

Miscelánea
Comillas
Revista de Ciencias Humanas y Sociales



Técnicas narrativas y el español del Perú como representación de oralidad en *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa

Susanne M. Cadera *

RESUMEN:

En el siguiente artículo se analiza el discurso literario de la novela Conversación en La Catedral, de Mario Vargas Llosa, desde la perspectiva del lenguaje oral —aspecto que hasta la fecha no ha sido suficientemente estudiado por la crítica—. Si bien algunos autores mencionan la «oralidad» de la novela, no existen estudios sobre las estrategias narrativas utilizadas por el novelista para crear la impresión de oralidad en el lector. El presente artículo supone un esfuerzo por cubrir esta laguna, demostrando que la sensación de oralidad transmitida se basa en un amplio abanico de estrategias que van más lejos del uso de los diálogos, del español hablado en el Perú o del lenguaje coloquial.

ABSTRACT:

The following article is an analytical approach to the literary discourse in the novel Conversación en La Catedral from Mario Vargas Llosa, focusing on those elements related to the oral language. Oral language has not been the subject of an in-depth study by literature specialists within the written creation of Mario Vargas Llosa. Despite the mention by some authors of the «orality» of the novel, nevertheless no research has been carried out on the narrative strategies used by the novelist in order to produce an impression of orality on the reader. The current article is an attempt to fill this gap, proving that the reader's

* Profesora de la titulación de Traducción e Interpretación de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Pontificia Comillas.

perception of real orality is a consequence of applying a series of strategies that go beyond the mere use of dialogue, Peruvian Spanish or specific slang registers.

INTRODUCCIÓN

La obra *Conversación en La Catedral*¹, de Mario Vargas Llosa, ha despertado un gran interés entre los críticos, no sólo por su temática, sino también por su estructura y su peculiar discurso narrativo. Desde que se publicó en el año 1969 han surgido numerosos estudios sobre la relación entre tiempo y espacio en la novela, así como sobre los diferentes ejes narrativos o la pluralidad de las perspectivas². A pesar de tantos estudios, se echa de menos un análisis detallado sobre el lenguaje literario de la novela, que en su particularidad desempeña un papel muy importante dentro de la narrativa del autor. Un primer intento por llenar este hueco lo hace José Luis

¹ M. VARGAS LLOSA, *Conversación en La Catedral*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1987.

² Véase, por ejemplo, CH. D. BEVELANDER, *Point of View in Mario Vargas Llosa's Conversación en La Catedral*, Ann Arbor, University Microfilms International, Michigan, 1991; J. CAMPOS, *Conversación en La Catedral: Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 1 (enero 1971), 143-157; I. ENKVIST, *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Acta Universitatis Gothoburgensis Goterna, Kungälv, 1987; C. M. FERNÁNDEZ, *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Editora Nacional, Madrid, 1977; R. GNUTZMANN, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Ediciones Júcar, Madrid, 1992; K. KULIN, *The Discourse of Conversation in the Cathedral: Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae* 27 (3-4) (1985) 365-394; J. M. LIPSKI, *Narrative Textures in Conversación en La Catedral: Revista de Estudios Hispánicos* 13 (1979) 66-79; J. L. MARTÍN, *La narrativa de Vargas Llosa. Aceramiento estilístico*, Ed. Gredos, Madrid, 1974; A. MATILLA RIVAS, «Conversación en La Catedral. Estructura y Estrategias», en H. F. GIACOMAN y J. M. OVIEDO (Eds.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Artes Gráficas Ibarra, Madrid, 1971, 69-97; A.-L. MORALES, *Algunos aspectos de la técnica narrativa de Conversación en la Catedral: Revista de Estudios Hispánicos* 1: 3-4 (1971) 59-67; F. MORENO TURNER, «Conversación en La Catedral de Mario Vargas Llosa», en H. F. GIACOMAN y J. M. OVIEDO, *op.cit.*, 173-180; J. M. OVIEDO, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona, 1982; A. M. RODRÍGUEZ-VIVALDI, *De híbridos y otras especies: Mario Vargas Llosa y su noción de la literatura: Explicación de textos literarios*, número especial: *Mario Vargas Llosa, un infatigable narrador*, vol. XXV, n.º 2, Department of Foreign Languages, California State University, Sacramento (1996-1997) 21-37; TH. M. SCHEERER, *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk. Eine Einführung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991; U. SCHULZ-BUSCHHAUS, «Mario Vargas Llosa: *Conversación en La Catedral*», en V. ROLOFF y H. WENZLAFF-EGGEBERT (Eds.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Bd. II, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1992: 146-156.

Martín, quien llama la atención sobre el uso de onomatopeyas, palabras malsonantes, expresiones del habla coloquial o algunos peruanismos en las primeras novelas, como *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y *Los cachorros*. Martín utiliza la expresión «dimensión realista de la lengua oral» para definir el conjunto del lenguaje literario en las novelas³. Otros autores también hacen referencia a la supuesta oralidad en *Conversación en La Catedral* y en otras novelas del autor, sin definir el término de oralidad. Se habla, por ejemplo, de «carácter oral de su creación literaria» y «predominio textual de oralidad»⁴ o de «lenguaje oral»⁵ o «norma lingüística oral»⁶. Con ello se hace referencia a la preponderancia del diálogo y a la utilización del español hablado en el Perú. Sin embargo, la superficialidad con la que la crítica aborda el tema en la obra de Mario Vargas Llosa, con frecuencia da la impresión de atribuir la cualidad de «oral» a un soporte que por naturaleza es escrito. El análisis más profundo de la simulación de oralidad pone de relieve cómo el escritor usa ciertas estrategias del medio escrito para proporcionar a su discurso literario la impresión de oralidad; una oralidad que en el campo del análisis literario acuña el término de oralidad *fingida*⁷. En el caso de la novela *Conversación en La Catedral* estos recursos van mucho más allá del simple diálogo y del uso del español hablado en el Perú, tal como veremos más adelante.

Existen numerosos estudios, tanto literarios como lingüísticos, que se ocupan de la incorporación del lenguaje oral en la literatura. Se distingue, generalmente, entre la simulación del acto de hablar —mediante mecanismos técnicos o estilísticos tan dispares como el diálogo, el estilo directo, el monólogo, el relato en primera persona o el estilo indirecto libre— por una parte y la presentación de variedades comunicativas orales (lenguaje coloquial, cotidiano o dialectal) por otra⁸. El primer caso trata del intento del

³ J. L. MARTÍN, *op. cit.*, p. 243.

⁴ C. M. FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, 430.

⁵ R. GÓNZALEZ VIGIL, *El Perú es todas las sangres* (Arguedas-Alegría-Mariátegui-Martín Adán-Vargas Llosa y otros), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1991, 379.

⁶ Véase J. ORTEGA, «Sobre *Los Cachorros*», en H. F. GIACOMAN y J. M. OVIEDO (Eds.), *op. cit.*, 270-271.

⁷ El término de *oralidad fingida* («fingierte Mündlichkeit») procede de P. GOETSCH, *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*: Poetica 17 (1985) 202-218.

