personajes, sino de vidas banales y mediocres en su esfuerzo por capturar la esencia de la experiencia humana. Y, al aliarse con el sector marginal, asume una posición combativa con respecto a la sociedad e intenta hacer de la novela una fuerza mediadora”. Carol S. Stroud, *op cit.*, 1992.

Gracias a la presencia de las sirvientas, de los choferes e incluso de las prostitutas —en el caso de *Conversación en La Catedral*—, el lector conoce las acciones de la vida privada de los personajes principales; pues, de acuerdo con Bajtin, la figura del criado “es la representación especial de un punto de vista acerca del universo de la vida privada, sin el cual no subsistiría la literatura de la vida privada”.⁸² El teórico propone como ejemplo la novela el *Diablo Cojuelo* de Lessage, en la que el personaje con el mismo nombre “levanta los tejados de las casas y descubre la vida privada en los momentos en que el «tercero» no tiene acceso a ella”,⁸³ ese tercero es el lector. Aunque dichos personajes sean observadores de las acciones principales, cada uno tiene papeles diferentes dentro de la diégesis. Por un lado, se observará a las sirvientas, por otro a los choferes y, por último, a las prostitutas.

LAS SIRVIENTAS

La mayoría de los estudios críticos señalan la importancia de los personajes masculinos, en especial de Santiago, Ambrosio, don Fermín y don Cayo. Afirman que en ellos recae toda la trama novelesca, y que el mundo narrativo gira en torno a las acciones en las cuales participan, dejando rezagado el papel de la mujer. Por ejemplo, Carmen Bobes Naves asegura que los personajes femeninos tienden a ser pasivos, pues actúan a partir de las reacciones de los hombres.⁸⁴ Tal vez sea un rasgo común entre ellas, porque no cuestionan su realidad inmediata.⁸⁵

⁸² Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, 1989, p. 278.

⁸³ *Ibid.*, p. 280.

⁸⁴ María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, 1996, p. 49.

⁸⁵ Aída es la única mujer dentro de la novela que posee una convicción propia y lucha por sus ideales, de ahí que este personaje sea colocado dentro de un lugar marginado como la Universidad de San Marcos. Aunque resulta

En un principio, pareciera que la relación amorosa de Trinidad y Amalia es sólo parte de la historia lineal de la novela, sin mayor incidencia en el resto de la diégesis, debido a que tiene ciertos tintes románticos y hasta cursis; pero en eso radica su verdadero sentido: “Esas efusiones de la sensiblería más plebeya, son parte de una subcultura que Vargas Llosa se encarga de subrayar”.⁸⁶ Desde esa perspectiva se puede ver que Amalia resalta del resto de los personajes femeninos, a parte de que ella tiene la función de observar la vida privada de los personajes tanto masculinos como femeninos, brindándole así al lector la posibilidad de conocer los hechos que ocurren dentro de los espacios privados.

Si bien dentro de la novela se mencionan a varias sirvientas, sólo analizaré el papel que juega Amalia, no sólo por su función como testigo de la vida privada, sino también como conector espacio-temporal, pues de esta manera se conforma uno de los principales ejes narrativos de la novela.⁸⁷ En otras palabras, gracias a dicho personaje el lector conoce los vínculos que existen entre Santiago, don Fermín, don Cayo y Hortensia, pero lo realmente interesante es que Amalia no sabe el trasfondo de los acontecimientos, pareciera nada más transmitirlos al lector para que éste haga sus propias conjeturas.⁸⁸

La primera referencia que el lector tiene de Amalia se da gracias a la voz del narrador extradiegético, lo cual es de suma importancia porque sólo aquí no funciona como observadora, sino que es parte de una escena, de ahí que la narración sea a través de los ojos

interesante analizar el papel de los personajes femeninos dentro de *Conversación en La Catedral*, no es el objetivo principal de esta investigación.

⁸⁶ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 217.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 213. Oviedo menciona que las primeras secuencias del Libro Dos están narradas desde la perspectiva de las sirvientas de la casa de San Miguel, lugar pagado por don Cayo a Hortensia, pero no hace mayor énfasis en ello.

⁸⁸ A diferencia del resto de las sirvientas que sí tienen conciencia de los acontecimientos, como por ejemplo sus compañeras de trabajo en la casa de la señora Hortensia: “En la puerta se encontró a Carlota, que salía a comprar a pan: qué te ha pasado, dónde estuviste, qué hiciste. Se había quedado a dormir donde su tía en Limoncillo [...] ¿se había enojado la señora? Caminaban juntas hacía la panadería: ni se había dado cuenta, se había pasado la noche en vela [...] ¿No sabes que hay revolución en Arequipa?, decía Carlota excitadísima, la señora tan nerviosa les había contagiado los nervios y ella y Símula se habían quedado en el repostero hasta las dos oyendo la radio también. Pero qué pasaba en Arequipa, loca. Huelga, líos, muertos, ahora estaban pidiendo que lo botaran al señor del gobierno. ¿A don Cayo? Sí” (p. 377).

del narrador omnisciente, es decir Amalia como careta del narrador principal.⁸⁹ La primera acción sucede cuando Santiago y el Pecosó Arévalo intentan darle yobimbina y enseguida es despedida por doña Zoila. La segunda cuando Santiago se siente culpable y decide ir a verla. Ambas escenas están marcadas simultáneamente dentro de la diégesis:

Amalia puso la charola con los vasos y las Coca-Cola frente al retrato del Chispas y quedó de pie junto a la cómoda, la cara intrigada [...] Sus movimientos eran forzados, como si la ropa le quedara estrecha o le picara la espalda [...]

—Te traje esto para que te compres algo —dijo Santiago.

—¿A mí? —Amalia miró los billetes, sin agarrarlos—.

Pero si la señora Zoila me pagó el mes completo, niño.

—Pero no te lo manda mi mamá —dijo Santiago—. Te la regalo yo.

—Pero usted qué me va a estar regalando de su plata, niño —tenía los cachetes colorados, miraba al flaco confusa—. ¿Cómo voy a aceptarle, pues?

—No seas sonsa —insistió Santiago—anda, Amalia.

Le dio el ejemplo: alzó su vaso y bebió. Ahora tocaba *Siboney* [...] Bueno pues, niño, a su salud, y Amalia bebió un largo trago, suspiró y apartó el vaso de sus labios semivació: rica, heladita.

(pp. 48-49)

En la cita anterior, se pueden vislumbrar los otros dos elementos por los que un narrador omnisciente narra la historia. En primer lugar no existe conciencia por parte de Santiago, aún no se dan sus largas reflexiones que tiene acerca de la vida, pues éstas serán el parámetro que marcarán el cambio en su vida. El siguiente elemento es que Amalia aún no juega un papel primordial, en especial porque el narrador no observa a través de la mirada de Amalia, como lo hace cuando es personaje-observador, sino, como mencioné anteriormente, se trata de una narración extradiegética, donde lo importante es resaltar la acción en su

⁸⁹ Algunos personajes funcionan como máscaras del narrador omnisciente, pues existe una yuxtaposición entre ambos discursos. La voz del personaje puede narrar tanto espacios como personajes, gracias a ellos el lector crea la figura de cada uno: “cada personaje es tallado con cortes en los que colaboran los demás, que de esta manera quedan también ellos mismos definidos por su propia versión”. María del Carmen Boves Naves, *op. cit.*, 1996, p. 50.

totalidad; mostrar un acontecimiento cotidiano entre las empleadas domésticas y los hijos de los patrones.

En resumen, cuando Amalia se encuentra dentro de la casa de la familia Zavala no tiene voz propia, no existen pistas o descripciones que se le brinden al lector para poder conocer el comportamiento de la vida privada de los integrantes de la familia. Su perspectiva cambia cuando don Fermín le da trabajo en el laboratorio, pues comienza a tener, hasta cierto punto, voz a través del narrador omnisciente. En la siguiente cita, por ejemplo, se conoce la relación entre Ambrosio y ella, e incluso con Trinidad, personaje vinculado con los apristas:⁹⁰

Le dieron guantes de jebe, un guardapolvo, le dijeron eres envasadora. Comenzaban a caer las pastillas y ellas tenían que acomodarlas en los frascos y poner encima pedacitos de algodón [...] Su vecina se llamaba Gertrudis Lama y tenía gran rapidez en los dedos. [...] Extrañaba un poco su cuartito y a la niña Teté, pero del desgraciado ese ni me acuerdo ya, le decía a Gertrudis Lama, y *Santiago ¿la Amalia?*, y *Ambrosio sí ¿se acuerda de ella, niño?*

No había pasado un mes en el laboratorio cuando conoció a Trinidad. [...] Simpático, aunque un poquito chiflado ¿no? , le dijo un día a Gertrudis, y otro cómo te ríes con él, y otro se nota que el loquito te está gustando. A ti será, dijo Amalia, y pensó ¿me está gustando?, y *Santiago ¿Amalia tu mujer, Amalia la que se murió en Pucallpa?*

(Énfasis mío, pp. 99-100)

Dentro de la narración existe un segundo tiempo que se traslapa y que pertenece al presente, a la conversación entre Santiago y Ambrosio, el cual permite conocer, por anticipado, cómo terminó la vida de Amalia, a través de las palabras de Ambrosio —aunque casi al final de la novela se especifican las verdaderas razones de la muerte de ella y su relación con Ambrosio. En resumen, su vida con Trinidad es el parteaguas entre su vida en la

⁹⁰ Dentro de la novela se menciona que los apristas es un grupo reaccionario. Es importante tener presente el papel de Trinidad, que si bien sólo aparece en un pequeño apartado y a la única que le interesa es a Amalia, él muere a manos de los matones (Hipólito y Ludovico) de don Cayo, mostrando así la represión que se vivía en ese entonces.

casa de la familia Zavala y la de don Cayo.⁹¹ Con lo anterior no afirmo que el personaje haya sufrido un proceso de crecimiento, más bien aseguro que Amalia conoce el otro lado de la vida.

Cuando muere Trinidad y se reencuentra con Ambrosio, éste la recomienda para que trabaje en la casa de don Cayo y doña Hortensia, es ahí donde Amalia comienza su papel de observadora, pues gracias a ella es posible conocer cada uno de los acontecimientos ocurridos ahí dentro y, hasta cierto punto, con el resto de los personajes relacionados con don Cayo, como son los políticos y empresarios que desfilan por su casa. Por ejemplo, en la siguiente cita Amalia se topa con don Fermín dentro de la casa de San Miguel, pero él no la reconoce:

A mediados de la semana siguiente, Amalia estaba ordenando una repisa cuando tocaron el timbre. Fue a abrir y la cara de don Fermín. Le temblaron las rodillas, apenas alcanzó a balbucear buenos días.

—¿Está don Cayo? —no respondió a su saludo, entró a la sala casi sin mirarla—. Dile que es Zavala, por favor.

No te ha reconocido, atinó a pensar, medio asombrada, medio resentida, y en eso surgió la señora en la escalera: pasa Fermín, siéntate, Cayo estaba viniendo, acaba de llamarme, ¿le servía una copa? Amalia cerró la puerta, se escabulló hacia el repostero y espío. Don Fermín miraba su reloj, tenía los ojos impacientes y la cara molesta, la señora le alcanzó un vaso de whisky. ¿Qué le había pasado a Cayo, que era siempre tan puntual? Parece que mi compañía no le gusta, decía la señora, me voy a enojar. Se trataban con qué confianza, Amalia estaba asombrada. Salió por la puerta de servicio, cruzó el jardín y Ambrosio se había alejado un poco de la casa. La recibió con la cara aterrada: ¿te vio, te habló?

—Ni siquiera me reconoció —dijo Amalia—. ¿Acaso he cambiado tanto?

