

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

16



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1975

Y así se podría seguir desgranando nombres, títulos y fuentes. Olavide no será el creador de un género ni de una modalidad, pero sí es un representante de un tiempo en el que las letras españolas no descollaron por la ficción en prosa. Neoclásico de formación aunque romántico por deducción, sus siete novelas a pesar de la diversidad de argumentos (diversidad relativa pues en cuanto a sentido y problemática son monotemáticas) brindan rasgos compartidos cuyas raíces se hunden en el neoclasicismo aunque algunas de sus ramas "la exaltación de la naturaleza, (...) la actitud de rechazo de la realidad, (...) la expresión de los sentimientos, (...) y el paisaje (que) refleja estados de ánimo de los personajes"²⁸ lleguen al pre-romanticismo

.....

"No se trata de moda, sino de estilo. Tal vez, lo más grande y perdurable de los románticos no fue su obra, sino su vida. Toda su existencia anecdótica es como una narración novelesca y sus arrebatos literarios obedecen siempre a un imperativo de expansión íntima. La arrebatada pasión amorosa es su fuente suprema de gozo y de dolor."²⁹

.....

He aquí, pues, un tema nuevo dentro de las letras en español. Las investigaciones en su torno son escasas y no exhaustivas. La modificación que mediante ella se haga en la literatura no debe ser historiográfica sino crítica. El presente artículo no aspira a ser sino un punto de partida para investigadores que lo completen como el tema amerita.

²⁸ GARZA G., Baudelio, *Análisis de tres aspectos de una obra narrativa de Pablo de Olavide*, *Cathedra*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.A.N.L. Núm. 2, enero-marzo de 1975, pp. 39 a 56.

²⁹ BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín, *El romanticismo alemán*, prólogo del Dr. Francisco Monterde, Centro de Estudios Humanísticos, de la Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1964, p. 13.

CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL (TÉCNICA LITERARIA)

LIC. ISABEL CHRISTENSEN

INTRODUCCIÓN

Conversación en la Catedral es la obra en la cual el autor cifraba sus máximas esperanzas. Intentó una revolución de estilo con respecto a sus dos anteriores obras de éxito *La ciudad y los perros* y *La casa verde*. La presente obra debía ser además una gigantesca denuncia social y política sobre todo, muy superior a la efectuada en las obras anteriormente mencionadas. En este último aspecto, por tratarse de un período de gobierno que no tuvo gran resonancia en la opinión pública mundial, queda la acción relegada a un inevitable localismo y no es fácilmente comprensible por aquéllos que desconocen el desarrollo de la política interna del país en cuestión, que es el Perú. Para los no peruanos la comprensión está limitada.

La novela resultó un completo fracaso, no sólo en países extranjeros, sino también en su Perú natal. La crítica, que anteriormente le había sido favorable, se volvió contra él, hasta el punto que parecía acabado como autor. Este fracaso tan sonado no se debió únicamente a su temática localista, sino al giro que dio a su técnica narrativa, tan exitosa hasta que escribió *Conversación en la Catedral*.

I. TÉCNICA NARRATIVA

La pretendida revolución de Mario Vargas Llosa con respecto a su estilo no es en realidad tal. Se limita a simplificar un aspecto y complicar otro. Más exactamente, simplifica la comprensión por medio de la nominación. El lector

sabe siempre quién está hablando, pues los nombres de los personajes aparecen siempre al pie del párrafo o frase. Únicamente Cayo Bermúdez aparece bajo la advocación de "él". Incluso resultan reiterativos los constantes "dijo Ambrosio", "dijo Carlitos", "dijo don Fermín"...

Lo dicho no excluye que muchos comienzos o más bien puesta en escena de acciones sean semi-anónimos, como en el caso de lo relatado por Ambrosio a don Fermín; así en la pág. 52 comienza: "¿Lo hiciste por mí?..." Hasta muy avanzada la novela el lector, aunque sospecha que se trata de Ambrosio, no puede tener la completa seguridad de ello. El interlocutor de don Fermín sigue en el anonimato durante la mayor parte de la obra y ni siquiera la acción está clara, pues no se relaciona con aquella primera pregunta que le hace Santiago a Ambrosio hasta que no se averigua cuál es el secreto de don Fermín y cuál es la reacción de Ambrosio.

Precisamente el fraccionamiento exhaustivo de las diferentes historias y la subsiguiente mezcla de ellas es lo que produce la complicación.