⁸ Véase, por ejemplo, W. B. BERG y M. K. SCHÄFFAUER (Eds.), *Oralidad y Argentina. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 98, Tübingen, 1997; A. BLANK, *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 33, Tübingen 1991; W. ERZGRÄBER, *James Joyce. Mündlichkeit und Sch-*

escritor de marcar el habla de sus protagonistas o del narrador mediante procedimientos técnicos o estratégicos dentro del medio escrito «novela» o de comunicarse con el lector —por lo menos de manera unilateral— a través de la perspectiva narrativa. En el segundo caso se intenta lograr una impresión del habla espontánea y oral, mediante el uso de las distintas variedades lingüísticas⁹, o se quiere dar al lector la posibilidad de reconocer a través del lenguaje el origen social, regional o individual de los protagonistas¹⁰. A diferencia de lo que sucede con el drama, en la novela no se pueden separar las técnicas narrativas y el uso de las variedades lingüísticas, porque el habla de los protagonistas —independientemente de la variedad que utilicen— tiene que estar indicada por determinados procedimientos dentro del discurso narrativo. La elección de las distintas maneras de expresión literaria permite un gran número de combinaciones: los diálogos, el estilo directo o indirecto, el estilo indirecto libre, los monólogos, etc., pueden ser dialectales, ideolectales o coloquiales, pero no tienen que serlo necesariamente. También hay que cuestionarse la validez de definiciones tan globales de las funciones del lenguaje oral en la novela antes mencionadas. El habla de los protagonistas y la manera en que está presentada depende

rifilichkeit im Spiegel experimenteller Erzählkunst, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1998; W. FÜGER, «Narratio Narrata. Thematisiertes mündliches Erzählen in James Joyce Ulysses», en W. ERZGRÄBER y P. GOETSCH (Eds.), *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 1, Tübingen, 1987, 188-206; P. GOETSCH, *op. cit.*; P. GOETSCH, *Hardys Wessex-Romane: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, kultureller Wandel*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 60, Tübingen, 1993; E. W. B. HESS-LÜTTICH (Ed.), *Literatur und Konversation: Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1980; E. LOBSIEN, *Erzählen im Alltag der Literatur*, en W. ERZGRÄBER y P. GOETSCH, *op. cit.*, 175-187; D. LODGE, *Language of Fiction: Essays in Criticism and the Verbal Analysis of the English Novel*, Routledge, London-New York, 1966; N. PAGE, *Speech in the English Novel*, Macmillan Press, Basingstoke, Hampshire, 1988; H. SWINK, *William Faulkner: The Novelist as Oral Narrator*, Georgia Review 26 (1972) 183-209; E. VOLEK, *Colloquial Language in Narrative Structure: Towards a Nomothetic Typology of Styles and of Narrative Structure: Dispositio*, vol. V-VI, n.º 15-16 (1980-1981) 57-84; S. VOLK, «Erzählen als Versuch der Erfahrungsbewältigung: Zur fingierten Mündlichkeit in Ford Madox Fords The Good Soldier», en W. ERZGRÄBER y P. GOETSCH, *op. cit.*, 154-174; D. WAUSCHKUH, *Literarischer Dialekt und seine Funktion zur Begründung einer dramatischen Tradition im Werk von John Millington Synge und Eugene O'Neill*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 1993.

⁹ D. WAUSCHKUH, *op. cit.*, 43.

¹⁰ N. PAGE, *op. cit.*, 55-56; E. T. CLOSS, «The Voice of Varied Linguistic and Cultural Groups in Fiction: Some Criteria for the Use of Language Varieties in Writing», en M. FARR WHITEMAN, *Writing: The Nature, Development, and Teaching of Written Communication. Volume 1: Variation in Writing: Functional and Linguistic-Cultural Differences*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1981, 115-119.

de una determinada intención del autor que hay que tener en cuenta en la interpretación de la obra y que se puede considerar como un nivel de comunicación entre el autor y el lector¹¹.

Nuestro propósito consiste en analizar distintas estrategias narrativas con las cuales Mario Vargas Llosa logra fingir la oralidad en la novela *Conversación en La Catedral*. Como base de nuestro estudio tenemos en cuenta las investigaciones sobre la diferencia entre oralidad y escrituralidad para evitar confusiones de los dos conceptos.

1. MARCO TEÓRICO

Las investigaciones sobre la diferencia entre oralidad y escrituralidad llevadas a cabo en las últimas décadas han aportado aspectos interesantes para la distinción entre el lenguaje oral real y el recreado mediante la escritura.

Resumiendo los diferentes resultados, podemos resaltar tres grupos de rasgos diferenciadores: 1) rasgos externos; 2) rasgos mediales, y 3) rasgos internos¹².

La forma externa o el modo de comunicación distingue la oralidad de la escrituralidad, porque en el primer caso estamos ante una situación comunicativa entre alguien que habla y alguien que escucha, y, en el segundo caso, nos encontramos ante una situación comunicativa entre un texto escrito y un lector. De esta forma podemos distinguir los siguientes rasgos externos¹³:

¹¹ D. WAUSCHKUH, *op. cit.*, 42.

¹² Véase, por ejemplo, G. HELBIG, *Zu Problemen der linguistischen Beschreibung des Dialogs im Deutschen: Deutsch als Fremdsprache* 12 (1975) 65-80; P. KOCH y W. OESTERREICHER, *Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte: Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985) 15-23; R. LUDWIG, *Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Felder der Forschung und Ansätze zu einer Merkmalsystematik im Französischen: Romanistisches Jahrbuch* 37 (1986) 15-45; L. SÖLL y F. J. HAUSMANN, *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, Grundlagen der Romanistik 6, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1985 (3.^a ed. revisada).

¹³ P. KOCH y W. OESTERREICHER, *op. cit.*, 19-20; R. T. LAKOFF, «Some of my Favorite Writers are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication», en D. TANNEN (Ed.), *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*, Ablex Publishing Corporation, Norwood, New York, 1993; R. LUDWIG, *op. cit.*, 20-21.

<i>Hablado</i>	<i>Escrito</i>
Comunicación cara a cara (<i>face-to-face-communication</i>)	Distancia local y temporal
Intimidad interpersonal	Desconocimiento interpersonal
Espontaneidad / poca planificación	Durabilidad / mucha planificación y reflexión
Carácter privado	Carácter público ¹⁴

Si aplicamos estos rasgos externos generales a la producción literaria, al receptor/lector y al texto literario en sí, apreciamos claramente que la literatura se encuentra dentro de la concepción «escrito»: entre el autor/narrador y el lector existe una distancia, tanto local como temporal. El autor no se dirige a un lector/público conocido, ni el lector conoce normalmente al autor. El texto literario está escrito para el gran público y suele ser producto de una larga elaboración.

La comunicación oral se distingue además de la escrita por sus rasgos mediales, es decir, por el modo de la trasmisión de la información. Ludwig Söll utiliza en un estudio sobre el francés hablado y escrito los términos *code phonique* como medio de la concepción *code parlé*, y *code graphique* como medio de la concepción *code écrit*. Söll distingue entre medio, es decir, el modo de realización externo, y concepción, es decir el modo de verbalización que depende de las condiciones de la comunicación¹⁵. Sin embargo, en los actos lingüísticos orales no sólo interviene lo fónico, sino que, en circunstancias normales, la comunicación está acompañada de rasgos suprasegmentales, como, por ejemplo, la entonación, el ritmo, las pausas o la melodía, que no se pueden separar del *code phonique* y que no tienen correspondencia en el *code graphique*. Los intentos de expresar los elementos suprasegmentales mediante signos gráficos, tales como diferentes fuentes, signos de puntuación o separaciones dentro del texto, hay que entenderlos como instrumentos del medio escrito¹⁶. Los elementos parasegmentales de la comunicación oral, como la mímica, los gestos o las posturas corporales, son elementos que van más allá del *code phonique*, pero sí pertenecen al *code parlé*¹⁷. Hay que mencionar también las

¹⁴ P. KOCH y W. OESTERREICHER, *op. cit.*, 23, mencionan además otras características como: afectividad/objetividad, diálogo/monólogo, *involvement/detachment*, libre desarrollo de los temas/temas fijos.

¹⁵ L. SÖLL y F. J. HAUSMANN, *op. cit.*, 17-20.

¹⁶ *Ibid.*, 18.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 20-21.

preguntas y las interrupciones del receptor, las reacciones no verbales y otras actividades del receptor que pueden ocasionar un cambio en la comunicación. Tal como se expresa Hans-Martin Gauger, el hablar se dirige al oído y al ojo al mismo tiempo, mientras que el escribir supone siempre una reducción respecto al hablar¹⁸.

Por su forma externa, un texto escrito que ha sido redactado para ser leído no puede transmitir las informaciones mediante el *code phonique*, y tampoco mediante los elementos suprasegmentales y parasegmentales que le acompañan generalmente, cualesquiera sea el tipo de texto. Si en la literatura se pretende dar la impresión de oralidad, el autor tendrá que compensar la ausencia de las características del *code phonique* con técnicas o estrategias narrativas propias del medio escrito, y, por tanto, del *code graphique*. En la literatura siempre nos hallamos, pues, en palabras de Paul Goetsch, ante la «oralidad fingida».