(pp. 343-344)

Amalia se convierte en testigo de los acontecimientos *turbios* que pasan dentro de la casa. Nótese cómo observa y escucha a escondidas los secretos que esconde la relación *amistosa* entre don Cayo y don Fermín. De esta manera, el personaje femenino se convierte

⁹¹ Cfr. José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 216; pues afirma que Vargas Llosa pretende hacer una parodia de los melodramas: “Nadie negará que el romance de Amalia y Trinidad configura una historia sentimental empalagosa y barata; en eso reside su autenticidad”.

en un punto de vista acerca del universo de la vida privada. Por ejemplo, líneas más adelante cuando don Fermín se va de la casa, don Cayo vitupera en contra de él: “esta rata quería huir cuando creyó que se hundía el barco, ahora las está pagando y no le gusta”, pero ella lo defiende: “¿Con qué derecho le decía rata a don Fermín, que era mucho más decente y bueno que él?, pensó Amalia. Seguro le tendría envidia y Carlota cuéntame, quién era, qué se decían” (p. 345).

Es decir, ella permite que el lector se entere de la reunión entre ambos opositores, pero no sabe el motivo de ese encuentro—el cual se debe a que Santiago es encarcelado en una emboscada dirigida por Cayo Bermúdez y don Fermín va a pedirle que lo suelte cuanto antes— sólo conoce el referente de la vida pública de don Fermín, que conoció cuando servía para la familia; pues, como se recordará, la casa de los Zavala representa la vida pública y la de don Cayo la vida privada, de ahí que sea en ese lugar donde el lector, a través de los ojos de Amalia, conozca los asuntos turbios que relacionan a ambos personajes masculinos.

Retomando esta idea de que Amalia observa y escucha a escondidas, sin analizar los hechos en los que se encuentra presente, debido a que siempre se preocupa más por los acontecimientos que ocurren en su vida y no en la del resto de los personajes.⁹² Por ejemplo, páginas más adelante Ambrosio la lleva a la casa de Ludovico para tener relaciones, pero intempestivamente llega Ludovico sin avisarles porque ha sido mandado a trabajar inmediatamente a Arequipa:

—Perdón, no quería molestar pero tengo que sacar mi ropa, me voy ahora mismo de viaje —y la cara y la voz de Ludovico eran tan amargas como si el viaje fuera a la tumba—.
Hola Amalia.

Sin mirarla, como si ella fuera una cosa que Ludovico había visto toda su vida en el cuarto, Amalia sentía una vergüenza atroz. Ludovico se había arrodillado junto a la cama y arrastraba una maleta [...] No le llamo la atención verte, bruta, sabía que estabas aquí [...]

⁹² En contraposición con Santiago, quien todo el tiempo está atando cabos, por ejemplo cuando está investigando acerca de la muerte de la Musa.

—Te llevan, te traen, te mandan —requeintaba Ludovico, solo—. A ver, dígame qué vida es ésta.

—¿Y a dónde te vas de viaje? —dijo Ambrosio.

—A Arequipa — murmuró Ludovico—. Los de la Coalición van a hacer allá una manifestación contra el gobierno y parece que va a haber líos. Con esos serranos nunca se sabe, las cosas comienzan en manifestaciones y terminan en revolución [...]

—Tú te ríes negro porque estás en palco —dijo Ludovico. Ya pasaste por aquí y no quieres ni acordarte de los que seguimos en el cuerpo. Ya quisiera verte en mi pellejo, Ambrosio [...]

Les hizo apenas adiós desde la puerta y salió. Amalia sintió que la cólera subía por todo su cuerpo, y Ambrosio, que se había puesto de pie y se acercaba, quedó inmóvil, al ver la cara que ella ponía.

—Sabía que yo estaba aquí, no se asombró de verme —lo amenazaban sus ojos, sus manos—, mentira que lo estabas esperando, te prestaste el cuarto para...

—No se asombró porque le he dicho que eres mi mujer —dijo Ambrosio.

(pp. 365-366)

El acontecimiento del cual se habla es la revuelta de Arequipa, mencionada en el primer capítulo de esta investigación; y la conversación permite la unificación entre personajes observadores y los espacios privados. Es decir, en primera instancia el cuarto de Ludovico es un lugar cerrado, al cual sólo tienen acceso tres personajes: Ludovico, Ambrosio y Amalia. Es un espacio sucio y descuidado: “El cuarto era grande y sucio, paredes rajadas y con manchas, una cama sin hacer [...] Amalia vio un biombo [...] un espejito, olió a orines y encierro” (pp. 357-358); como si se tratara de un lugar de paso, tanto para la pareja de enamorados, para sus encuentros casuales, como para el dueño, Ludovico, que todo el tiempo se encuentra viajando. Ese espacio, aunado a la escena en el hospital, son la clave para conocer el trasfondo de la revuelta de Arequipa, la función que tienen los empleados *ocultos* del gobierno. En otras palabras, el encuentro entre los tres personajes permite vincular

extraordinariamente este capítulo con el anterior gracias a las condiciones que presentan tanto el espacio, el tiempo como el papel que juegan los tres personajes dentro de esta escena:

- 1) El cuarto es un lugar privado que permite un diálogo franco entre los dos amigos.
- 2) La escena es atemporal, debido al espacio dentro del cual se desarrolla.
- 3) Amalia no es participe de la conversación porque se le trata como un accesorio más del espacio.
- 4) Gracias a la presencia del personaje femenino, el lector puede ir construyendo el entramado que existe detrás de la revuelta de Arequipa.

En otro orden de ideas, se puede asegurar que Amalia es observadora tanto de los estratos sociales altos —conversaciones entre altos funcionarios y empresarios— como de los bajos —los choferes, las criadas—, lo realmente interesante radica en que se trata de los mismos acontecimientos, como ocurre con la revuelta de Arequipa. Otro caso sería el proceso de deterioro de Hortensia, el cual terminará en su asesinato. En este caso, Amalia no es sólo un personaje-observador, sino que se convierte en un testigo partícipe: “¿Lo había querido la señora a don Cayo? No mucho. No había llorado por él sino porque se largó sin dejarle medio: desgraciado perro. Es tu culpa, decía la señorita Queta, ella se lo había repetido tanto, siquiera que te compre un auto” (p. 492). Esta situación es más visible cuando la Musa ya no es consciente de sus condiciones, debido a la ruptura entre ella y Lucas: “La señora estuvo una semana en el Hospital Loayza. El día que fue a visitarla, Amalia la encontró con la señorita Queta, la señorita Lucy y la señora Ivonne. Pálida y flaquita, pero más resignada. Aquí está mi salvadora, bromeó la señora. ¿Cómo le digo que no hay ni para comer?, pensaba ella. Felizmente, la señora se acordó” (p. 501).

En relación con lo anterior, y como he venido reiterando, es posible observar a través de los ojos de Amalia la vida de Hortensia, pero no así su muerte. A pesar de que ella es testigo de la relación *amistosa* entre la Musa y don Fermín, no conoce las verdaderas razones que causan tanto odio en Ambrosio cada que habla ella, ni mucho menos que es él quien decide matarla:

Un día tocaron a la puerta, Amalia abrió y era don Fermín. Tampoco la reconoció: Hortensia me está esperando. Cómo había envejecido desde la última vez, cuántas canas, qué ojos hundidos. La señora la mandó a comprar cigarrillos, y el domingo, cuando Amalia le preguntó a Ambrosio a qué vino don Fermín, él hizo ascos: a traerle plata, esa desgraciada lo había tomado de manso. ¿Qué te ha hecho la señora a ti, por qué la odias? A Ambrosio nada, pero a don Fermín lo estaba sangrando, abusando de lo bueno que era, cualquier otro la hubiera mandado al diablo. Amalia se enfurecía: qué te metes tú, qué te importa a ti. Busca otro trabajo, insistía él, ¿no ves que se muere de hambre?, déjala. (p. 506)

A pesar de que Amalia está presente en muchos de los momentos más sombríos de la novela, no lo está en la muerte de Hortensia, ni mucho menos conoce la relación homosexual que tienen don Fermín y Ambrosio. El narrador omnisciente se deslinda de describir dichas acciones y queda abierta la posibilidad de que el lector haga sus propias conjeturas, en especial por la conversación que entablan Ambrosio y don Fermín, la cual aparece en pequeños fragmentos a lo largo de toda la novela, que sólo es posible reconstruir y entender al final de la diégesis.

Siguiendo con el análisis del personaje de Amalia, es interesante observar cómo mientras Amalia observa la vida de Hortensia, ocurre el asesinato de Hortensia y, en consecuencia, la culminación del papel de personaje-observador que desempeñaba Amalia. Es gracias a otra sirvienta que ella se entera de todo lo que había pasado en su ausencia, de ahí que, como afirmé al principio de este párrafo, la presencia de las sirvientas dentro de la diégesis sea sumamente necesaria.

A los ocho días le había vuelto las fuerzas y su tía le prestó plata para el ómnibus. Sácale hasta el último centavo, Amalia. Me verá y se arrepentirá, pensaba me rogará que me quede, No vayas a ser tan bruta de nuevo. Llegó a General Garzón con la niña en brazos y en la puerta del edificio se encontró con Rita, la sirvienta coja del primer piso. Le sonrió y pensó qué tengo, qué tiene ésta: hola, Rita. La miraba con la boca abierta, como lista para correr. ¿Tanto cambié que no me conoces?, se rió Amalia, soy la del segundo piso, era Amalia. ¿Te soltaron?, dijo Rita, ¿le habían pegado? ¿La policía, me pegaron? ¿Si me ven contigo no me llevarán?, dijo Rita, asustada, ¿no le pegarían a ella también? Porque sólo faltaba eso, ya le habían gritoneado, preguntado su vida y milagros, y lo mismo a la del frente y a la del tercero y el cuarto, de mala manera, dónde está, dónde se fue, dónde se escondió, por qué desapareció la tal Amalia. [...] La hizo entrar a la cocina del primer piso [...] ¿Matado?, repetía Amalia, y Rita, con Amalita en los brazos, no grites así, no tiembles así, ¿a la señora Hortensia la habían matado? (p. 518)

Nótese cómo la narración se da desde diversas voces: Amalia, Rita, pero quien mantiene el orden lógico para que el lector recopile e interprete dicha acción es el narrador omnisciente. En resumen, el papel de Amalia como espectadora se va difuminando, pues se convierte en una extraña ante los acontecimientos que ocurrieron en la casa de Hortensia. Por ejemplo, fragmentos más adelante, cuando Amalia se va con Ambrosio a Pucallpa, su papel como personaje-observador concluye, en consecuencia, su interacción con ese tiempo carente de unidad e integridad y su presencia en los espacios principales de la vida privada. Es decir, ya no es posible observar a través de sus ojos la realidad limeña, pues los acontecimientos narrados en Pucallpa pertenecen a la vida corriente. En otras palabras, aquellos sucesos que pasan al margen de las acciones principales, forman parte de la diégesis, pero no modifican el camino de la vida del personaje principal, la cual está a la par del universo de la vida privada.⁹³

A manera de conclusión, por un lado, no existe una relación entre espacio y tiempo como con Santiago, debido a que Amalia es sólo observadora y no participante. Por otro,

⁹³ Mijail Bajtin, *op. cit.*, 1989, pp. 278 y ss.

como ella no posee una voz propia, ni un punto de vista dentro de los acontecimientos político-económico-sociales de la novela, tampoco toma una postura frente a los hechos; al estar presente sólo como observadora y escucha, es posible aseverar que a través de ella el lector puede conocer ciertos sucesos de suma importancia, relacionarlos con el entramado novelesco y, de esa manera, crear un juicio propio.

Aunado a la afirmación anterior, existe una relación intrínseca entre el papel que juegan las sirvientas y los choferes, de ahí que en el siguiente párrafo se realice un análisis de los espacios donde son situados los choferes y que vinculan a su vez los estratos sociales bajos con los altos.