Los diferentes retazos son barajados por el autor, hasta el punto de que en una página puede haber hasta una docena de cambios, con una media de dos a tres variantes, incluso más.

A. Punto de vista del autor

La historia está fundamentalmente en tercera persona, ya que la primera corresponde a los diálogos contados en tercera persona por dos de los personajes, que son Ambrosio y Santiago. Sin embargo, la cierta omnisciencia del autor hace que en ocasiones la tercera persona tenga valor de primera. Así al principio el lector no puede dejar de notar que la tercera podría haber estado muy bien en primera, ya que es una reflexión. Si no fuera por la forma gramatical y el frecuente "piensa" sería modelo de monólogo interior hecho por el propio personaje:

"Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento.
Piensa: ¿en cuál?"

Incluso a veces la impersonal tercera persona se convierte en segunda como si el personaje se hablase a sí mismo. Son momentos cortos, que casi pasan desapercibidos. Mario Vargas Llosa ya va camino de la omnisciencia impersonal, de la que hace gala en *Pantaleón y las visitadoras*:

"Todavía no eras, piensa, querías ser comunista. Sentía su corazón..."
(pág. 76).

Otras veces prescinde incluso del "piensa":

"No podía ser y fumabas, Zavalita, tenía que ser mentira y tomabas un trago y te atorabas..." (pág. 398).

El personaje colectivo se forma a partir de los diálogos fragmentados de las diferentes acciones. La suma de las diferentes conversaciones es la que da el sentir común, es el personaje colectivo que da tácitamente la historia central, la que nunca aborda directamente el autor pero que cobra forma en la mente del lector a medida que éste avanza su lectura.

Este personaje colectivo no se logra por medio de anonimato o corriente de conciencia colectiva, sino por la aparición simultánea de múltiples personajes: es la fragmentación de historias anteriormente nombrada. A esto precisamente se debe que la acción cambie no de párrafo a párrafo, sino de línea a línea, pues sólo esta aparición masiva puede ser representativa del sentir común en ausencia de la corriente de conciencia colectiva. En otras novelas lo había logrado Vargas Llosa a través de la técnica anteriormente nombrada y del monólogo interior, formas más contundentes en cuanto a la efectividad.

El monólogo interior aunque presente, está escasamente representado y casi siempre a cargo de Santiago Zavala, aunque algunos otros personajes también participan de esta técnica; es el caso de Popeye Arévalo:

"Defraudado, volvió a su casa antes del mediodía, pero mientras subía la cuesta de la Quebrada iba viendo la naricita, el cerquillo, los ojitos de Teté, y se emocionó: ¿cuándo vas a hacerme caso, cuándo Teté?"
(pág. 46).

Como se puede ver, el monólogo interior está presente, aunque poco desarrollado, pero la corriente de conciencia en sentido estricto no se puede encontrar en *Conversación en la Catedral*, y aun en sentido lato sería muy dudoso clasificar algunos párrafos como pertenecientes a esta técnica. Estos dos recursos literarios son los grandes perjudicados en el nuevo giro estilístico de Mario Vargas Llosa.

El monólogo y la corriente caen en aras de ese autor que quiere esconder su omnisciencia. Ya indiqué que es un relatar de las primeras personas (Ambrosio y Santiago) en tercera persona gramatical, que correspondería al autor

testigo. El hecho de tratarse de una conversación señalaría hacia la falta de omnisciencia, ya que aquélla se va construyendo paso a paso. Sin embargo en la colocación, al igual que ocurre en *Pantaleón y las visitadoras*, algo indica que hay una cierta omnisciencia por parte del autor testigo, reforzada esta impresión por los escasos monólogos interiores que hay. Quizá ésta estribe en la distribución de las diferentes historias, ya que si bien el autor quiere dar la impresión de diálogo precipitado, ninguna conversación puede estar tan fragmentada ni tan artificiosamente dispuesta.

Otro punto diferenciador con su anterior estilo es que la novela no comienza en un punto climático, sino que pone al lector en antecedentes del status y situación familiar del protagonista. Ciertamente es que esta ubicación temporal deja una gran zona de vacío, que es precisamente la conversación. El verdadero punto climático de comienzo aparece después del preámbulo en presente, cuando ya se ha iniciado la conversación: "Que hablemos con franqueza de la Musa, de mi papá. ¿Él te mandó? Ya no importa, quiero saber. ¿Fue mi papá?" (pág. 29). Éste es un hecho ocurrido hacia el final de la novela.