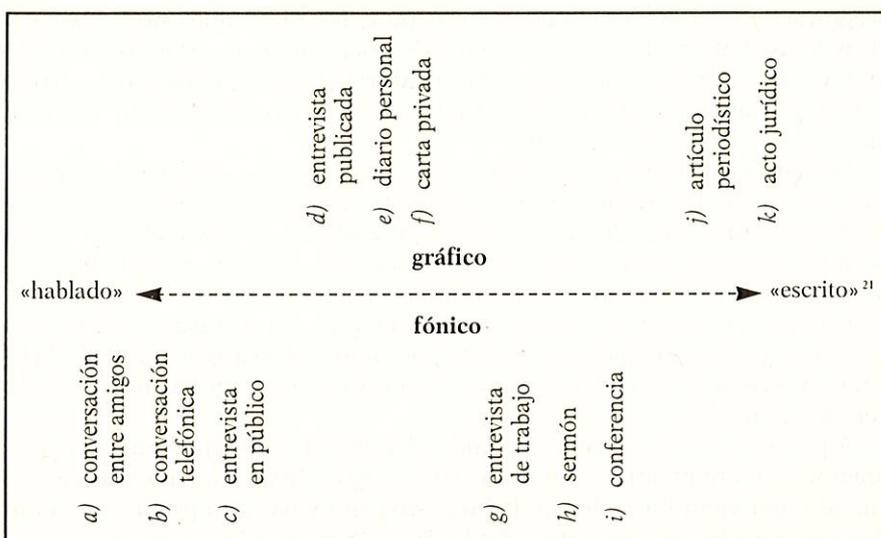
A pesar de la distinción entre *code phonique* y *graphique*, en ciertas situaciones comunicativas puede existir, según Söll, una recodificación cuando, por ejemplo, se lee un libro en voz alta y para un público, o cuando se transcribe una conversación familiar. Sin embargo, esta recodificación sólo tiene lugar en el plano que hemos denominado medial. Un texto que ha sido elaborado para ser leído sigue perteneciendo al *code écrit*, o sea, a la concepción «escrito»; mientras que una conversación hablada sigue perteneciendo al *code parlé*, o sea, a la concepción «hablado»¹⁹.

Peter Koch y Wulf Oesterreicher definen la relación entre la concepción «escrito» y «hablado» como una escala continua entre dos polos extremos con numerosas gradaciones²⁰. Como ejemplo proporcionan diferentes modelos discursivos que, según el orden del siguiente esquema, se encuentran por sus características lingüísticas a diversas distancias del polo «hablado» y del polo «escrito»:

¹⁸ H.-M. GAUGER, prefacio en A. BLANK, *op. cit.*, XII.

¹⁹ L. SÖLL y F. J. HAUSMANN, *op. cit.*, 19-20; véase también W. BRIGHT, *Poetic Structure in Oral Narrative*, en D. TANNEN, *op. cit.*, 171-184.

²⁰ P. KOCH y W. OESTERREICHER, *op. cit.*, 15-43; el concepto del «continuo» lo utiliza también W. CHAFE, *Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature*, en D. TANNEN, *op. cit.*, 35-53.



Teniendo en cuenta las condiciones externas de las situaciones comunicativas, Koch/Oestereicher introducen los términos *inmediatez comunicativa* (Nähesprache) para el lenguaje oral y *distancia comunicativa* (Distanzsprache) para el lenguaje escrito. El modelo del continuo ilustra cómo un texto con distancia comunicativa, como, por ejemplo, una carta privada, se acerca al polo «hablado» por su grado de proximidad o inmediatez comunicativa, y cómo un acto jurídico se sitúa en el extremo opuesto del polo «escrito» por su distancia comunicativa. Para el análisis de la oralidad fingida en la narrativa, este esquema resulta muy interesante, porque demuestra que un texto escrito puede tener características de la lengua hablada y situarse más cerca del polo «hablado».

Por último, nos interesan las características internas del lenguaje hablado, porque para dar una impresión de inmediatez comunicativa en la narrativa es forzoso integrar o verbalizar de alguna manera elementos que el lector identifique como característicos del lenguaje oral. Sin embargo, la elaboración de un catálogo de características internas del lenguaje oral en general resulta muy problemática por su gran variedad y diversidad²². Autores como Söll, Koch/Oestereicher o Ludwig, entre otros, han intentado enumerar las principales características de la lengua hablada frente a la es-

²¹ P. Koch y W. OESTERREICHER, *op. cit.*, 18; véase también W. OESTERREICHER, *Pragmática del discurso oral*, en W. B. BERG y M. K. SCHÄFFAUER, *op. cit.*, 86-95.

²² L. SÖLL y F. J. HAUSMANN, *op. cit.*, 50-51.

crita, aunque todos subrayan que se trata de «listas abiertas». Entre las características principales destacan, por ejemplo:

- El uso de un vocabulario general y simple o de regionalismos y/o coloquialismos y el mayor número de palabras *passe-partout* o de partículas.
- La simplicidad expresiva, con frases incompletas o interrumpidas, o la menor ocurrencia de frases subordinadas.
- El mayor número de redundancias, como la repetición de palabras, oraciones o partes de oraciones.
- La libre alternancia para tomar la palabra (*free turn-taking*) y la ausencia de temas fijos, así como la presencia de preguntas confirmativas o aclarativas, de elementos no verbales o de vacilaciones (*hesitation phenomena*)²³.

Mientras que el uso de un vocabulario general, regional o coloquial es más frecuente en la narrativa moderna, habrá que ver si los restantes rasgos internos de la lengua hablada pueden ser reflejados de alguna manera dentro del *code graphique*.

En la historia de la novela, se intenta acercar lo escrito a lo hablado cuando se crean situaciones comunicativas dialógicas entre varios protagonistas. Lodge habla de la evolución de la técnica del *stream of consciousness* a la técnica del *stream of talk*²⁴, aunque esta evolución debe entenderse como tendencia, ya que existen suficientes ejemplos en la historia de la novela en los que se utilizan ambas técnicas. Otros críticos hablan de la reorientación, sobre todo en la literatura anglo-americana a partir del siglo XIX²⁵. Se entiende por reorientación el recurso a la lengua hablada, a la conversación. La reorientación no es sólo una cuestión de estilo o de estructuración del texto, también implica adoptar las condiciones pragmáticas de la conversación²⁶. Sin embargo, la oralidad literaria será siempre «otra forma de escritura»²⁷ que surge de la conciencia de que coexisten dos discursos diferentes²⁸.

²³ L. SÖLL y F. J. HAUSMANN, *op. cit.*, 54-67; P. KOCH y W. OESTERREICHER, *op. cit.*, 27; R. LUDWIG, *op. cit.*, Anexo.

²⁴ D. LODGE, *After Bakhtin: essays on fiction and criticism*, Routledge, London, New York, 1990, 81.

²⁵ M. NÄNNY, «Moderne Dichtung und Mündlichkeit», en W. RAIBLE (Ed.), *Zwischen Festtag und Alltag: 10 Beiträge zum Thema «Mündlichkeit und Schriftlichkeit»*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 6, Tübingen, 1988, 216; J. MARCONE, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*, Ed. de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1997, 173.

²⁶ M. NÄNNY, *op. cit.*, 217 y 219.

²⁷ W. B. BERG, «Modulaciones y variaciones sobre el tema de la oralidad en la literatura —una introducción—», en W. B. BERG y M. K. SCHÄFFAUER, *op. cit.*, 13.

²⁸ W. B. BERG, *op. cit.*, 18.

Para narraciones que de un modo similar al drama están construidas a base de diálogos o situaciones comunicativas se utiliza, en la teoría de la novela, el término *showing* o «narración escénica», mientras que para las novelas cuyo discurso se construye básicamente a través de un narrador se utiliza el término *telling*, o «narración propiamente dicha»²⁹. La prosa, a diferencia del drama, siempre necesita algún tipo de narración o acotación para marcar el habla de los protagonistas, aunque dichas referencias se reduzcan al mínimo. Siempre hay un narrador implícito que dirige y conduce la narración, y manipula los acontecimientos. En la prosa existen casi siempre —a no ser que se trate de formas extremadamente experimentales— partes narrativas y escénicas. El término «narración escénica» incluye las partes no dialogadas y se utiliza para todas aquellas novelas o relatos que buscan crear una impresión de inmediatez. También abarca los textos o párrafos que reflejan el interior de los protagonistas. Según Stanzel, la narración escénica aparece de dos maneras distintas:

- Las escenas dialogadas con acotaciones cortas e impersonales que indiquen la situación comunicativa, el hablante y las acciones que acompañan el acto del habla. Estas acotaciones pueden estar presentadas por un narrador en primera persona o un narrador impersonal.
- La presentación de los hechos a través de la conciencia de un personaje, generalmente a través del monólogo interior o de la perspectiva interior³⁰.