ELEMENTOS EN MOVIMIENTO: LOS CHOFERES

Bajtín afirma que ante los criados, el resto de las personas no tienen la menor vergüenza y se presentan tal cual son, ya que siempre “se les invita a participar en todos los aspectos íntimos de la vida privada”.⁹⁴ Dentro de *Conversación en La Catedral*, los choferes juegan un papel primordial para el descubrimiento de la vida privada, pero a diferencia de las sirvientas, ellos están conscientes de la situación, no se les oculta nada y comprenden casi todo. También funcionan como elementos de movimiento que permiten conocer espacios de los distintos estratos sociales y, en consecuencia, los diferentes tiempos que se van concentrando en la diégesis. De ahí que en este apartado se analice la función que tienen dentro de la historia y su relación con el resto de los personajes en los diferentes lugares que conforman la ciudad de Lima.

⁹⁴ *Ibidem*.

Dentro de la novela sobresalen los nombres de Hinostraza, Hipólito, Ludovico y Ambrosio, conocidos por trabajar para Cayo Bermúdez, como choferes, golpeadores —son ellos quienes matan a Trinidad—, revoltosos, entre otras funciones. También son los encargados de hacer *el trabajo sucio* de su jefe —sin sentir nunca un remordimiento— y de llevarlo a donde les indique, lugares que van desde su casa, hoteles, bares, hasta burdeles. Este desplazarse de un lugar a otro, como afirma Bajtin, permite una definición espacio-temporal, tanto del entorno como de los acontecimientos que ocurren dentro de la diégesis.

A partir de las afirmaciones anteriores, se puede observar cómo este tipo de personajes conocen cualquier estrato social y, en consecuencia, se mueven de manera natural dentro de éstos, fundamentalmente cuando se habla de hacer un *trabajo especial*. Si bien son conscientes de los hechos, nunca actúan en contra de los mandatos de su superior, debido a que se trata de su trabajo. Por ejemplo, en la siguiente cita Ambrosio, a partir de una narración en primera persona, cuenta a don Fermín, cómo era su trabajo para don Cayo y las amistades que tuvo mientras trabajaba para él:

Cuando Ludovico reemplazó a Hinostraza, las cosas habían ido un poquito mejor, ¿por qué?, porque Hinostraza era aburridísimo y Ludovico buena gente. Lo más fregado de ser chofer de don Cayo no eran esos trabajitos extras para el señor Lozano, tampoco no tener horario ni saber nunca qué día tendría salida, sino las malas noches, don. Esas que había que llevarlo a San Miguel y esperarlo a veces hasta la mañana siguiente. Qué sentanazos, don, qué desveladas. Ahora vas a saber lo que es aburrimiento, le había dicho Ambrosio a Ludovico el día que se estrenó, y él, mirando la casita: o sea que aquí tenía su jabecito el señor Bermúdez, o sea que moja aquí. Fue mejor porque con Ludovico conversaban, en cambio Hinostraza se encogía como una momia en el carro y se dormía. Con Ludovico se sentaba en el muro del jardín de la casita, desde ahí Ludovico lo entretenía a Ambrosio adivinando lo que pasaba: estarían tomándose sus tragos, cuando se encendían las luces de arriba, Ludovico decía comienza la orgía. A veces se acercaban los cachacos de la esquina y los cuatro se ponían a fumar y a conversar. En una época uno de los guardias era un ancashino cantor. Linda voz, don, Muñequita linda era su fuerte, qué esperas para cambiar de profesión le decían. A eso de la medianoche comenzaba el aburrimiento, la desesperación porque el tiempo no pasaba rápido. Sólo Ludovico seguía hablando. Un mal pensado terrible, él le estaba sacando cuentos

de arrecho a Hipólito todo el tiempo, en realidad el gran arrecho era él, don. Ahí estaría ya don Cayo bañándose en agua rica, señalaba el balcón y se chupaba la boca, cierro los ojos y veo esto y estotro, y así hasta que, perdóneme don, los cuatro terminaban con unas ganas atroces de ir al bulín. Se enloquecían hablando de la señora: esta mañana que vine solo a traer a don Cayo la vi, negro. Puras invenciones de él, por supuesto. En bata, negro, una batita como de gasa, rosadita, transparente, con unas zapatillas chinas, sus ojos echaban chispitas. Te echa una mirada y mueres, otra y te sientes Lázaro, a la tercera te mata de nuevo y a la cuarta te resucita: chistoso, don, buena gente. La señora era la señora Hortensia, don, por supuesto.

(pp. 375-376)

Por una parte, se trata de un tiempo detenido, tanto desde donde se cuenta como el descrito, pues no existe una conciencia temporal, ni espacial, debido a lo tedioso de la larga espera y al estar concentrados en su imaginación, gracias a las historias de Ludovico. Por otro lado, el espacio desde el que se narra está delimitado a partir de la narración de Ambrosio, si bien no se tiene ninguna descripción espacial, se sabe, por el tema y los involucrados en la conversación, que se trata de un lugar privado, como el automóvil; lugar donde pasan mayor tiempo juntos. Es decir, el fragmento anterior encierra dos tiempos y dos lugares muy similares, debido a que uno está delimitado por el otro. A pesar de que aquí no es visible el movimiento de los personajes, es importante resaltar cómo actúan cuando se encuentran detenidos, aspecto sumamente molesto, pues su característica principal es la inestabilidad.

Es así como, la conversación entre Ambrosio y don Fermín, permite que el lector tenga referencias acerca de las acciones ocurridas fuera de la casa de don Cayo. Se tienen, de este modo, dos miradas diferentes del mismo momento: Amalia narra lo que pasa dentro de la casa, mientras Ambrosio cuenta lo que pasa en el exterior. En resumen, es el narrador

extradiégético quien se presenta a través de la voz de los personajes o estructurando los diálogos de ellos.⁹⁵

A partir del análisis anterior, sería interesante observar la escena que pareciera ser la primera parte de la segunda, pero no es así porque, por un lado, en este caso Ambrosio ya es chofer de don Fermín y, por otro, porque es introducida desde un diálogo entre los choferes y su jefe. Dicho con otros términos, se percibe un entrecruzamiento de tiempo y espacios, característica primordial dentro de *Conversación en La Catedral*:

—Mejor vamos a Palacio de una vez, mi general —dijo el comandante Paredes—. Éste es el punto final.

—Perdone usted, don Cayo —dijo Ludovico—. Nos quedamos secos. Despierta, Hipólito.

—Qué carajo pasa, por qué empujas —tartamudeó Hipólito—. Ah, perdón, don Cayo, me quedé dormido.

—A Chiclayo —dijo él—. Quiero estar allá en veinte minutos.

—Las luces de la sala están prendidas, tiene usted visita, don Cayo —dijo Ludovico—. Fíjate quién está ahí, Hipólito, en el carro. Es Ambrosio.

(p. 458)

A partir de las citas anteriores, se puede afirmar categóricamente que los choferes son piezas que permiten el traslado del resto de los personajes; pero también es gracias a ellos que se van demarcando los espacios geográficos que están incluidos dentro de la diégesis y, en consecuencia, los tiempos que se van enlazando o trasponiendo a lo largo del universo narrativo; creando así microsecuencias que, en este caso, casi nunca son lineales.

⁹⁵ Las voces de los personajes permiten la existencia de la estructura narrativa, pues sin ellas no habría narración: “El lenguaje de la novela es un sistema de lenguajes que se iluminan recíprocamente de manera dialogística”. Salvador Company Gimeno, “La novela en Bajtin y Vargas Llosa: dos concepciones de un género”, en Mario García-Page Sánchez, José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbayo (coords.), *Bajtin y la literatura: actas del IV Congreso Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED, 4-6 de julio, 1994-1995, p. 187.

En otro orden de ideas, se debe tener en cuenta que los choferes no sólo son elementos de movimiento, sino también personajes activos —téngase en cuenta que no digo observadores, como Amalia, pues en este caso ellos sí son participantes activos dentro de la acción—, a pesar de que no son reconocidos por los personajes de los estratos sociales altos, como son don Cayo y don Fermín. Un caso en concreto se da cuando Ambrosio mata a Hortensia y se lo cuenta a Ludovico para que lo ayude, pues él ha sido ascendido a Oficial de tercera de la División de Homicidios:

—No, él no me mandó, él ni sabía —dijo Ambrosio— Conténtate con eso, yo la maté. Se me ocurrió a mí solito, sí. Él le iba a dar la plata para que se largara a México, él se iba a dejar sangrar toda la vida por esa mujer. ¿Me vas a ayudar?

[...]

—Sí, por hacerle un bien a él, para salvarlo a él —dijo Ambrosio—. Para demostrarle mi agradecimiento, sí. Ahora quiere que me vaya. No, no es ingratitud, no es maldad. Es por su familia, no quiere que esto lo manche. Él es buena gente. Que tu amigo Ludovico te aconseje y yo le doy una gratificación, dice, ¿ves? ¿Me vas a ayudar?

(p. 558)

Es importante hacer un pequeño paréntesis, para enlistar la carga significativa que posee el personaje de Ambrosio, las cuales podrían resumirse en tres. La primera se encuentra en su papel de chofer, que le permite hacer una definición espacio-temporal; la segunda está relacionada con la vida privada de don Fermín, no sólo por ser su chofer, sino porque es copartícipe. Y por último, la importancia que tiene dentro del discurso, pues su voz tiende a introducir otros personajes y, en consecuencia, otros tiempos y espacios gracias a la conversación con Santiago, punto medular de la diégesis.⁹⁶

⁹⁶ De acuerdo con el crítico José Miguel Oviedo, Ambrosio es quien “oficia el nexo entre los protagonistas, subiendo y bajando por la escala social en sus sucesivas transfiguraciones: chofer, servidor, amante, cómplice, amigo y confidente. Se trata de una función muy importante desde el punto de vista novelístico porque los personajes se nos presentan como conductas individuales insertadas ejemplarmente en los estratos principales de la sociedad peruana de los años de Odría”. José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 211.

De esta manera, de acuerdo con el carácter técnico-abstracto de las diferentes combinaciones, tanto de lugares como de tiempos, es posible concluir que los choferes tienen la función de dar a conocer ciertos acontecimientos, como son las acciones simultáneas —qué pasa dentro de la casa de don Cayo y fuera de ella— y de estar en movimiento, trasladando al resto de los personajes, como don Fermín y don Cayo, con la finalidad de que exista una idea de cercanía-lejanía, simultaneidad-non simultaneidad, la cual permita la delimitación espacio-temporal dentro de la ciudad de Lima.⁹⁷

LAS PROSTITUTAS

Si bien no estoy hablando de criadas, como los casos anteriores, ellas pertenecen al grupo de personajes marginados. Gracias a ellas algunos aspectos de la diégesis logran concretarse o conocerse; también el lector tiene acceso a lugares que sólo aparecen en la vida privada —mencionados en el primer capítulo de esta investigación—, como son: los bares, bulines o prostíbulos, espacios que parecieran conforman un lugar sin tiempo predeterminado, debido a que no poseen un reconocimiento dentro de la sociedad y, como resultado, un momento de realización.

Los personajes más representativos son Hortensia, Queta e Ivonne, parte de la vida privada de los políticos y empresarios. Por ejemplo, mediante los primeros dos personajes, es posible conocer las preferencias que tiene Cayo Bermúdez hacia las mujeres, pero en especial qué utilidad tienen ese tipo de personajes femeninos dentro del círculo político donde se desenvuelve. Por ejemplo, cuando la esposa del doctor Ferro va a pedirle explicaciones de por qué han detenido a su marido, pues ella asegura que han abusado de su buena fe; Cayo

⁹⁷ Mijail Bajtin, *op. cit.*, 1989, p. 273.

Bermúdez decide llevarla a su casa de San Miguel, para cobrarle *el favor* de liberar a su marido:

—Ahí llega Hortensia —dijo él—. No se levante, no es necesario. Hola, chola. Te presento a la dama sin nombre. Ésta es Hortensia, señora. Un poco borrachita, pero ya ve, bastante presentable [...]