Los sucesos se amontonan siguiendo generalmente un ritmo alternante invertido, así la muerte de Musa se da antes que el relato de su acuciante necesidad de dinero, a causa de Lucas. Los personajes o cuando menos la mayor parte de ellos, y las situaciones aparecen de golpe en la primera parte y luego se van desarrollando en las tres subsiguientes.

B. Cronología

Conversación en la Catedral maneja presente y pasado. La parte en presente es cuantitativamente menor que la de pasado. Corresponden respectivamente al tiempo en que se inicia la novela, es el preámbulo al que aludía antes, que es lógicamente lo último ocurrido, y el pasado, o sea toda la rememoración hecha por Santiago y Ambrosio. Este pasado es tiempo vertical, ya que no se respeta la lógica secuencia de lo ocurrido, sino que se resuelve todo y además todo tiene la misma validez. La subsiguiente mezcla con el presente viene a reforzar este aspecto. Es una visión unitaria del tiempo.

En toda la conversación sólo hay tres fechas dadas en años que influyan directamente en la acción. Aparte hay algunas fechas históricas como la del período de Bustamante: 1942, o la muerte de Mariátegui en 1930.

La primera de ellas se encuentra en la página 374:

"—Fue Reina de la Farándula el año que entré a 'La Crónica' —dijo Periquito—. El cuarenta y cuatro. Catorce años ya, carambolas."

Si son catorce años antes, el asesinato se produce en el 1958.

La segunda fijación temporal es la que corresponde a la subida al poder del general Odría en el año 1948:

"Di dinero y fui el primero en remover cielo y tierra para convencer a la gente que apoyara a Odría el 48, porque tenía fe en él." (pág. 425).

La tercera se refiere a la posible reelección de Odría en el año 56:

"—Entonces, el 56 subirá a la Presidencia algún señorón —dijo él bostezando—. Y tú y yo nos iremos a descansar de estos trajines." (págs. 430-431).

Esto indica que la acción política de Bermúdez se desarrolla en el intervalo comprendido entre el 48 y el 56, sin ocupar el período completo, pues es llamado después de la elección y sale antes de caer Odría.

El resto del pasado es una amalgama de acciones no determinadas por fechas exactas y se ven frecuentemente interrumpidas por aseveraciones en presente, que muchas veces desencadenan nuevas rememoraciones o contribuyen a explicar lo que a la sazón se relata.

Es interesante señalar que algunas de las acciones son simultáneas, pues Ambrosio conoce una parte del todo y Santiago otra, que aunque se desarrollan a diferentes niveles, lo hacen al mismo tiempo. De esta manera el autor permite que el lector tome parte activa en la realización final de la novela, acoplando ambas partes y dándoles así sentido.

La novela abarca un espacio de tiempo bastante amplio, ya que desde que se realiza el rapto de Rosa, la esposa de Cayo Bermúdez, hasta la conversación sostenida en la Catedral transcurren "una punta de años", como el mismo Ambrosio dice. En aquel entonces él era un muchacho y en el momento de encontrarse con Santiago en la perrera ya es un hombre maduro.

Sin embargo, el grueso de la acción se concentra en el primer período electoral de Odría y parte del segundo. Odría manda llamar a Cayo Bermúdez, luego ya estaba electo, lo que apunta con cierto margen al año 1948. Hortensia muere en el año 58, cuando ya se ha producido el derrocamiento que siguió al segundo pronunciamiento de Arequipa. En la novela se cuenta

que Ambrosio asesina a Musa mientras Amalia está en el hospital dando a luz a Amalita Hortensia y en el momento en que los dos hombres conversan en la Catedral la niña tiene una edad aproximada de cinco o seis años:

“La chiquita se llamaba Amalita Hortensia y tendría cinco o seis años ya, niño.” (pág. 102).

de lo que se infiere que la conversación tiene lugar en el 1963-64. De cualquier manera ésta es una información no del todo fidedigna, pues durante la investigación de la muerte de Musa, después de enterarse Santiago de que su padre estaba involucrado en el sórdido asunto, se entrevista con él y allí ve a Ambrosio por última vez, hasta que se encuentra en la Perrera:

“—¿Te acuerdas la última vez que nos vimos? —dice Santiago—. Hará unos diez años, en la puerta del Regatas.” (pág. 402).