Respecto al lector, la narración escénica crea una ilusión de cercanía con los personajes, de participar directamente en las situaciones comunicativas o los pensamientos. Que además se obtenga la ilusión de inmediatez comunicativa depende de la adopción de características internas del lenguaje oral. En algunos casos se estiliza notablemente el lenguaje de las escenas, e incluso con mayor frecuencia el de las presentaciones de la conciencia del personaje. En este tipo de narración escénica, si bien se crea la impresión de cercanía con los personajes, no se refleja el lenguaje hablado en sí.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, un análisis del uso del lenguaje oral en una obra narrativa tiene que estar basado en varios aspectos:

- a) aspectos relacionados con la técnica narrativa:
 - para adoptar las condiciones pragmáticas de las conversaciones representadas y/o

²⁹ F. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1995 (6.^a ed.), 191.

³⁰ *Ibid.*, 193.

- para la creación de una o varias situaciones comunicativas y/o
- para marcar el diálogo y el habla de los personajes dentro del discurso literario y/o

b) aspectos lingüísticos:

- para adaptar rasgos universales del lenguaje hablado y/o
- para adaptar rasgos específicos del lenguaje hablado.

Se trata de analizar en cada obra en particular los aspectos que utiliza el autor para dar una impresión de oralidad³¹. Con ello se evitarían conclusiones demasiado generales, como, por ejemplo, decir de una obra narrativa que es «oral», tal como se lee en algunos trabajos de crítica literaria.

2. ANÁLISIS DE LA OBRA *CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL*

2.1. TÉCNICAS NARRATIVAS COMO REPRESENTACIÓN DE ORALIDAD

La novela *Conversación en La Catedral* se caracteriza por la invisibilidad del narrador y la preponderancia de situaciones comunicativas. El discurso literario se construye a través de las conversaciones o las narraciones de sus protagonistas.

La novela empieza y termina con una conversación entre los protagonistas Santiago Zavala y Ambrosio, quienes, después de muchos años, se encuentran de casualidad en la perrera de la ciudad de Lima. Ambrosio, antiguo chófer del padre de Santiago, trabaja como empleado en la perrera y Santiago está buscando a su perro perdido. Deciden tomar algo en un local cercano llamado «La Catedral» para hablar sobre sus vidas. A partir de esta conversación aparecen, sin introducción por parte de un narrador, otras conversaciones entre diferentes personajes en las cuales no siempre intervienen Santiago o Ambrosio. Estas conversaciones tienen lugar en un período aproximado de quince años, pero, no se presentan por orden cronológico o lineal. En el transcurso de la novela, el lector se ve confrontado con multitud de conversaciones entre personajes de distintos estratos sociales.

³¹ En nuestra tesis doctoral *Dargestellte Mündlichkeit in Romanen von Vargas Llosa*, Kölner Romanistische Arbeiten 80, Librairie Droz, Ginebra 2002, comprobamos que el intento de Mario Vargas Llosa de transmitir a través de la escritura una impresión de oralidad significa un reto literario que se logra mediante formas complejas propias del medio «escrito». Mostramos, asimismo, que se utilizan de manera distinta en cada obra del autor, adaptando así su funcionalidad a la temática de la novela.

De esta forma se presenta la sociedad peruana en los tiempos del gobierno del general Odría desde la perspectiva individual a través de los diálogos entre diversos personajes. Mediante estas conversaciones, el lector se forma poco a poco una imagen de la vida individual de los protagonistas de la novela y de las condiciones de vida de la sociedad peruana en general en la época, sin un narrador que relate los hechos.

Si analizamos las técnicas narrativas utilizadas para marcar el habla de los protagonistas vemos que el autor utiliza una gran variedad de estrategias de fingimiento de la oralidad. Además de adoptar las condiciones externas de situaciones comunicativas, refleja algunas características internas del lenguaje hablado y emplea aspectos específicos del español hablado en el Perú. Esto no quiere decir que la oralidad fingida consista en la inclusión del mayor número posible de elementos del lenguaje oral. Las características de un medio no causan el mismo efecto en el otro³². Se trata más bien de la trasposición y, al mismo tiempo, de la transformación de los rasgos característicos del lenguaje hablado dentro del estilo literario³³.

Las conversaciones en sí se presentan mediante diferentes técnicas, que, a su vez, sugieren rasgos diversos de la lengua hablada. Podemos diferenciar principalmente los siguientes tipos de presentación de situaciones comunicativas³⁴:

- 1) Diálogo convencional³⁵, con marcadores gráficos y acotaciones de un narrador impersonal o acotaciones desde la perspectiva interior de un personaje.
- 2) Intercalaciones de enunciados en estilo directo y/o en estilo indirecto libre en un párrafo escrito desde la perspectiva interior de un personaje y/o desde la perspectiva de un narrador impersonal.

Hay párrafos o capítulos presentados mediante un diálogo convencional con los enunciados de los personajes marcados por acotaciones de un narrador impersonal o de la perspectiva interior de un personaje: en éstos, el lector se topa con las conversaciones respectivas sin que medie una introducción previa en el contexto. Es como si el lector tuviera, igual que los protagonistas, unos conocimientos extralingüísticos sobre la conversación en curso o como si se sumara un poco más tarde para escuchar la conversación.

³² R. T. LAKOFF, *op. cit.*, 245; véase también E. W. B. HESS-LÜTTICH, *op. cit.*, 11.

³³ E. VOLEK, *op. cit.*, 70.

³⁴ Un análisis más detallado de las técnicas narrativas se encuentra en: S. M. CADERA, *op. cit.*, 69-101.

³⁵ Entendemos por «diálogo convencional» las conversaciones presentadas mediante signos gráficos como comillas o barras y la indicación y/o descripción del hablante por parte de un narrador.

Este tipo de diálogos fomenta en el lector la ilusión de participar directamente en la conversación, de escuchar directamente a los personajes sin la intervención externa de un narrador. Por otro lado, se trata de una estrategia literaria muy elaborada, sobre todo teniendo en cuenta que Vargas Llosa entremezcla diferentes situaciones comunicativas en un párrafo o capítulo, por lo que exige del lector recrear el contexto de cada conversación y situar ésta dentro de los sucesos de la novela. Este tipo de técnica, alejada de situaciones comunicativas reales, permite, sin embargo, presentar conversaciones que tienen lugar en diferentes tiempos y espacios dentro de un espacio narrativo reducido y sólo a través del diálogo. El autor, mediante la técnica que él mismo denomina «vasos comunicantes» (unión de diferentes conversaciones por un nexo determinado), puede hacer surgir en la imaginación del lector multitud de conversaciones que tienen o tuvieron lugar entre diferentes personajes, en diferentes momentos y en diferentes lugares. De esta manera, también es posible ofrecer al lector una gran variedad de perspectivas para obtener información sobre los hechos que ocurren en la novela. Este tipo de diálogo suele estar marcado por acotaciones en las que únicamente se nombra al hablante, como por ejemplo en la siguiente cita:

«—¿Te olvidaste de los tres toques? —dijo Washington.

—La puerta estaba abierta —dijo Solórzano—. Y ustedes hablan a gritos.

—Van a ser las ocho y media —dijo Llaque—. ¿Y los otros camaradas?

—Jacobo tenía que ver a los textiles, Aída iba a la Católica con un delegado de Educación —dijo Washington—. Ya no tardarán. Comencemos de una vez» (CC 143).

Las acotaciones que indican sólo el cambio de hablante provocan una lectura rápida y sucesiva. Se trata, por tanto, de una técnica que permite acercarse a la característica de la lengua hablada que se denomina *turn-taking* libre, o sea, la alternancia constante y no planificada entre los distintos hablantes y/o los temas de la conversación.