—Ten, para que te repongas —dijo él, alcanzándole el vaso—. ¿Dónde estuviste?

—En la fiesta de Lucy —dijo Hortensia—. Hice que Queta me trajera porque ya estaban todos locos. La loca de Lucy hizo un strip-tease completito, te juro. Salud, dama sin nombre.

—Cuando el amigo Ferre se entere, le va a dar a Lucy una paliza —dijo él, sonriendo—. Lucy es una amiga de Hortensia, señora, la querida de un sujeto que se llama Ferro.

—Qué la va a matar, al contrario —dijo Hortensia, con una carcajada, volviéndose hacia la mujer—. Le encanta que Lucy haga locuras, es un vicioso. ¿No te acuerdas, cholo, el día que Ferrito hizo bailar a Lucy desnuda, aquí, en la mesa del comedor? Oye, cómo secas los vasos, dama sin nombre. Sírvete otra copa a tu invitada, tacaño.

—Tipo simpático el amigo Ferro —dijo él—. Incansable cuando se trata de farra.

—Cuando se trata de mujeres, sobre todo—. No fue a la fiesta, Lucy estaba furiosa y dijo que si no llegaba hasta las doce lo llamaría a su casa y le haría un escándalo. Esto está muy aburrido, pongamos un poco de música.

—Tengo que irme —Balbuceó la mujer, sin levantarse del asiento, sin mirar a ninguno de los dos—. Consígame un taxi, por favor. [...]

—Llámale un taxi a la dama sin nombre y cierra la boca, Hortensia —dijo él—No se preocupe [...] La haré acompañar por el policía de la esquina. La deuda está pagada ya.

(pp. 490-491)

Pero en realidad, lo que intenta Cayo Bermúdez es demostrar su poderío y, a través de la voz de Hortensia, mostrar a la señora la vida privada (turbia) de su marido. Nótese como todo el tiempo se regresa a los espacios privados, sobre todo si están vinculados a los personajes marginados. Quedaría abierta la posibilidad de afirmar que Cayo Bermúdez

pertenece a este grupo de personajes, no sólo por su calidad de cholo, sino por lo que representa su figura dentro de la dictadura odriísta.

Gracias a la cita anterior, también se puede observar cómo Hortensia une ambos estratos sociales (la baja y alta sociedad) a través de la presencia de los políticos en su casa. El punto a resaltar es que a diferencia de Queta, ella no se percata del verdadero lugar que ocupa en la vida de don Cayo y, por ende, en la del resto de los hombres que asisten a sus fiestas. Podría pensarse entonces que Hortensia también es testigo de los hechos como Amalia, pero no, pues la Musa sí es participe de los acontecimientos, conoce los movimientos turbios de don Cayo y del resto de los políticos; pero sus intereses no son el poder; sino las relaciones personales. Por ejemplo, cuando Ambrosio busca a Queta para pedirle que hable con ella para que deje de chantajear a don Fermín, ésta le contesta: “—Porque la pobre loca está ya media loca de verdad —susurró Queta—. ¿Acaso no sabes? Porque quiere irse de aquí, porque necesita irse. No ha sido por maldad. Ya ni sabe lo que hace” (p. 699).

Queta es el único personaje femenino consciente de la doble vida y moral de los personajes masculinos, tanto de los estratos sociales altos como bajos. En especial cuando se trata de acciones que involucran y afectan a la mayoría de los personajes dentro de la diégesis, como es la homosexualidad de don Fermín o el asesinato de Hortensia. Aspectos significativos, pues hasta el momento la figura de Queta ha quedado relegada por muchos críticos, que sólo toman en cuenta a los personajes masculinos;⁹⁸ dejando a un lado los aspectos que Vargas Llosa muestra a partir de las prostitutas.

Por una parte, Queta es consciente de las verdaderas intenciones de don Cayo cuando invita a prostitutas a su casa, no como Hortensia, como mencioné anteriormente. Es decir, ella conoce realmente cómo son los hombres que visitan la casa de Ivonne y la de San Miguel. De acuerdo al capítulo primero, estos lugares encierran la vida privada de la mayoría

⁹⁸ Véanse por ejemplo los estudios de José Luis Martín o de José Miguel Oviedo.

de los personajes masculinos. Por ejemplo, gracias a las conversaciones que sostiene Queta con Ambrosio, el lector puede enterarse de la doble moral de don Fermín, pero en especial de la degradación que sufre dicho personaje:

— ¿No es por interés? —. ¿Por qué, entonces? ¿Por miedo?

—A ratos —dijo Ambrosio—. A ratos más bien por pena. Por agradecimiento, por respeto. Hasta amistad, guardando las distancias. Ya sé que no me cree, pero es cierto. Palabra.

— ¿No sientes nunca vergüenza? —dijo Queta—. De la gente, de tus amigos. ¿O a ellos les cuentas como a mí?

Lo vio sonreír con cierta amargura en la semioscuridad; la ventana de la calle estaba abierta pero no había brisa y en la atmósfera inmóvil y cargada de vaho de la habitación el cuerpo desnudo de él comenzaba a sudar. Queta se apartó unos milímetros para que no la rozara.

—Amigos como los que tuve en mi pueblo, aquí ni uno —dijo Ambrosio—. Sólo conocidos, como ese que está ahora de chofer de don Cayo, o Hipólito, el otro que lo cuida. No saben. Y aunque supieran no me daría. No les parecería mal ¿ve? Le conté lo que le pasaba a Hipólito con los presos ¿no se acuerda? ¿Por qué me iba a dar vergüenza con ellos?

— ¿Y nunca tienes vergüenza de mí? —dijo Queta.

—De usted no —dijo Ambrosio—. Usted no va a ir a regar estas cosas por ahí.

—Y por qué no —dijo Queta—. No me pagas para que te guarde secretos.

—Porque usted no quiere que sepan que yo vengo aquí —dijo Ambrosio—. Por eso no las va a regar por ahí.

— ¿Y si yo le contara a la loca lo que me cuentas? —dijo Queta—. ¿Qué harías si se lo contara a todo el mundo?

Él se rió bajito y cortésmente en la semioscuridad. Estaba de espaldas, fumando, y Queta veía cómo se mezclaban en el aire quieto las nubecillas del humo. No se oía ninguna voz, no pasaba ningún auto, a ratos el tictac del reloj del velador se hacía presente y luego se perdía reaparecía un momento después.

—No volvería nunca más —dijo Ambrosio—. Y usted se perdería un buen cliente.

(pp. 681-682)

Aquí el único testigo es el lector, pues a pesar de que Queta es quien escucha y trata de intimidar a Ambrosio, ambos personajes saben que perderían mucho si uno al otro se

delatan. Gracias a Queta el lector conoce los verdaderos motivos por los que Ambrosio sostiene una relación homosexual con su jefe. Ella, en su posición de *acompañante sexual*, logra que el cliente se sienta cómodo, capaz de platicar cualquier hecho, pues éste sabe de antemano que no puede ser juzgado por alguien más desacreditado por la sociedad que él, una prostituta. También, dichas conversaciones cierran la incógnita de la doble moral de don Fermín o Bola de Oro, como lo llama Queta, exhibiendo así el verdadero propósito del autor implícito: los personajes marginados no siempre son quienes cometen las perversidades más atroces.

Otro aspecto importante de resaltar dentro de la cita anterior es la descripción espacial, donde se encuentran las prostitutas, pues esto simboliza tanto la inferioridad social, como los complejos y degradaciones de la clase alta. En otras palabras, de acuerdo con Oviedo, las acciones como el sexo, las perversiones y la corrupción permiten que algunos personajes como don Fermín calmen sus culpas, o, en el caso de Cayo, establecerse en la misma posición que sus opositores o compañeros políticos, a pesar de su condición de cholo.⁹⁹

Se puede ir resumiendo que la imagen de la ciudad que nos presentan los personajes marginados —mediante sus ojos o los espacios privados— simboliza un lugar repulsivo, lleno de espacios que esconden podredumbre, corrupción, a los cuales sólo se tiene acceso inmediato a través de los personajes como son las sirvientas, los choferes y las prostitutas que no se escandalizan por la doble moral de la clase alta.

El autor implícito pretende mostrar al lector una sociedad viciada y degradada. No existen diferencias claras entre la sociedad de clase alta y baja, pues ambos estratos corrompen las leyes preestablecidas para su propio beneficio, la única diferencia es que los

⁹⁹ De acuerdo con José Miguel Oviedo: “El sexo no subsana sino agudiza los complejos de inferioridad social; contiene una dosis de humillación para uno, deja al otro con la conciencia tranquila”. José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 219.

personajes de la clase alta creen ocultar ese aspecto de sus vidas dentro de los espacios bajos de la sociedad, donde pretenden no ser juzgados. En realidad, todo Perú juega un papel de doble moral, aspecto que perturba, como he venido mencionando, a Santiago a través de la pregunta “Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido [...] Piensa no hay solución” (p. 15).¹⁰⁰

En conclusión, a partir de los tres párrafos anteriores, se puede aseverar que la figura del criado es la que permite crear, delimitar y describir el espacio novelesco, el cual requiere de una extensión espacial abstracta; pues, a pesar de que su universo es cronotópico, la relación entre el espacio y el tiempo no tiene un carácter técnico; y para que las acciones más importantes, desarrolladas casi todas dentro de la vida privada puedan llevarse a cabo se necesita de copartícipes, como los personajes marginados aquí analizados.

¹⁰⁰ Clara S. Stroud asegura que “la presencia de un protagonista que se encuentra en desacuerdo con el mundo del que proviene añade un elemento importante y significativo al cuestionar el sistema social que rige a la urbe desde el interior de su centro de poder”. Véase Clara S. Stroud, *op. cit.*, p. 1992, p. 6.

La Catedral

La imagen poética no está
sometida a un impulso.
No es el eco de un pasado.
Es más bien lo contrario:
por el resplandor de una imagen,
resuenan los ecos del pasado,
sin que se vea hasta qué profundidad
van a repercutir y extinguirse.¹⁰¹

El bar La Catedral condensa tanto el relato como la historia de los personajes.¹⁰² Dentro de este marco narrativo resalta la construcción del cronotopo literario como eje principal de toda la diégesis, ya que Santiago accede a su pasado —al mismo tiempo que el lector— a través de un encuentro que tiene con Ambrosio en ese lugar, lo cual ocasiona que el primer personaje se cuestione constantemente acerca de todos los sucesos que ha vivido hasta ese momento. Por esas razones, en este capítulo retomaré de la *Teoría de la novela* de Bajtin los motivos de pérdida-descubrimiento, reconocimiento-no reconocimiento y el de búsqueda-hallazgo, con el

¹⁰¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, 1965, p. 8.

¹⁰² De acuerdo con Miguel Oviedo La Catedral: “es el presente desde el que la novela se abre temporal y espacialmente”. José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 224.

fin de analizar el pasado a través de un distanciamiento temporal, qué funciona como detonador en el resto de los acontecimientos narrativos.

LA MIRADA AL PASADO A TRAVÉS DEL ESPEJO

De acuerdo con Bajtin, es a partir del encuentro que los sucesos ocurren.¹⁰³ En *Conversación en La Catedral* se observa que no sólo los acontecimientos pueden acaecer en un futuro, sino también volver a un pasado o llevar a los personajes a simultaneidades temporales. Cuando Santiago va en busca del Batuque a la perrera y se encuentra inesperadamente a Ambrosio, las reminiscencias del pasado comienzan a inquietarlo, debido a que, por un lado, muchos acontecimientos no quedaron del todo claros y, por otro, porque pretende observarse a sí mismo a través de ese recordarse: observar el pasado desde un presente atemporal.