También en el momento del reportaje de la muerte de Musa:

“Diez años sonándote con ella, Zavalita, si Anita supiera creería que te enamoraste de la Musa y tendría celos.” (pág. 372).

Estos dos testimonios de Santiago Zavala hacen pensar que la conversación no se desarrolla en el año 64, sino en el 68.

C. Ubicación espacial

Espacialmente volvemos a encontrar una dualidad: Santiago no ha “pasado del Km. 80” mientras que Ambrosio y su radio narrativo abarcan todo el Perú e incluso hay menciones a países extranjeros. Es innecesario decir que por la diferente posición social Ambrosio y Santiago coinciden pocas veces en el mismo lugar, sus encuentros se deben o a la casualidad, como el encuentro de la perrera o al hecho de ser patrón y criado.

Las acciones se desarrollan principalmente en Lima, de la que se nos dan abundantes descripciones:

“Desde la puerta de ‘La Crónica’ Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris.” (pág. 13).

“La neblina blanquea los árboles del Parque, las torres de la iglesia se desvanecen en la grisura, las copas de los ficus oscilan...” (pág. 30).

No se omiten los nombres de los barrios ni de las instituciones y así aparecen algunos conocidos incluso a los lectores no peruanos, por sus anteriores novelas. Otros que le son desconocidos, aunque como es típico de Mario Vargas Llosa corresponden exactamente a la realidad. Entre los primeros están Miraflores, Rímac... nombres de calles como Colón o la avenida Argentina, etc... Entre los segundos, los más numerosos están San Miguel, barrio donde vive Bermúdez, Limoncillo, Surquillo, etc..., las calles en que Santiago, Aída y Jacobo desarrollan sus andanzas revolucionarias: Padre Jerónimo, Azángaro; La Colmena, Jirón Chota como barrios, etc...

Las alusiones a otros lugares del Perú comienzan muy temprano, en la parte uno, capítulo III, concretamente hace mención a Chíncha, pueblo de donde provienen Cayo Bermúdez, Ambrosio y Trifulcio:

“Entraron a Chíncha a las siete de la mañana.” (pág. 53).

En la página 60 de la misma parte se hace mención a Pucallpa por primera vez. Este pueblo aparecerá más tarde repetidas veces, pues es el pueblo donde Ambrosio llega con Amalia, huyendo de la justicia, después de haber asesinado a Musa:

“—Se me murió allá en Pucallpa, niño —dice Ambrosio—. Me dejó una hijita.”

Cajamarca es marco de una visita presidencial y Arequipa juega un papel importante, ya que allí se realizan los dos golpes de estado, el abortado pronunciamiento de Espina y el que logra la dimisión de Cayo Bermúdez. Otro lugar relativamente importante en el desarrollo de los hechos es Ica, lugar a donde se traslada la familia de Ana.

Las descripciones topográficas no tienen una autonomía propia, sino que son un simple trasfondo de la acción que se desarrolla frente a ellas. Están hechas de una manera desapasionada, incluso cualquier tinte personal como pueda ser la anotación de la sordidez de los lugares o el estado sombrío de la ciudad no son más que simples compases de acompañamiento para el estado de ánimo del personaje o para la acción que se desarrolla a la sazón.

D. Estructura externa

Conversación en la Catedral se divide en cuatro partes, carece de epílogo y como en el resto de sus obras comienza con un epígrafe, en francés, como

también es habitual. En este caso es de Balzac, de *Las pequeñas miserias de la vida conyugal*.

La parte uno, que abarca un total de 203 páginas, se divide a su vez en diez capítulos.

La parte dos tiene nada más nueve capítulos y en esta ocasión, por ser la mixtura mucho menor, cada capítulo se subdivide por medio de espacios muertos en varios subcapítulos más. Estos subcapítulos transcurren de una manera muy homogénea, sólo breves párrafos, generalmente de presente, rompen la continuidad, pero muy escasas veces. El capítulo I se subdivide 11 veces, el II 8 veces, así como el III, el IV tiene 10 y el V 7. El capítulo VI tiene nuevamente 8 y el VII 9. El VII y el IX tienen 7.