Los diálogos convencionales restantes van acompañados por una perspectiva o un monólogo interior de un interlocutor que refleja sus pensamientos, opiniones o percepciones al mismo tiempo que participa en la conversación. Este mecanismo se puede considerar como una ampliación del diálogo convencional que, sin introducir más narradores que los propios hablantes, va dando información que se produce al mismo tiempo que los enunciados. En el siguiente ejemplo, la voz interior de Cayo Bermúdez (subrayado) nos describe los gestos y la mímica de su interlocutor al mismo tiempo que los interpreta. Asimismo, vemos que sus pensamientos no coinciden siempre con lo que dice:

«—Lástima es que esto haya ocurrido ahora que está por expirar el contrato con Ansa —entre las ondas del humo, él buscó los ojos de Tallio—. Imagínese lo que me va a costar convencer al Ministro que debemos renovarlo.

—Yo hablaré con él, le explicaré —ahí estaban: claros, desconso-
lados, alarmados—. Precisamente iba a hablar con usted sobre la re-
novación del contrato. Y ahora, con esta absurda confusión. Yo le da-
ré todas las satisfacciones al Ministro, señor Bermúdez.

—Mejor ni trate de verlo hasta que se le pase el colerón —sonrió
él, y bruscamente se levantó—. En fin, trataré de arreglar las cosas.
En la cara lechosa reaparecían los colores, la esperanza, la locuaci-
dad, iba junto a él hacia la puerta casi bailando.

[...]

Estiró la mano hacia la manija de la puerta, pero no abrió. Tallio
vacilaba, había empezado a ruborizarse otra vez. Esperó, sin quitarle
la vista de los ojos, que se animara a hablar:

—Respecto al contrato, señor Bermúdez —parece que estuvieras
aguantándote la caca, eunuco—, ¿en las mismas condiciones que el
año pasado? Me refiero a, es decir:

—¿A mis servicios? —dijo él, y vio la turbación, la incomodidad,
la sonrisa difícil de Tallio; se rascó la barbilla y añadió, modestamen-
te—: Esta vez no le van a costar el diez sino el veinte por ciento, ami-
go Tallio.

Lo vio abrir un poco la boca, arrugar y desarrugar la frente en un
segundo; vio que dejaba de sonreír y asentía, con la mirada brusca-
mente ida.

—Un giro al portador, con cargo a un banco de Nueva York; trái-
gamelo personalmente el lunes próximo —estabas haciendo cálculos,
Caruso—. Ya sabe que el papeleo ministerial es largo. A ver si lo saca-
mos en un par de semanas. [...]» (CC 191-192).

Como se aprecia en esta cita, la presentación de las situaciones comuni-
cativas va más allá de lo que dicen los personajes. Se crea una imagen com-
pleta de casi todos los aspectos simultáneos de un acto de habla, incluidos
los pensamientos, los sentimientos y las reacciones de los personajes repre-
sentados a través de la perspectiva interior. La elección de la perspectiva in-
terior para la descripción de los elementos suprasegmentales y paraseg-
mentales implica una reducción de los emisores del mensaje, ya que estos
elementos —a diferencia de una presentación tradicional de diálogo, con
una tercera persona como narrador fuera de la conversación— se transmi-
ten a través del receptor del mensaje. De este modo, para el lector se abre la
posibilidad de interpretar los elementos no verbales del emisor a través del
receptor del mensaje y, al mismo tiempo, de caracterizar al receptor por la
forma en que percibe estos elementos.

Sin embargo, los comentarios presentados desde la perspectiva interior no tienen el mismo efecto en todas las formas de presentación de diálogos. En un acto de habla real, los elementos suprasegmentales y parasegmentales suceden al mismo tiempo que el enunciado verbal. La simultaneidad de estos elementos supone una de las mayores dificultades para acercarse a la lengua hablada dentro del medio «novela», o, en general, del medio «escritura». En los párrafos o capítulos de *Conversación en La Catedral* que se presentan en forma de diálogo convencional, donde los elementos no verbales necesariamente aparecen en las acotaciones y después de los enunciados, apenas se logra una impresión de simultaneidad. Pero, tal como mencionamos arriba, existen párrafos que están interrumpidos por enunciados en estilo indirecto libre o en el estilo directo. Las escenas son descritas por un narrador impersonal, o, más frecuentemente, desde la perspectiva interior de algún personaje de la novela. Dentro de estas descripciones aparecen los enunciados pertenecientes a las conversaciones que suceden en el mismo instante. En la siguiente cita, por ejemplo, se intercala un diálogo entre Amalia, Popeye y Santiago, tanto en estilo directo como en estilo indirecto libre (subrayado):

«Amalia puso la charola con los vasos y las Coca-colas frente al retrato del Chispas y quedó de pie junto a la cómoda, la cara intrigada. Llevaba el vestido blanco y los zapatos sin taco de su uniforme, pero no el mandil ni la toca. ¿Por qué se quedaba ahí parada?, ven, siéntate, había sitio. Cómo se iba a sentar, y lanzó una risita, a la señora no le gustaba que entrara al cuarto de los niños, ¿no sabía acaso? Sonsa, mi mamá no está, la voz de Santiago se puso tensa de repente, ni él ni Popeye la iban a acusar, siéntate sonsa. Amalia se volvió a reír, decía eso ahora pero a la primera que se enojara la acusaría y la señora la resondraría. Palabra que el flaco no te acusará, dijo Popeye, no te hagas de rogar y siéntate. Amalia miró a Santiago, miró a Popeye, se sentó en una esquina de la cama y ahora tenía la cara seria. Santiago se levantó, fue hacia la charola, no se te vaya a pasar la mano, pensó Popeye y miró a Amalia: ¿la gustaba cómo cantan esos? Señaló la radio, ¿regio, no? Le gustaban, bonito cantaban. Tenía las manos sobre las rodillas, se mantenía muy tiesa, había entrecerrado los ojos como para escuchar mejor: eran los Trovadores del Norte, Amalia. Santiago seguía sirviendo las Coca-colas y Popeye lo espiaba, inquieto. ¿Amalia sabía bailar? ¿Valses, boleros, huarachas? Amalia sonrió, se puso seria, volvió a sonreír: no, no sabía. Se arrimó un poquito a la orilla de la cama, cruzó los brazos. Sus movimientos eran forzados, como si la ropa le quedara estrecha o le picara la espalda; su sombra no se movía en el parquet» (CC 31).

El cambio de hablante se señala, como se aprecia en esta escena, bien sin ninguna indicación verbal o gráfica, bien mencionando sólo el nombre

con algún *verbum dicendi* o con la descripción de elementos parasegmentales o suprasedimentales. La presentación en forma de párrafo reduce, además, los espacios en el propio texto, por lo que se provoca una lectura continuada, sin saltar de línea en línea, habitual en el diálogo convencional. Se trata del intento de acercar visualmente y a través de la lectura los elementos verbales y no verbales que, en situaciones comunicativas reales, ocurren simultáneamente.

En otras ocasiones, Vargas Llosa prescinde por completo de una descripción de la escena o de los elementos que acompañan la conversación. La simple mención de «y» o «y» + nombre o pronombre personal correspondiente (subrayado) indican un cambio de hablante, como en la siguiente cita:

«[...] ¿Trinidad era aprista?, y él hasta la muerte, ¿y había estado preso?, y él sí, para que veas la confianza que te tengo. Se había hecho aprista hacía diez años, le contó, porque en ese garaje de Trujillo todos estaban en el partido, [...] No por cobarde, el físico no lo ayudaba, y ella claro, eres tan flaquito, y él pero macho, la segunda vez que estuvo preso los soplones le habían volado dos dientes y ni por ésas denuncié» (CC 69).

De esta manera, los enunciados pasan de forma ininterrumpida de un emisor a otro, transmitiéndose así la rapidez con que se intercambian los enunciados en un diálogo real y la espontaneidad y vivacidad características de la lengua hablada.

Vargas Llosa no utiliza todas estas formas de presentación de situaciones comunicativas de forma arbitraria. Cuanta más acción o emoción hay en la escena, más rápido es el cambio de un hablante a otro y con mayor frecuencia pasa de una forma de presentación a otra. Por ejemplo, un cambio de diálogo convencional a párrafo de perspectiva interior con intercalaciones de discurso directo y/o indirecto libre puede significar dos cosas: o un cambio emocional en la conversación, o que la escena se vuelva más activa.