Según el teórico, lo anterior constituye el camino de la vida, sendero que le permitirá a Santiago verse reflejado a sí mismo mediante el pasado contado por Ambrosio, pero cuestionado por el propio Santiago; lo cual no está relacionado con el determinismo, como en el caso de *La ciudad y los perros*, donde el modelo de la novela naturalista tiene cierta influencia.¹⁰⁴ Aquí se trata de un no querer actuar, pues el personaje conoce sus propias vulnerabilidades y no es capaz de accionar en contra de lo que puede llegar a afectarle. Tampoco se trata, como afirma John J. Junieles, que Santiago intente protegerse y trate de

¹⁰³ “En todo encuentro [...] la definición temporal («al mismo tiempo») es inseparable de la definición espacial («en el mismo lugar»). En el motivo negativo —«no se encontraron» «se separaron»— se mantiene el cronotopismo; pero uno u otro de los términos del cronotopo es presentado con signo negativo [...] La unidad inseparable (pero sin unión) de las definiciones temporales y espaciales tienen, en el cronotopo del encuentro, un carácter elementalmente preciso”. Véase Mijail Bajtin, *op. cit.*, 1989, p. 250.

¹⁰⁴ Según Clara A. Lomas “Los personajes [...] se presentan como víctimas de sus circunstancias, que pueden hacer poco para controlar sus vidas. Por el medio ambiente o por causas inherentes en sus caracteres, sus vidas se ven frustradas en sus intentos de mejoramiento”. *Cfr.* Clara A. Lomas, *op. cit.*, 1985, pp. 101 y ss.

vivir una vida tranquila, sin pensamientos que lo torturen;¹⁰⁵ más bien, de acuerdo con Miguel Oviedo, Santiago no puede pasar del pensamiento a la acción porque no tiene la certeza de salir invicto: “No puede actuar o sencillamente se descompromete de lo que hace: la fe, si la tiene, no le alcanza para tanto”.¹⁰⁶

De ahí el título de este párrafo, pues Santiago se analiza a sí mismo a través de una mirada retrospectiva, pero jamás llega a un fin último, a descubrir su verdadero objetivo, es un mirarse en el espejo, pero sin llegar a entender completamente lo que está observando. Este *tratar de comprender* parte, como mencioné anteriormente, del motivo del encuentro, que siempre esta presente como elemento constitutivo, tanto de la estructura como en la totalidad de la diégesis. Aunque también debe tenerse en cuenta que dicho motivo puede adquirir diferentes matices concretos y hasta expresiones verbales que pueden obtener una significación semimetafórica o puramente metafórica. Por lo que, “en la literatura el cronotopo del encuentro ejecuta frecuentemente funciones compositivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace [...] del argumento”.¹⁰⁷ En este caso funciona como detonador narrativo.

Es importante resaltar la estrecha relación que se da entre este tipo de motivo con el cronotopo del camino, el cual es de suma importancia para la literatura porque, como se ha dicho, la mayoría de las obras están estructuradas a través de éste. El motivo del reconocimiento-no reconocimiento se relaciona con el del encuentro, pero no sólo en la literatura, sino en más ámbitos de la cultura, e inclusive llega a determinar el destino del hombre, motivo cronoespacial del encuentro. De ahí se puede afirmar que el motivo principal

¹⁰⁵ “Santiago, como se ve, es un personaje que prefiere protegerse, vivir una existencia tranquila y sin problema alguno. El dar el paso al frente no está entre sus planes, ya que muestra que para él lo mejor es permanecer cubierto por la masa, vivir a la sombra de los demás colaborando más no comprometiéndose”. Véase John J. Junieles, *op. cit.*, 2008.

¹⁰⁶ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 189.

¹⁰⁷ Mijail Bajtin, *op. cit.*, 1989, p. 250.

de la novela es el encuentro entre Santiago y Ambrosio, pues gracias a éste el primero comienza el camino del reconocimiento propio.

En las primeras líneas el lector se topa con la pregunta “¿En qué momento se había jodido el Perú?” y los enunciados “Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál?” y “Piensa: no hay solución” (p. 15); de ahí parten todos los elementos constitutivos de la crisis —tema del segundo párrafo—, pero para poder analizar ese aspecto, primero debe quedar sentado y, en consecuencia, comprendido, el elemento que permite que el lector conozca la crisis del personaje, el encuentro. Cuando se da dicha acción, también aparece el elemento descriptivo, aquella atmósfera que envolverá a ambos personajes durante su conversación:

Suben la escalera, entre los corralones de la primera cuadra de Alfonso Ugarte hay un garaje blanco de la Ford, y en la bocacalle de la izquierda asoman, despintados por la grisura inexorable, los depósitos del Ferrocarril Central. Un camión cargado de cajones oculta la puerta de La Catedral. Adentro, bajo el techo de calamina, se apiña en bancas y mesas toscas una rumorosa muchedumbre voraz. Dos chinos en mangas de camisa vigilan desde el mostrador las caras cobrizas, las angulosas facciones que mastican y beben, y un serranito extraviado en un roto mandil distribuye sopas humeantes, botellas, fuentes de arroz. Mucho cariño, muchos besos, mucho amor truena una radiola multicolor, y al fondo, detrás del humo, el ruido, el sólido olor a viandas y licor y los danzantes enjambres de moscas, hay una pared agujereada —piedras, chozas, un hilo de río, el cielo plumizo—, y una mujer ancha, bañada en sudor, manipula ollas y sartenes cercada por el chisporroteo de un fogón. Hay una mesa vacía junto a la radiola, entre la constelación de cicatrices del tablero se distingue un corazón flechado, un nombre de mujer: Saturnina. (p. 27)

Un aspecto recurrente en las novelas vargallosianas, es la representación de los lugares marginados en el universo novelesco. En otras palabras, la descripción anterior ilustra la realidad limeña, aquellos espacios relegados por la sociedad. El autor implícito tiende, en casi todas sus novelas, a confrontar los espacios marginados con los de la clase alta. Los primeros aparecen ensombrecidos, exhibiendo lo más infame y burdo de esa sociedad;

mientras que los otros muestran, desde una mirada casi romántica, el lado cursi de la burguesía limeña de mediados del siglo XX.

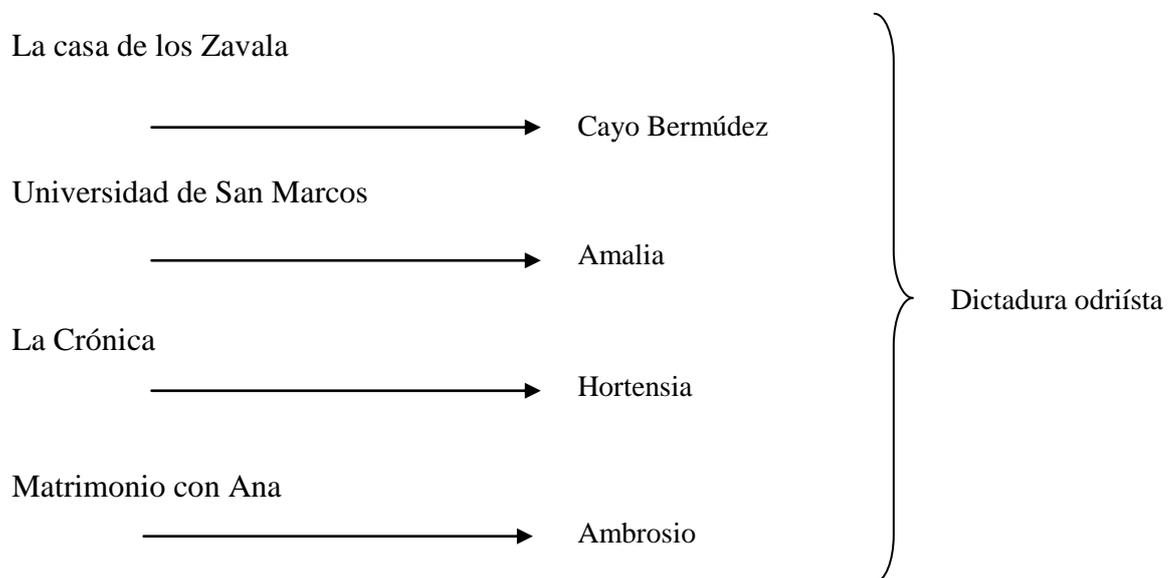
Dicho trasfondo permitirá al lector establecer un símil entre la Catedral y lo que aqueja al personaje principal. Recuérdese, por ejemplo, el epígrafe inaugural de la novela: “*Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier; vu que le roman est l’histoire privé des nations*”, él crea un vínculo entre el contexto histórico y la diégesis, lo cual, como mencioné anteriormente, no la convierte en una novela política. Es síntesis, la historia de los personajes, sus vivencias son resultado de la realidad que aqueja a la sociedad; es decir, la historia privada de Perú, es la de todos y cada uno de los peruanos, representados en Santiago. La Catedral como lugar de conversación, de encuentro y como metáfora de Perú.

Por otra parte, se puede descubrir que el bar es un lugar atemporal, a pesar de que las acciones ahí representadas marcan un presente, cuando comienzan a hablar ambos personajes, el tiempo y el espacio se comprimen, con el fin de permitir la entrada del resto de los espacios y tiempos evocados. Es ahí donde comienza esa dualidad del espejo, Santiago rememora los hechos que marcaron su vida para encontrar el por qué de su presente: “un remolino interior, una efervescencia en el corazón del corazón, una sensación de tiempo suspendido y tufo” (pp. 29-30).

El camino de la vida de Santiago, a diferencia de otras obras literarias, va de un presente al pasado dentro de la conversación; pero la secuencia argumentativa de la novela, se presenta en orden cronológico. En primera instancia, se narran las escenas que corresponden a su vida en la casa de los Zavala, después la etapa que pasó en la Universidad de San Marcos, las razones por las que entró a trabajar en La Crónica y, al final de la obra, su matrimonio con Ana. Cabe destacar que estas acciones se encuentran intercaladas con el resto de la trama, como es la llegada de Cayo Bermúdez al poder, la revuelta de Arequipa, la vida de Amalia, la decadencia de Hortensia, entre otros aspectos. Esta aglutinación permite que

exista en la diégesis una cohesión, la cual parte de un hecho real, la Dictadura, pero cuyo eje será siempre el camino de la vida de Santiago.

Vida de Santiago



Otro elemento que va evidenciando los cambios en el personaje principal son sus sobrenombres, pues recuérdese que su familia lo llama Flaco o Supersabio y en la redacción del periódico es conocido como Zavalita. En síntesis, dependiendo del contexto o momento vivido por Santiago, es la etapa que muestra dentro del camino de la vida del personaje. A parte de que también muestra los distintos comportamientos que adquiere, los cuales obedecen al espacio y a los personajes que lo rodean.

Debe tenerse siempre presente que lo que desencadena la crisis no viene predeterminado por el destino, como aseguran algunos investigadores, sino por el personaje mismo. Santiago es autor de su propio camino debido a su carácter y no tanto a factores externos. Su malestar es interno, pero al encontrarse con Ambrosio aprovecha la situación para exteriorizarlo y, en consecuencia, unificar uno a uno los eslabones que conforman su vida pasada: “Él mismo es el culpable. Con su inoportuna curiosidad ha dado lugar al juego de la causalidad”.¹⁰⁸

Gracias a dichos elementos y al diagrama antes elaborado, se puede afirmar que los sucesos que pertenecen a los diferentes periodos de tiempo de la vida del personaje marcan el carácter de éste, el cual si se retoma la *Teoría de la novela* de Bajtin “no evoluciona ni cambia, sólo se completa: incompleto, no revelado y fragmentario al comienzo, se convierte al final, en completo y redondeado”.¹⁰⁹ De ahí que la serie biográfica sea aquella retrospectión —aquel reflejo que crea el espejo al mirar hacia el pasado— hecha por el personaje a causa de un encuentro, el cual ocasiona una conversación. Por lo que, dichos elementos conformarán el detonador principal en el camino de la vida de Santiago.