El siguiente diálogo entre Santiago y su familia pasa de diálogo convencional a párrafo con intercalaciones cuando la hermana de Santiago, Teté, se enfada con él:

«Ahora la Teté lloraba a gritos, maldito, había derramado la taza de té, por qué no se moría de una vez, y la señora Zoila loquita, loquita, tan grandazo y tan maricón, y la señora Zoila estás manchando el mantel, en vez de andar chismeando como las mujeres anda a escribir tus versitos de maricón. Se levantó de la mesa y salió del comedor y todavía gritó tus versitos de chismoso y de maricón y que se muriera de una vez, maldito» (CC 58).

Los elementos parasegmentales y suprasedimentales se dan con más frecuencia en situaciones comunicativas afectivas. En esta escena, las interca-

laciones de enunciados que cambian constantemente de un personaje a otro, casi sin ningún marcador gráfico o verbal, junto con la descripción reducida de los elementos no verbales, permiten transmitir un alto grado de enfado.

En *Conversación en La Catedral* se sugieren también otras características de la lengua hablada. Por ejemplo, las dudas, vacilaciones o indecisiones a la hora de seguir una frase o una conversación (*hesitation phenomena*) se representan con interrupciones de la locución o con tres puntos.

«—No te enojés, papá. No creas que trato de, papá (CC 157).

—Por eso necesito trabajar —dijo Santiago—. Mi tío Clodomiro pensó que usted, tal vez (CC 162).

El señor Vallejo leía con atención, el lápiz suspendido sobre la hoja, asentía, marcó una crucecita, movió un poco los labios, otra, bien bien, un lenguaje sencillo y correcto, lo tranquilizó con una mirada piadosa, eso decía mucho ya. Sólo que...» (CC 166).

Otra técnica para representar en una unidad narrativa relativamente corta una conversación entre varios personajes consiste en emplear las reacciones del receptor o las preguntas aclarativas características de la lengua hablada. Vargas Llosa incluye las respuestas y reacciones dentro de la presentación del enunciado de un solo interlocutor. De esta forma, el lector no necesita leer los enunciados de todos los hablantes, ya que aquéllos aparecen de forma implícita:

«—¿No sabes ni quiénes ni dónde? —dijo Ludovico—. ¿Y cómo así tenías una "Tribuna" en el bolsillo cuando te detuvieron en Vitarte, papacito?

[...]

—¿Te la metieron al bolsillo sin que te dieras cuenta? —dijo Hipólito—. Pero qué tontito habías sido tú, papacito. Y qué pantaloncito más huatatiro tienes, y cuánta brillantina en el pelo. ¿Así que ni siquiera eres aprista tú, así que ni siquiera sabes quiénes y dónde sacan "La Tribuna"?» (CC 102).

2.2. EL ESPAÑOL DEL PERÚ COMO REPRESENTACIÓN DE ORALIDAD

La oralidad fingida en *Conversación en La Catedral* no deriva sólo de la presentación del diálogo mediante determinadas técnicas narrativas y de la transposición de ciertas características de la lengua hablada al medio escrito. En esta novela, retrato de la sociedad peruana en los tiempos del general Odría desde la perspectiva individual a través de diálogos, el español hablado en el Perú desempeña un papel muy importante. El lugar de la acción, Perú en general y la ciudad de Lima en particular, no queda patente sólo

por las indicaciones concretas del lugar, sino también por los personajes que «hablan» el español del Perú. El español hablado en el Perú se utiliza, por un lado, para que el mundo recreado sea verosímil para el lector, tal como el autor lo exige para una novela realista. Así lo afirma el propio autor:

«El tipo de literatura que hago yo se puede llamar una literatura realista, está muy ligada a una manera de hablar, a un cierto tipo de lenguaje, que es el propio lenguaje de mi sociedad, de mi propia realidad»³⁶.

El español hablado en el Perú resalta en los diálogos por el uso de algunas peculiaridades morfosintácticas, el gran número de diminutivos o aumentativos y de peruanismos.

Llama la atención, por ejemplo, la gran cantidad de adverbios como *pues*, *acaso*, *de repente*, *enantes*, *nomás*, *recién*, *a los lejos*, o el uso de sufijos como *-ito* o *-azo* que aparecen en todos los diálogos como característica del español general hablado en el Perú. Igualmente, hay peruanismos que se pueden considerar de uso general. La mayoría se refiere a aspectos de la vida cotidiana, a las comidas y bebidas, a las costumbres o a formas de expresarse, como por ejemplo³⁷: *closet* (p. 161), «armario empotrado»³⁸; *chompa* (p. 30), «prenda tejida, jersey»³⁹; *saco* (p. 22), «americana, chaqueta»⁴⁰; *causa* (p. 334), «puré de papas aderezado con lechuga, quesos frescos, aceitunas, etc.»⁴¹; *chupe* (p. 11), «comida hecha con papas»⁴²; *rocoto* (p. 359), «planta andina de frutos picantes»⁴³; *huaracha* (p. 382), «baile popular»⁴⁴; *fundir* (p. 27), «arruinar»⁴⁵; *zonso* o *sonso* (p. 31), «tonto»⁴⁶; *jalar* (p. 383), «tirar»⁴⁷.

Además del lenguaje regional, el autor hace uso del lenguaje familiar y coloquial o jergal peruano, dependiendo del personaje o de la situación co-

³⁶ M. VARGAS LLOSA, en *Semana del autor. Mario Vargas Llosa*, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985, 35.

³⁷ Para un análisis más exhaustivo del español hablado en el Perú en la novela *Conversación en La Catedral*, véase S. M. CADERA, *op. cit.*, pp. 101-142.

³⁸ Del inglés americano «closet».

³⁹ M. HILDEBRANDT, *Peruanismos*, Francisco Moncloa Editores, Lima, 1969.

⁴⁰ P. M. BENVETTO MURRIETA, *El lenguaje peruano*, tomo I, Tesis presentada a la Universidad Católica del Perú para optar el grado de Doctor en Historia y Letras, Lima, 1936.

⁴¹ A. N. NEVES, *Diccionario de americanismos*, Ed. Sopena, Buenos Aires, 1975.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ M. SALA, *El léxico indígena del español americano. Apreciaciones sobre su vitalidad*, Academia Mexicana, Mexico, 1977.

⁴⁵ M. HILDEBRANDT, *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

municativa. Del lenguaje familiar podemos destacar, entre muchos otros, los siguientes ejemplos⁴⁸: *basurear* (p. 131), «hablar mal de alguien, insultar»⁴⁹; *cachaco* (p. 183), «mote despectivo del policía, soldado o militar»⁵⁰; *encamotar* (p. 42), «enamorarse»⁵¹; *rajar* (p. 26), «criticar, hablar mal de alguien»⁵²; *requintar* (p. 349), «injuriar, maldecir»⁵³; *resondrar* (p. 31), «reñir, regañar»⁵⁴; *saltón* (p. 30), «alterado, nervioso»⁵⁵.

El uso de distintas variedades lingüísticas ofrece al lector la posibilidad de ubicar a los personajes en su estrato social por su habla. Los hablantes de la esfera social más baja, como Ambrosio, Ludovico, Hipólito o Trifulcio, se reconocen por un vocabulario que se distingue por el uso continuado de interjecciones vulgares tales como *jijunagrandísima* (p. 207), *conchesumadre* (p. 355), *cojudo* (p. 370), *hijo de siete leches* (p. 176), *cojudez* (p. 177), *joder* (p. 207), o expresiones malsonantes como *tronado* (p. 373), «loco»⁵⁶; *hacer una mazamorra* (CC 354), «pegar, apabullar a golpes»⁵⁷; *mecharse* (CC 371), «pegar o atacar»⁵⁸; *sonar* (CC 198), «pegar, maltratar»⁵⁹; *fajarse* (CC 371), «pelearse, golpear»⁶⁰; *ensartar* (CC 281), «estafar, engañar», o *soñado* (CC 372), «desmayado»⁶¹, entre muchos otros.

Personajes de la vida nocturna, como las prostitutas o los compañeros bohemios de Santiago, también utilizan a menudo interjecciones vulgares como *hijo de puta* (p. 286), *el puta* (p. 193) o *conchesumadre* (p. 386) y expresiones pertenecientes a la jerga como *cojudez* (p. 431), «tontería, probema»⁶²; *conchudo* (p. 251), «sinvergüenza»⁶³; *jalar* (p. 289), «inhalar cocaína»⁶⁴; *soplarse*

⁴⁸ Véase nota 37.

⁴⁹ H. HEDIGER, *Particularidades léxicas en la novela hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang Verlag, Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas, 1977.

⁵⁰ M. HILDEBRANDT, *op. cit.*

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² *Ibíd.*

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ F. CARRANZA ROMERO, *Estudios críticos sobre J. M. Arguedas y Vargas Llosa*, Trujillo, 1989.

⁵⁶ G. E. BENDEZU NEYRA, *Argot limeño o jerga criolla del Perú*, Editora e Importadora Lima, Lima, 1977.

⁵⁷ F. CARRANZA ROMERO, *op. cit.*

⁵⁸ G. E. BENDEZU NEYRA, *op. cit.*

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ H. HEDIGER, *op. cit.*

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² G. E. BENDEZU NEYRA, *op. cit.*

⁶³ A. N. NEVES, *op. cit.*

⁶⁴ M. HILDEBRANDT, *op. cit.*

(p. 253), «aguantar»⁶⁵, o *pichicata* (p. 283), «cocaína»⁶⁶, para dar solo algunos ejemplos.

Además de la distinción social, el lenguaje refleja algunas características individuales. De esta manera, aparece la expresión vulgar *joder* o *jodido* constantemente en los monólogos interiores o dentro de la perspectiva interior de Santiago, como símbolo de su crisis existencial, lo cual también pone de relieve la crisis de la sociedad peruana y de su situación política.

El carácter infantil, pero también cariñoso de Amalia, se ve reflejado en su utilización frecuente de diminutivos.

«A la entrada había un espejo empotrado, una mesita de patas largas [...] A Amalia le gustaba el bar: las botellas con sus etiquetas de colores, los animalitos de porcelana, [...] los jarrones siempre tenían flores fresquitas [...] De todo en el repostero: galletitas, pasitas, papitas fritas [...] Ahí estaban los cuartos de Amalia, Carlota y Símula, ahí el bañito de ellas con su excusado, su duchita y su lavador» (p. 159).

Ambrosio cambia su forma de hablar según con quién conversa. Si es con sus compañeros Ludovico y Hipólito, utiliza el mismo vocabulario vulgar que ellos, cambia de registro con personas que él considera superiores. En estas últimas situaciones se refleja además, tanto por el uso de formalismos como por sus gestos, la personalidad sumisa de Ambrosio, la cual le reprocha Queta en la siguiente cita:

«—Jugando contigo como el gato con el ratón —murmuró Queta, con asco—. A ti te gusta eso, ya me he dado cuenta. Ser el ratón. Que te pisen, que te traten mal. Si yo no te hubiera tratado mal no te pasarías la vida juntando plata para subir aquí a contarme tus penas. ¿Tus penas? Las primeras veces creía que sí, ahora ya no. A ti todo lo que te pasa te gusta» (CC 448).

El cambio de las formas de expresión de Fermín alude a la doble vida que lleva. Como padre de familia y miembro de la alta sociedad limeña se caracteriza por sus modales distinguidos y su correcta manera de hablar. Pero detrás de esta imagen exterior se esconde una personalidad muy distinta que se pone de relieve en las conversaciones privadas con su chófer Ambrosio, con quien tiene una relación homosexual, y en las confidencias que Ambrosio hace a Queta. Tal como lo describe Ambrosio, no cambia sólo su compartamiento, sino también su forma de hablar:

«—Estaba diferente de todas las veces que lo había visto —dijo Ambrosio—. Esas que él no me había visto a mí. Por su manera de mi-

⁶⁵ G. E. BENDEZU NEYRA, *op. cit.*

⁶⁶ *Ibíd.*

rar y también de hablar. Hablaba sin parar, de cualquier cosa, y de repente decía una lisura. Él que se lo veía tan educado y con ese aspecto de...» (p. 448).

Este cambio de registro lingüístico también se evidencia en los diálogos entre Fermín y Ambrosio, como, por ejemplo, en las siguientes citas (véase subrayado):

«Lo dejaron así, jurando y prometiendo. ¿Tendría palabra el pendejo éste, Ambrosio? Tenía don: al día siguiente fue Hipólito a llevar los banderines [...]» (p. 177).

«Ambrosio y Ludovico miraban las sillas voladoras, ¿cojonudo cómo se les levantaba la falda a las mujeres? No, don, ni se veía, había poquita luz» (p. 203).

Resumiendo, podemos afirmar que el uso del español del Perú en la novela *Conversación en La Catedral* tiene diversas justificaciones y funciones, a saber: desempeña un papel importante para que los diálogos se asemejen más a la lengua hablada, tiene su razón de ser en la teoría de la novela realista de Mario Vargas Llosa, permite la ubicación de los personajes en su esfera social, y ofrece al lector la posibilidad de reconocer ciertas facetas del carácter de los personajes a través del lenguaje.

3. CONCLUSIÓN

Nuestro análisis, tanto de las técnicas narrativas como del español utilizado, demuestra que son muchos los factores que dan a la novela *Conversación en La Catedral* el aire de oralidad. No se trata solamente de la concepción de la novela como conversación en la que los diferentes niveles dialógicos evocan una similitud de voces. El efecto oral tampoco se logra sólo por la utilización de la lengua hablada en el Perú. Podemos constatar que los diferentes tipos de presentación de situaciones comunicativas y, dentro de éstos, las diferentes estrategias que permiten trasladar elementos de la lengua hablada al medio escrito, también desempeñan un papel muy importante en la simulación de espontaneidad, expresividad y viveza de la lengua hablada. A través de los diferentes tipos de diálogo se representan características universales de la lengua hablada, entre otras, las condiciones pragmáticas, los elementos no verbales o las interacciones de una conversación, mientras que el español del Perú confiere a los diálogos una nota especialmente peruana.

A pesar de ello, hay que tener en cuenta que todas las técnicas y estrategias utilizadas por Mario Vargas Llosa son medios propios de la lengua es-

crita. Las distintas formas de presentación de diálogos únicamente existen en la distancia comunicativa, o sea, en el medio escrito, y no son en modo alguno formas de expresión de inmediatez comunicativa, o sea, del medio oral. Hasta la utilización de características léxicas o morfosintácticas del español hablado en el Perú es una decisión del autor. Él crea a sus personajes, del mismo modo que su lenguaje, con el fin de transmitir algo a sus lectores.

Por ello, sólo podemos hablar de oralidad si nos referimos a la impresión que causa en el lector y a la intención del autor. La novela no es oral, sino que intenta causar una impresión de oralidad que a su vez es fruto de una planificación y reflexión del autor a través de medios propios de la lengua escrita. Es cierto que existen textos narrativos que simulan la oralidad mejor que otros, pero es precisamente porque requieren un alto grado de elaboración, característica propia del medio escrito. La novela de Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, evoca, merced a los elementos antes mencionados, un alto grado de oralidad. Respecto a la comunicación texto-lector, el lector tiene la impresión de «escuchar» las voces de los numerosos personajes de la novela. La ausencia casi total de un narrador que transmita los acontecimientos en formas narrativas más tradicionales, contribuye a la recepción directa de los enunciados y diálogos de los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- BENDEZU NEYRA, GUILLERMO E.: *Argot limeño o jerga criolla del Perú*, Editora e Importadora Lima, Lima, 1977.
- BENVEUTTO MURRIETA, PEDRO M.: *El lenguaje peruano*, tomo I, Tesis presentada a la Universidad Católica del Perú para optar el grado de Doctor en Historia y Letras, Lima, 1936.
- BERG, WALTER BRUNO, y MARKUS KLAUS SCHÄFFAUER (Ed.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 98, Tübingen, 1997.
- BERG, WALTER BRUNO: «Modulaciones y variaciones sobre el tema de la oralidad en la literatura —una introducción—», en W. B. BERG y M. K. SCHÄFFAUER (Eds.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 98, Tübingen, 1997, 7-18.
- BEVELANDER, CHARLES DONALD: *Point of View in Mario Vargas Llosa's Conversación en La Catedral*, Ann Arbor, University Microfilms International, Michigan, 1991.
- BLANK, ANDREAS: *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 33, Tübingen, 1991.