LA CRISIS COMO DETONADOR NARRATIVO

A pesar de que Ambrosio también cuenta acerca de su pasado, él no cuestiona los hechos que marcaron su destino, sólo se los apropia.¹¹⁰ Es un personaje pasivo, no lucha en contra de nada, excepto si para ayudar a un tercero —como es el caso del asesinato de la Musa, con el fin de salvaguardar el honor de don Fermín—. Por ejemplo, al final de la novela Ambrosio se

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 270.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 294.

¹¹⁰ “Ambrosio representa el grado cero de las posibilidades humanas que un proletario tiene frente a las vallas de su clase. Ambrosio nunca emerge sobre su propia condición; sus actos son movimientos instintivos para sobrevivir en un nivel larval: sólo lo hunden más y más”. Véase José Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 199.

muestra indiferente a su propia realidad, como si se dejara llevar o no le importaran los acontecimientos que ocurren en su vida: “¿Y cuando se acabara la rabia se acabaría tu trabajo en la perrera, Ambrosio? Sí, niño. ¿Y qué haría? Lo que había estado haciendo antes de que el administrador lo hiciera llamar con el Pancras [...] Trabajaría aquí, allá, a lo mejor dentro de un tiempo había otra epidemia de rabia y lo llamarían de nuevo, y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría ¿no, niño?” (p. 727).

En otras palabras, Ambrosio es la figura que vincula a Santiago con el pasado y, en consecuencia, con su padre y también, hasta cierto punto “como imagen especular del fracaso de Santiago —derrotado, envejecido, prófugo, sin papeles y sin nombre— Ambrosio discurre por las mismas cadenas narratológicas que determinan el fracaso de Zavalita y por eso no sorprende que éste intente interrogar el pasado a través de su voz y su memoria”.¹¹¹

Gracias a lo anterior, se puede observar que dentro de la novela se da una oposición entre Ambrosio y Santiago. El primero es el pretexto para traer el pasado del segundo, ese tiempo que marcó el presente de Santiago y, en consecuencia, provocó la búsqueda del verdadero significado de su existencia. En otras palabras, justo en el entramado de historias creado a partir de la conversación, Santiago logra una verdadera conciencia autobiográfica, el problema radicaría al final de la novela donde no modifica el enfoque de su vida y, aunque suene contradictorio, es el punto de unión entre ambos personajes.

Para poder observar dicho proceso, es importante retomar el concepto de reconocimiento-no reconocimiento del que habla Bajtin, el cual comienza justo cuando Santiago entra a la universidad y decide seguir los preceptos del marxismo, aunque esto provoque un enfrentamiento en casa, pues su padre forma parte del gobierno. Por ejemplo, uno de los capítulos acerca de su vida universitaria, comienza con un diálogo entre Ambrosio

¹¹¹ Román Soto, *op. cit.*, 1990, p. 72.

y Santiago, donde el segundo aún no sabe en qué momento comenzó, por llamarlo de alguna manera, la decadencia de su vida:

—Así que en Pucallpa y por culpa de ese Hilario Morales, así que sabes cuándo y por qué te jodiste —dice Santiago—. Yo haría cualquier cosa por saber en qué momento me jodí.

¿Se acordaría traería el libro? El verano estaba acabando, parecían las cinco y todavía no eran las dos, y Santiago piensa: trajo el libro, se acordó. Se sentía eufórico al entrar al polvoriento zaguán de losetas y pilares despostillados, impaciente, que él ingresara, que ella ingresara, optimista, y tú ingresaste, piensa, y ella ingresó: ah, Zavalita, te sentías feliz.

—Está sano, es joven, tiene trabajo, tiene mujer —dice Ambrosio—. ¿En qué forma puede haberse jodido niño? (p. 80)

De esta manera, se advierte que uno de los detonantes de la crisis en el personaje es su etapa universitaria, debido a que sus ideales políticos se ven mermados a causa de sus relaciones personales, pues su entrada a un grupo opositor al gobierno, provoca una ruptura con el vínculo familiar. Por una parte, su compañera de universidad, Aída, se convierte en un personaje admirable, pues ella tiene claras sus convicciones, a diferencia de él que titubea todo el tiempo debido a su falta de entereza. Y por otra, porque se enamora de ella, pero Aída decide tener una relación con Jacobo, también compañero en Cahuide, situación que rompe el encanto por la política. Sin olvidar, claro está, el momento en que Santiago es encarcelado y salvado por su padre, situación que vuelve aún más endeble al personaje en su decisión de qué camino debe seguir: “—No es por eso papá. Ni siquiera sé si me interesa la política, si soy comunista. Es para poder decidir mejor qué es lo que voy hacer, qué es lo que quiero ser” (p. 234).

Podría afirmarse, hasta cierto punto, que Santiago se cuestiona a cada momento qué tiene él de los personajes que lo precedieron, por ejemplo de su padre, de sus compañeros de la redacción e inclusive de Ambrosio, de ahí su asombro de verlo tan indiferente a la realidad

que lo aqueja. En síntesis, es uno de los mayores temores de Santiago, no ser quien realmente desea, el problema es que no sabe quién es y, en consecuencia, se convierte en resultado de los elementos externos que marcaron su vida, en otras palabras, existen eventos que rompen con el curso normal de los acontecimientos: “todos los momentos del tiempo infinito de la aventura están dirigidos por una sola fuerza: *el suceso*. Pues [...] todo ese tiempo está compuesto de simultaneidades y non simultaneidades casuales”.¹¹²

Conviene hacer un pequeño paréntesis, pues también resulta interesante en este apartado, observar cómo el personaje está dispuesto a modificar ciertos aspectos de su vida, así se muestra en las primeras páginas de la novela, donde a pesar de su miedo a revivir el pasado, prefiere enfrentarlo: “No debiste venir, no debiste hablarle, Zavalita, no estás jodido sino loco. Piensa: la pesadilla va a volver. Será tu culpa, Zavalita, pobre papá, pobre viejo” (p. 27). El problema está, como se he mencionado, en hallar aquellos acontecimientos (detonadores) que no le permitieron escoger su propio camino. La conversación (suceso) será el camino para localizarlos.

El siguiente elemento dentro de la cadena de eslabones de la crisis, es la entrada de Santiago en La Crónica. Después de su infructuoso paso por el grupo Cahuide y sus problemas en casa, decide independizarse y pedir trabajo en la redacción del periódico. Hasta ese momento, su interior se ve modificado, su paso por la universidad no era lo que esperaba, por eso que el cambio de perspectiva lo crea pertinente, trabajar en la redacción de un periódico le permitiría experimentar, según él, ese otro elemento de su vida que le apasionaba: la escritura. De ahí que, cuando llega a su cita de trabajo se le observe, a través del narrador extradiegético, con una excelente disponibilidad:

Santiago pagó las dos empanadas calientes y la Coca-Cola, salió y el jirón Carabaya estaba ardiendo. Los cristales del tranvía Lima-San Miguel repetían los avisos luminosos y el cielo

¹¹² Mijail Bajtin, *op. cit.*, 1989, p. 247.

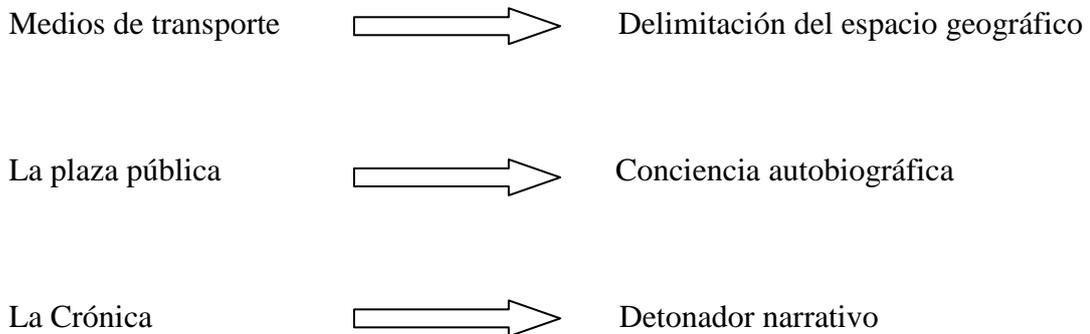
también estaba rojizo, como si Lima se fuera a convertir en el infierno de verdad. Piensa: la mierdecita en la mierda de verdad. Las veredas hervían de hormigas acicaladas, los transeúntes invadían la pista y avanzaban entre los automóviles, lo peor es que a una la agarre la salida de las oficinas en el centro decía la señora Zoila cada vez que volvía de compras, sofocada y quejumbrosa, y Santiago sintió el cosquilleo en el estómago: ocho días. Entró por el viejo portón; un espacioso zaguán, gordas bobinas de papel arrimadas contra paredes manchadas de hollín. Oía a tinta, a vejez, *era un olor hospitalario* [...] Ésa debía ser la redacción [...] Se detuvo; *con ojos voraces, vírgenes, exploró* las mesas desiertas, las máquinas, los basureros de mimbre, los escritorios, las fotos clavadas en las paredes. Trabajan de noche, duermen de día, pensó, una profesión un poco bohemia, un poco romántica. Alzó la mano y dio un golpecito discreto.

(Énfasis mío, p. 241)

En la cita anterior es sustancial observar con detenimiento los espacios descritos por los que pasa Santiago antes de llegar a La Crónica, pues, no debe olvidarse la presencia del cronotopo externo real, aquel espacio que rodea el tiempo biográfico del personaje. Dicho elemento, está compuesto por los medios de transporte, la plaza pública y el espacio privado. El primero, determina el entorno que rodea al personaje, por ejemplo recuérdese el análisis de los choferes, donde ellos como elementos de movimiento marcaban los lugares donde se encontraban los personajes, en este caso ocurre lo mismo, el tranvía es un medio que les permite trasladarse de un lugar a otro, es decir, le marca una trayectoria fija a Santiago. En cambio el segundo, revela la vida entera de una sociedad, el comportamiento de cada uno de los personajes en lugares externos, en especial de Santiago.¹¹³ Por último, el acceso a un espacio privado, como lo es la redacción del periódico, muestra la diferencia entre dos mundos: la vida nocturna de un periodista y la del resto de las personas. En síntesis, los dos primeros son el preámbulo para mostrar el segundo elemento de crisis. De esta manera, obsérvese en el siguiente diagrama la interacción entre los espacios cotidianos, los espacios

¹¹³ *Ibid.*, pp. 284-285.

dinámicos y la cadena de eslabones que desata la ruina, por llamarlo de alguna manera, del personaje:



Otro aspecto que demuestra la decadencia del personaje, es el uso excesivo que hace Santiago de la palabra mierda, relacionada no sólo a él, sino a la situación que estaba viviendo en esa época Perú, por ejemplo recuérdese que a Cayo Bermúdez se le conoce también como Cayo Mierda, pues de su propia voz el lector escucha cómo quiere que lo llamen:

—Para que se consuelen de mi partida —murmuró de mal modo, apuntando con un dedo los billetes. Y ordenó a Queta—: Te mandaré a buscar mañana. A eso de las nueve.

—A esa hora no puedo salir —dijo Queta, rápidamente, echando una mirada a Malvina.

—Ya verás que sí —dijo él, secamente—. A eso de las nueve, ya sabes.

—¿Así que a mí me basureas, amorcito? —se rió Malvina, empinándose para observar los billetes del sillón—. Así que te llamas Cayo. ¿Cayo qué?

—Cayo Mierda —dijo él, camino a la puerta, sin volverse. Salió y cerró con fuerza.