- BRIGHT, WILLIAM: «Poetic Structure in Oral Narrative», en D. TANNEN, *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*, Ablex Publishing Corporation, Norwood/New Jersey, 1993, 171-184.
- CADERA, SUSANNE M.: *Dargestellte Mündlichkeit in Romanen von Vargas Llosa*, Kölner Romanistische Arbeiten 80, Librairie Droz, Ginebra, 2002.
- CAMPOS, JORGE: *Conversación en La Catedral: Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 1 (enero 1971), 143-157.
- CARRANZA ROMERO, FRANCISCO: *Estudios críticos sobre J. M. Arguedas y Vargas Llosa*, Trujillo, 1989.
- CHAFE, WALLACE: «Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature», en D. TANNEN: *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*, Ablex Publishing Corporation, Norwood/New Jersey, 1993, 35-53.
- CLOSS, ELISABETH TRAUOGOTT: «The Voice of Varied Linguistic and Cultural Groups in Fiction: Some Criteria for the Use of Language Varieties in Writing», en M. FARR WHITEMAN: *Writing: The Nature, Development, and Teaching of Written Communication. Volume 1: Variation in Writing: Functional and Linguistic-Cultural Differences*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1981, 111-136.
- ENKVIST, INGER: *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Acta Universitatis Gothoburgensis Goterna, Kungälv, 1987.
- ERZGRÄBER, WILLI: *James Joyce. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spiegel experimenteller Erzählkunst*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1998.
- FERNÁNDEZ, CASTO MANUEL: *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, CASTO MANUEL: *Estructuras novelescas en Mario Vargas Llosa*, Tesis inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- FÜGER, WILHELM: «Narratio Narrata. Thematisiertes mündliches Erzählen in James Joyce Ulysses», en W. ERZGRÄBER y P. GOETSCH (Ed.): *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 1, Tübingen, 1987, 188-206.
- GAUGER, HANS-MARTIN, prefacio en A. BLANK, *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991 (ScriptOralia: 33), siglos XI-XVII.
- GOETSCH, PAUL: *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen: Poetica 17* (1985) 202-218.
- *Hardys Wessex-Romane: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, kultureller Wandel*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 60, Tübingen, 1993.
- GÓNZALEZ VIGIL, RICARDO: *El Perú es todas las sangres* (Arguedas-Alegría-Mariátegui-Martín Adán-Vargas Llosa y otros), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1991.
- GNUTZMANN, RITA, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Ediciones Júcar, Madrid, 1992.
- HEDIGER, HELGA: *Particularidades léxicas en la novela hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang Verlag, Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas, 1977.
- HELBIG, GERHARD: *Zu Problemen der linguistischen Beschreibung des Dialogs im Deutschen: Deutsch als Fremdsprache 12* (1975) 65-80.

- HESS-LÜTTICH, ERNEST W. B. (Ed.): *Literatur und Konversation: Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1980.
- HILDEBRANDT: *Peruanismos*, Fransisco Moncloa Editores, Lima, 1969.
- KOCH, PETER, y WULF OESTERREICHER: *Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985) 15-43.
- KULIN, KATALIN: *The Discourse of Conversation in the Cathedral*: Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae 27 (1985) 365-394.
- LAKOFF, ROBIN TOLMACH: «Some of my Favorite Writers are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication», en D. TANNEN (Ed.): *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*, Ablex Publishing Corporation, Norwood, New York, 1993, 39-60.
- LIPSKI, JOHN M.: *Narrative Textures in Conversación en La Catedral*: Revista de Estudios Hispánicos 13 (1979) 66-79.
- LOBSIEN, ECKHARD: «Erzählen im Alltag der Literatur», en W. ERZGRÄBER y P. GOETSCH (Eds.), *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 1, Tübingen, 1987, 175-187.
- LODGE, DAVID: *Language of Fiction: Essays in Criticism and the Verbal Analysis of the English Novel*, Routledge, London, New York, 1966.
- *After Bakhtin: essays on fiction and criticism*, Routledge, London-New York, 1990.
- LUDWIG, RALPH: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Felder der Forschung und Ansätze zu einer Merkmalsystematik im Französischen*: Romanistisches Jahrbuch 37 (1986) 15-45.
- MARCONE, JORGE: *La oralidad escrita. Sobre la reinvidicación y reinscripción del discurso oral*, Ed. de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1997.
- MARTÍN, JOSÉ LUIS: *La narrativa de Vargas Llosa. Aceramiento estilístico*, Ed. Gredos, Madrid, 1974.
- MATILLA RIVAS, ALFREDO: *Conversación en La Catedral. Estructura y Estrategias*, en GIACOMÁN, Oviedo (ed.), 1971, 69-97.
- MORALES, ÁNGEL-LUIS: *Algunos aspectos de la técnica narrativa de Conversación en la Catedral*: Revista de Estudios Hispánicos 1: 3-4 (1971) 59-67.
- MORENO TURNER, FERNANDO: *Conversación en La Catedral de Mario Vargas Llosa*, en GIACOMÁN, Oviedo (ed.), 1971, 173-180.
- NANNY, MAX: «Moderne Dichtung und Mündlichkeit», en W. RAIBLE (Ed.), *Zwischen Festtag und Alltag: 10 Beiträge zum Thema «Mündlichkeit und Schriftlichkeit»*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 6, Tübingen, 1988, 215-229.
- NEVES, ALFREDO N.: *Diccionario de americanismos*, Ed. Sopena, Buenos Aires, 1975.
- OESTERREICHER, WULF: «Pragmática del discurso oral», en W. B. BERG y M. K. SCHÄFFAUER: *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 98, Tübingen, 1997, 86-95.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL: *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

- ORTEGA, JULIO: «Sobre *Los Cachorros*», en H. F. GIACOMAN y J. M. OVIEDO (Ed.), *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Artes Gráficas Ibarra, Madrid, 1971, 263-273.
- PAGE, NORMAN: *Speech in the English Novel*, Macmillan Press, Basingstoke, Hampshire, 1988.
- RODRÍGUEZ-VIVALDI, ANA MARÍA: *De híbridos y otras especies: Mario Vargas Llosa y su noción de la literatura*: Explicación de textos literarios, número especial: Mario Vargas Llosa, un infatigable narrador, vol. XXV, n.º 2, Department of Foreign Languages, California State University, Sacramento (1996-97) 21-37.
- SALA, MARIUS: *El léxico indígena del español americano. Apreciaciones sobre su vitalidad*, Academia Mexicana, México, 1977.
- SCHAEFER, THOMAS M.: *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk. Eine Einführung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH: «Mario Vargas Llosa: «Conversación en La Catedral», en ROLOFF, Volker y WENZLAFF-EGGEBERT, HARALD (Eds.): *Der hispanoamerikanische Roman*. Bd. II, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1992, 146-156.
- SÖLL, LUDWIG, y HAUSMANN, FRANZ JOSEF: *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, Grundlagen der Romanistik 6, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1985 (3.ª ed. revisada).
- STANZEL, FRANZ: *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1995 (6ª ed.).
- SWINK, HELEN: *William Faulkner: The Novelist as Oral Narrator*: Georgia Review 26 (1972) 183-209.
- VARGAS LLOSA, MARIO: *Conversación en La Catedral*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1987.
- *Semana del autor. Mario Vargas Llosa*, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985.
- VOLEK, EMIL: *Colloquial Language in Narrative Structure: Towards a Nomothetic Typology of Styles and of Narrative Structure*: Dispositio, vol. V-VI, n.º 15-16 (1980-1981), 57-84.
- VOLK, SABINE: «Erzählen als Versuch der Erfahrungsbewältigung: Zur fingierten Mündlichkeit in Ford Madox Fords *The Good Soldier*», en W. ERZGRÄBER y P. GOETSCH (Eds.): *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*, Gunter Narr Verlag, ScriptOralia:1, Tübingen, 1987, 154-174.
- WAUSCHKUHN, DORIS: *Literarischer Dialekt und seine Funktion zur Begründung einer dramatischen Tradition im Werk von John Millington Synge und Eugene O'Neill*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 1993.