(p. 574)

Aunque en repetidas ocasiones se mencionó en la novela dicha palabra, los únicos personajes que aluden a ella son las prostitutas, don Cayo y Santiago. Los primeros dos como representación de la podredumbre social, mientras que Zavalita como el único personaje que se percata de ello. En síntesis, ese tipo de menciones muestra el cúmulo de sucesos que

ocasionaron los cambios, hasta cierto punto negativos, en el carácter de Santiago y, en consecuencia, la construcción de su propia imagen: “—Acumulando mierda con mucho entusiasmo. Hoy día un montoncito, mañana otro poquito, pasado un pocotón —dijo Santiago—. Hasta que hubo una montaña de mierda. Y ahora a comértela hasta la última gota. Eso es lo que me pasó, Carlitos” (p. 419).

La entrada al periódico ocasiona cambios desfavorables en la personalidad de Santiago, a partir de las referencias que el lector tiene desde la voz de otros personajes hasta la de él mismo, porque esto lo aleja cada vez más de las aspiraciones que tenía, aunque no fueran del todo claras, como la de ser escritor. A partir de los elementos anteriores, es importante recordar como en todo momento el personaje se cuestiona “¿en qué momento me jodí?” y él mismo va haciendo esa recapitulación de hechos, ese mirar hacia el pasado, como mencioné en el apartado anterior, ese mirar su reflejo a través de otros, como es el caso de Ambrosio y Carlitos, un compañero de trabajo, quien le muestra los verdaderos porqués de su malestar ante la vida:

—No fue horror al dogma, fue un reflejo de niño anarquista que no quiere recibir órdenes —dijo Carlitos—. Fue que en el fondo tenías miedo de romper con la gente que come y se viste y huele bien.

—Pero si yo detestaba esa gente, si la sigo detestando —dijo Santiago—. Si eso es de lo único que estoy seguro, Carlitos.

—Entonces fue espíritu de contradicción, afán de buscarle tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro— dijo Carlitos—. Debiste dedicarte a la literatura y no a la revolución, Zavalita.

—Yo sabía que si todos se dedicaran a ser inteligentes y a dudar, el Perú andaría siempre jodido —dijo Santiago—. Yo sabía que hacían falta dogmáticos, Carlitos.

—Con dogmáticos o inteligentes, el Perú estará siempre jodido —dijo Carlitos—. Este país empezó mal y acabará mal. Como nosotros Zavalita.

(pp. 174-175)

Es importante hacer un pequeño paréntesis, pues pareciera que a lo largo de la novela la figura del periodista forma parte también del grupo de los personajes marginados. Dicho oficio pretende desconocer o ser insensible, dentro de esta novela, a las leyes y sus límites, personajes que igual al resto representan los elementos más negativos de la sociedad limeña: la ambición y la indiferencia por el otro: “— ¿Nosotros los capitalistas? —dijo Santiago. —Nosotros los cacógrafos —dijo Carlitos—. Todos reventaremos echando espuma, como Becerrita. A tu salud, Zavalita.” (p. 175)

El suceso que definitivamente modifica su vida es que justo trabajando para el periódico se entera de la homosexualidad de su padre: “¿En ese momento, Zavalita? Piensa: sí, ahí”. (p. 427); aspecto que determina la unificación de los eslabones de la vida de Santiago. Tanto su estancia en la universidad como el trabajo en la redacción, son los elementos que conforman el camino de la vida. Dicho con otras palabras, la búsqueda de sí mismo es causa de ese no reconocerse, la crisis del personaje mostrada al lector es el detonante narrativo de esa búsqueda y, en consecuencia, del argumento de toda la novela.

Dicho detonante requiere de un espacio capaz de albergar todos y cada uno de los sucesos que fueron marcando al personaje, para que él mismo pueda observarlos desde un distanciamiento temporal. El lugar idóneo es, como he mencionado, La Catedral, lugar que también es metáfora de la realidad peruana y, en consecuencia, de la suya:

Para dotar a un cierto ideal del atributo de veracidad, se le concibe como si ya hubiera existido alguna vez [...] o como existente en el presente, en algún lugar situado [...] Se prefiere sobreedificar la realidad, el presente, en lo vertical, hacia arriba y hacia abajo, antes que avanzar horizontalmente en el tiempo. Aunque esas sobreedificaciones verticales se anuncian como ideales, del otro mundo, eternas, atemporales, tal atemporalidad y eternidad están concebidas como simultáneas con el momento dado, con el presente, es decir, como algo contemporáneo, como algo que ya existe, que es mejor que el futuro que todavía no existe y que no ha sido aun. El hipérbaton histórico [...] prefiere, desde el punto de vista de la

realidad, el pasado al futuro, como más ponderable y más denso. Pero las sobreedificaciones verticales, del otro mundo, prefieren, antes que al pasado, lo extratemporal y lo eterno, como algo ya existente, como algo ya contemporáneo.¹¹⁴

Pareciera que cuando decide casarse con Ana actúa de manera segura, pero en realidad se trata de una acción involuntaria en el personaje, al igual que muchas otras. A pesar de que él creía encontrar en Ana algún aliciente para que su vida tuviera sentido, esto resulta todo lo contrario: “Se casarían en Ica, sin invitados ni ceremonia, se vendrían a Lima y hasta encontrar un departamento barato vivirían en la pensión. Tal vez Ana encontraría trabajo en un hospital, el sueldo de los dos les alcanzaría ajustándose: ¿ahí, Zavalita?” (p. 635). Más bien se trata de uno de los eslabones de la serie de sucesos que detonan la crisis en el personaje.

A manera de cierre, y retomando el epígrafe de este capítulo, se puede observar que la imagen poética muestra su verdadero resplandor a través de su relación con el pasado. De este modo, se logra en este apartado entrelazar los dos capítulos anteriores, debido a que los elementos antes analizados se encuentran aquí unificados mediante los pensamientos (recuerdos) de Santiago, detonados por un solo elemento: la conversación entre Ambrosio y Zavalita.

LA CONVERSACIÓN

Podría pensarse que la conversación se trata de un detonante más de la crisis de Santiago, pero en realidad juega el papel de vaso comunicante entre cada uno de los eslabones que conforman dicho malestar en el personaje. En otras palabras, la conversación permite

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 300.

exteriorizar aquella búsqueda que le permitirá, hasta cierto punto, encontrar aquellos acontecimientos que fueron deteriorando la visión de mundo que tenía al iniciar su camino de la vida. De ahí que sea significativo distinguir cómo la conversación entre Santiago y Ambrosio en La Catedral, es el medio de enlace para el resto de los elementos estructurales dentro de la novela.

Es conveniente referirse en este momento al diálogo que se da entre dos o más personajes, el cual permite que el lector conozca los acontecimientos que van modificando el argumento de la historia. Por una parte, funciona como contexto para alguna acción trascendental dentro de la trama, o también como medio para que se conozcan ciertos aspectos de la sociedad que el autor implícito ha querido mostrar: “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 remitan a la sociedad”.¹¹⁵ De ahí que, la conversación en general tome un valor significativo dentro de la novela.

Aunado a lo anterior, la crisis, como afirmé anteriormente, es la metáfora de todo el país. Las dificultades sociopolíticas y económicas son reflejadas a través del personaje principal, el lector podrá conocer dichos eslabones argumentativos gracias a la conversación. En otras palabras, a lo largo de toda la novela, existe “un cierto paralelismo entre la figura de [...] Santiago Zavala, y su país, el Perú”, ya que el personaje “no llega a cuajar su personalidad, porque tampoco a la sociedad política en la que vive se ha dado una solución adecuada a los problemas planteados [...] Todos resultan de alguna manera irreales frente a la realidad del país mismo”.¹¹⁶ En resumen, el fracaso individual representa el fracaso colectivo.

Por ejemplo, cuando Santiago se encuentra con Ambrosio, el primero describe la mirada del segundo de la siguiente forma: “No quiere o no puede entender, Zavalita: no se ha

¹¹⁵ María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, 1996, p. 42.

¹¹⁶ Alberto Oliart, *op. cit.*, 1970, p. 501.

movido y en sus pupilas hay siempre la misma porfiada ceguera, esa atroz oscuridad tenaz” (p. 31). A pesar de que se está hablando de Ambrosio, el lector se dará cuenta al final de la novela que en realidad Santiago está describiendo su propio reflejo y, como resultado, el del resto de la sociedad. Preexiste, entonces, una ceguera generalizada que nadie sabe cómo ni pretende modificar.

De esta manera, se podrá observar a lo largo de la novela que el espacio, el tiempo y el discurso crean una unidad a través de la conversación. La plática entre Zavalita y Ambrosio permite agrupar todos los recuerdos de aquel pasado que compartieron (al igual que el resto de la sociedad limeña) y, en este sentido, localizar aquellas preocupaciones que fueron deteriorando, en particular, a Santiago: “Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretizados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos más espacializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa”.¹¹⁷

Por ejemplo, la última imagen que se tiene del personaje principal es de una figura maltrecha, destinada —porque así él lo decidió— a cuestionar, pero nunca a resolver, cómo si se tratara de un ciclo que no llega nunca a su fin: “ah flaco bohemio. Ya no alocado, descastado, acomplexado y comunista, piensa. Piensa: algo más cariñoso, más vago, algo que podía ser todo. Flaco, bohemio, Zavalita” (p. 710). El recuerdo le pesa, los hechos lo atormentan, pero aún no sabe cómo modificar su realidad.

Se puede ir aseverando que la conversación es un recurso potencial de puntos de vista y un espacio de evocación con efecto de inmediatez porque aparece intercalado. Es decir, la

¹¹⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, 1965, p. 42. El propio Vargas Llosa afirma que “La cronología y la palabra, el tiempo y el narrador, son, naturalmente, una indescrutable unidad; su separación es artificial, pero no hay otra manera de mostrar cómo funciona la pesada y complicada máquina que permite a una ficción dar ilusión de la verdad, fingir la vida”. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, México, 2007, p. 166.

conversación es parte medular de la narración, en consecuencia ésta es la representación del presente, pero eso no le impide retrotraer el pasado, con el fin de unificar los tiempos y los espacios donde los personajes desarrollan las acciones más sustanciales, que a su vez muestran el declive de Santiago y, de manera simbólica, de toda la sociedad peruana.

En conclusión, en este capítulo se puede observar cómo los cronotopos analizados en el primer capítulo, tienen vínculos intrínsecos con todos los personajes. Dichos aspectos se ven agrupados en un solo espacio real: La Catedral, cuyo enlace primordial es la conversación, convirtiendo así el bar en corazón de la ciudad de Lima y, en consecuencia, símbolo del maltrecho Perú: “La visión mítica de pureza y felicidad de un espacio ciudadano ideal es lo que produce [...] la huida; y donde el que no huye —a falta de alternativa— y se adapta a ese espacio de lo imperfecto, de lo irrealizado, de lo corrupto [...] termina por autovalorarse como un ‘jodido’”.¹¹⁸

¹¹⁸ Claudio Cifuentes-Aldunate, *op. cit.*, 2006.

Conclusiones

Una de las razones por las que se realizó esta investigación es que en *Conversación en La Catedral*, Mario Vargas Llosa introduce los temas fundamentales de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo XX: “la ciudad y su violenta y degradada imagen”.¹¹⁹ La innovación es que lo logra a través de la utilización de otro tipo de técnicas narrativas, lo cual le permite, para la mayoría de los críticos, ser la cumbre de la novelística vargallosiana: “*Conversación* se caracteriza justamente por su alto grado experimental, por el extremo con el cual se varían e inventan procedimientos narrativos que rompen con los estereotipos de la recepción. De allí que pueda concluirse que el proyecto de crear una novela total y totalizadora se logra en *Conversación*”.¹²⁰

En esta investigación, pretendí ir de lo general a lo particular, con el fin de poder llegar al elemento medular de la obra: *La Catedral*, cuyo enlace principal es la conversación. En primer lugar, se analizaron los espacios públicos y privados, a partir de los conceptos de vida privada y pública propuestos por Bajtin. Dichos elementos permitieron hacer una delimitación espacial de la ciudad de Lima y sus alrededores. Uno de los fines es que el lector se percate de las diferencias sociales, pues gracias a las descripciones que hacen los

¹¹⁹ Clara S. Stroud, *op. cit.*, 1992, p. 2.

¹²⁰ Sabine Schlickers, *op. cit.*, 1993, p. 193.

personajes de los lugares se puede conocer la existencia de dos Limas: una marginada y otra económicamente estable, pero gracias a la avaricia de muchos políticos y empresarios corruptos.

Aunque parecería que ambos espacios no se relacionan casi siempre estos elementos están convergiendo, pues los personajes pertenecientes a la clase alta se inmiscuyen con la clase baja (prostitutas, choferes, sirvientas), ya que, como mencioné párrafos atrás, los personajes que incurren en algún delito se sienten liberados al contárselo a algún personaje de la clase baja, debido a que no sienten esa presión social. Dichas razones permiten una interacción, casi secreta, entre la clase alta y la clase baja.

Mientras que en el segundo capítulo, el análisis se centró en elementos más específicos como la relación entre la ciudad y los personajes, en especial aquellos que son catalogados como marginados, debido a los diferentes papeles que fueron adoptando. Por ejemplo, se corroboró que las sirvientas funcionan como observadoras de la vida privada, gracias a ellas el lector se puede enterar de conversaciones, acciones que ocurren dentro de dichos espacios, como la casa de don Cayo, a los cuales no se tiene acceso si no es través de ellas. En cambio los choferes, aunque también tienen ciertas similitudes con las sirvientas, permiten tanto la delimitación geográfica del espacio como el desplazamiento de los personajes. Gracias a éstos, el lector sabe dónde se encuentran todos y cada uno de los políticos involucrados con Cayo Bermúdez, debido a que también tienen la función de matones e informantes.

Dentro de dicho apartado, las prostitutas permiten conocer aspectos muy privados o hasta vergonzosos de los personajes masculinos. Los momentos que pasan a su lado, permiten al lector entender algunos de los complejos y de las degradaciones de la clase alta. En suma, el sexo, las perversiones, la corrupción, permiten que algunos personajes como don

Fermín calmen sus culpas, o, en el caso de Cayo Bermúdez, se pretenda superior a su condición primigenia, es decir, de cholo.

Los elementos analizados en los dos primeros capítulos, son la referencia para el tercer apartado, donde el encuentro entre Ambrosio y Santiago concentra, como he venido afirmando, los cronotopos del resto de la narración, o sea, aquellas acciones en las que participan los demás personajes. Resalta de esa manera, uno de los elementos clave en ese capítulo; el bar La Catedral, el cual a pesar de sus descripciones y localización geográfica, llega un momento en que se convierte en un espacio atemporal, con el fin de poder albergar las historias traídas a colación por ambos personajes.

El periodo de crisis que vive Santiago, es aquel elemento que desencadena el resto de la narración, ese mirarse a sí mismo como en un espejo, permite no sólo una narración en segunda persona, por parte de Santiago, sino también ocasiona en el personaje una verdadera conciencia autobiográfica, causada por la incertidumbre de si la vida que hasta ese momento ha llevado lo satisface o sólo, como le asegura su amigo Carlitos, lo convierte en un mediocre más, estandarizado en todo el Perú.

Para finalizar, en el tercer capítulo es posible condensar la hipótesis principal de mi tesis, ya que La Catedral funciona como la unidad núcleo de toda la novela. El elemento que parecería más pequeño, pero que permite la integración del resto de la diégesis es la conversación entre Santiago y Ambrosio, a partir de la cual el lector puede observar la realidad de un personaje y, de manera general, de toda una sociedad.

En otras palabras, en este trabajo se confirmó como La Catedral tiene la función de ser el cronotopo principal de la novela, pues es ahí donde se condensan el resto de los espacios, tiempos y discursos. Lo anterior permite resaltar incluso el verdadero significado del bar, el cual funciona como metáfora de Lima y, en consecuencia, de todo el Perú: “Cada novela inaugura procedimientos que otra desarrollará hasta alcanzar nuevas fronteras [...] El

montaje de diálogos en *Conversación* aparece llevado a sus extremos [Vargas Llosa] se ha apoyado [...] en una serie de centros de interés alrededor de los cuales se nuclean sólo los fragmentos relativos a cada sector o momento. Lejos de su centro, las historias más importantes pueden desaparecer”.¹²¹

A partir de lo anterior se puede asegurar que *Conversación en La Catedral* es desde todos sus ángulos, es una novela totalizadora o total, como la llama Birger Angvik,¹²² pues a diferencia del resto de sus obras antes publicadas, los elementos estructurales no parecen estar cien por ciento trabajados como es el caso de *La ciudad y los perros* o la técnica sobrepasa a la historia como pasa en *La casa verde*. En especial hablo del tiempo, el espacio y el discurso, cuya unificación permitió crear una de las mejores novelas hispanoamericanas de mediados del siglo XX.

¹²¹ Jose Miguel Oviedo, *op. cit.*, 1970, p. 227.

¹²² Véanse Birger Angvik, *op. cit.*, 2004; y Sabine Schlickers, *op. cit.*, 1993.

Bibliografía

BIOGRAFÍA GENERAL

AA. VV., “El Perú crítico: Utopía y realidad”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 16, núms. 31-32, 2011, pp. 171- 218.

Aguilar Camín, Héctor, “Mario Vargas Llosa: La realidad y la utopía”, en *Nexos*, vol. 32, núm. 395, noviembre, 2010, pp. 36-44.

Angvik, Birger, *La narración como exorcismo*, Perú, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Armas Marcelo J. J., *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, México, Debolsillo, 2010.

Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, www.elaleph.com.mx, fecha de consulta 3 de octubre de 2012.

Bobes Naves, María del Carmen, “Diálogos y otros procesos interactivos en ‘Conservación en la Catedral’, de Vargas Llosa”, en *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 21, 1996, pp. 39-56.

Boland, Roy C., “El padre monstruo en Conversación en la catedral”, en *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 624, diciembre, 1998, pp. 9-10.

Castañeda, Belén S., “Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico”, en *Hispanic Review*, vol. 58, núm. 3, 1990, pp. 347-359.

- Castro, Juan E. de, "Mario Vargas Llosa *versus* barbarism", en *Latin America Research Review*, vol. 45, núm. 2, 2010, pp. 5-26.
- Cifuentes-Aldunate, Claudio, "Espacios identitarios: Los significados de la ciudad en la novela hispanoamericana del boom", en *Actas del XVI Congreso de Romanistas Escandinavos*, Departamento of Language and Culture-Roskilde University, 2006.
- _____, *Conversación en La Catedral: poética de un fracaso*, Dinamarca, Odense University Press, 1983.
- Company Gimeno, Salvador, "La novela en Bajtín y Vargas Llosa: dos concepciones de un género", en Mario García-Page Sánchez, José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbayo (coords.), *Bajtín y la literatura: actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED, 4-6 de Julio, 1994-1995, pp. 183-192.
- Díaz Caballero, Jesús *et al.*, "El Perú crítico: utopía y realidad", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 16, núms. 31-32, 1990, pp. 171-218.
- Díaz, Filiberto, "Mario Vargas Llosa y la realidad exterior", en *Razón y Fábula*, núm. 14, julio-agosto, 1969, pp. 35-39.
- Díez, Luys A., "Historia de una conversación", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 241-243, enero-marzo, 1970.
- _____, "Relectura de 'Conversación en La Catedral': otras voces, otros ecos", en José Miguel Oviedo (coord.), *Mario Vargas Llosa*, 1982, pp. 214-225.
- Fox, Lucía, "Mario Vargas Llosa y su novelística", en *Razón y Fábula*, núm. 11, enero-febrero, 1969, pp. 39-44.
- Franco, Jean, "Lectura de Conversación en La Catedral", en *Revista Iberoamericana*, XXXVII, núms. 76-77, julio-diciembre, 1971, pp. 763-768.

- Horst Nitschack, “Mario Vargas Llosa leyendo al Perú el Perú leyendo a Mario Vargas Llosa”, en José Manuel López de Abiada y José Morales Saravia (coords.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, 2005, pp. 175-191.
- Junieles, John J., *Desde el pasado preguntan por nosotros. Sobre la novela Conversación en La catedral, de Mario Vargas Llosa*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/depasado.html>, fecha de consulta 20/marzo/2010.
- Kobylecka, Ewa, “Mario Vargas Llosa: una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes”, en *Hipertexto*, núm. 4, verano, 2006, pp. 50-64.
- Lomas, Clara A., *Literatura y sociedad: crítica de la realidad peruana en tres novelas de Mario Vargas Llosa. La ciudad y los perros, Conversación en la Catedral, Pantaleón y las visitadoras*, San Diego, University of California, 1992.
- Luchting, Wolfgang A., “Constantes en la obra de Mario Vargas Llosa”, en *Razón y Fábula*, núm. 12, marzo-abril, 1969, pp. 36-45.
- Martín, José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Gredos, 1974.
- Oliart, Alberto, “La tercera novela de Vargas Llosa”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 248-249, agosto-septiembre, 1970, pp. 497-511.
- Omaña, Balmiro, “Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas”, en *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, año XIII, núm. 26, segundo semestre de 1987, pp. 137-154.
- Osorio Tejeda, Nelson, “La expresión de los niveles de realidad en la narrativa de Vargas Llosa”, en *Atenea*, año XLV, tomo CLXVI, núm. 419, 1979, pp. 123-133.
- Oviedo, José Miguel, *Mario Vargas Llosa*, Madrid, Taurus, 1981.

_____, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

Pacheco, José Emilio, “Lectura de Vargas Llosa”, en *Revista de la Ciudad de México*, núm. 8, abril, 1968.

Pereira Armando, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

Portugal, José Alberto, “Héroes de nuestro tiempo. La formulación de la figura del protagonista en tres narraciones de M. Vargas Llosa, A. Bryce y M. Gutiérrez”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 30, núm. 59, 2004, pp. 229-248.

Rodríguez Modengal, Emir, “Madurez de Vargas Llosa”, en *Mundo Nuevo*, núm. 3, septiembre, 1966, pp. 62-72.

Schlickers Sabine, “*Conversación en la catedral* y *La Guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: Novela totalizadora y novela total”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1993, vol. 24, núm. 48, pp. 185-211.

Soto, Román, “Fracaso y desengaño: héroes, aprendizaje y confrontación en *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*”, en *Chasqui*, vol. 19, núm. 2, noviembre, 1990, pp. 67-74.

Stroud, Carol S., *Al encuentro de la Lima que viene; tres novelas peruanas exploran los márgenes de la ciudad: Los geniecillos dominicales, Conversación en La Catedral y Un mundo para Julius*, Nueva York, New York University, 1992.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

AA VV., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.

Company Gimeno, Salvador, “La novela en Bajtín y Vargas Llosa, dos concepciones de un género”, en José Romera Castillos *et al.*, *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor Madrid, 1995, pp. 183-190.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Stoopen, María (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Sullá, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de los textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 59-69.

Todorov, T., “Las categorías del relato”, en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato. Comunicaciones*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 161-197.

Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

Vargas Llosa, Mario, *El pez en el agua*, México, Alfaguara, 2010.

_____, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, México, 2007.

_____, *La guerra del fin del mundo*, México, Punto de Lectura, 2007.

_____, *La ciudad y los perros*, México, Punto de Lectura, 2005.

_____, *Los cachorros y los jefes*, México, Punto de Lectura, 2005.

_____, *Conversación en La Catedral*, México, Punto de Lectura, 2005.

_____, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001.

_____, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**ESPACIO Y TIEMPO EN
*CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:
LIC. DIANA ANGÉLICA VIGIL PABLO



ASESORA:
DRA. ROCÍO DEL ALBA ANTÚNEZ OLIVERA

LECTORAS:
**DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE
DRA. MAYULI MORALES FAEDO**

MÉXICO, D.F., DICIEMBRE DE 2012