La parte tres vuelve a ser como la primera. La acción, personajes y tiempo cambian de un renglón a otro sin previo aviso. Desaparecen las divisiones intercapitulares de la parte dos. Ciertamente las historias no se amontonan en tal cantidad y con tanta rapidez como en la parte uno, pero de cualquier manera es preciso que el lector preste su completa atención al transcurso de las acciones para poder captar su verdadero significado, ya que muchas veces la concatenación es cíclica, se repiten patrones y además, gracias a la verticalidad del tiempo, un mismo asunto puede ser observado desde distintos ángulos. Esta parte tres consta únicamente de cuatro capítulos.

Siguiendo un ritmo alternante, la parte cuarta y última es básicamente parecida a la dos: cuenta con divisiones intercapitulares. A partir de un espacio muerto el autor desarrolla únicamente una acción, sólo interrumpida por la conversación de Santiago y Ambrosio en presente o algunos otros cambios que se relacionan con lo tratado en el subcapítulo. En esta parte se encuentran las soluciones a muchos enigmas que el lector desconocía. Tiene ocho capítulos y éstos cuentan con las siguientes subdivisiones: capítulos I al IV se fraccionan cuatro veces cada uno, el V y el VI tres veces, así como el VII y el octavo.

E. Diferentes historias

La historia contada es en realidad la misma, sólo que Santiago cuenta una parte y Ambrosio otra, cada quien la que ha vivido, la que le es más afín. Hacia el final del libro el lector averigua con exactitud cuál es la verdadera estructuración y continuidad de la historia, ya que al principio sólo se aprecia una mera coincidencia de nombres. El artificioso desarreglo temporal contribuye también a crear esta impresión, a la vez que mantiene hasta cierto punto

el interés del lector, ya que el autor va llenando zonas de vacío que anteriormente había dejado con intención. Esta cerebralidad es característica del autor, pues se presenta en todas sus obras, no únicamente en ésta.

Como elemento unitivo entre esta amalgama de situaciones o acciones pertenecientes a un todo orgánico, está la conversación en presente, cuyas frases, aparentemente salpicadas al azar, van dando la pauta de las rememoraciones, marcan generalmente el comienzo de una tirada larga de recuerdos o bien los van dirigiendo, actuando de contraste con lo dicho en el pasado, es decir, que le sirve al autor como anclaje en el presente, como vuelta a la realidad.

El tema a grandes rasgos puede resumirse como la exposición de las corruptelas políticas y morales del período odrísta, no sólo por parte de los directamente relacionados con las altas esferas políticas, sino también por parte de sus sirvientes y allegados. Espina, brazo derecho del presidente Odría, hace llamar a Cayo Bermúdez, que más tarde actúa como servicio de inteligencia al estilo staliniano, policía, matón, chantajista, todo en uno. Se busca una amante, Hortensia, la que en unión con su amiga Queta satisfacen sus ansias de voyeurismo de lesbianas y que además le sirven para suministrar de amantes y bacanales y por tanto de secretos pecaminosos a su colaboradores. Entre los más perjudicados están Fermín Zavala, Ferro y Landa. El primero es padre, además del Chispas y la Teté, de Santiago, uno de los protagonistas de la novela, protagonista en sentido restringido, ya que en el propio no se encuentra en la novelística de Mario Vargas Llosa. Precisamente a Fermín Zavala le transpasa Bermúdez el chofer, Ambrosio, con el que Fermín Zavala tiene contactos homosexuales.

En este período Ambrosio, coprotagonista de Santiago, conoce y mantiene relaciones con Amalia, que luego es despedida por culpa de Santiago y Poppey, dos adolescentes todavía, y pasa a trabajar a casa de Hortensia, después de haber trabajado en una fábrica propiedad de Fermín Zavala. Allí conoció a Trinidad, tuvo un aborto, vivió la muerte de Trinidad y casualmente se encontró con Ambrosio, que indirectamente le proporcionó el trabajo en casa de Bermúdez, con lo que el círculo se cierra.

Santiago participa en la vida política de la Universidad de San Marcos y es complicado y apresado por Cayo Bermúdez, con objeto de perjudicar a su padre. Cayo Bermúdez, odiado por casi todos sus colaboradores, sufre dos pronunciamientos en Arequipa. El primero, traicionando a su amigo Espina, es sofocado, pero el segundo logra derribarlo del poder, pese a la desmedida simpatía y apoyo que le brinda el presidente Odría. Después de esto sale del país, al que no volverá hasta mucho después, cuando todos los hechos se han consumado.

Después de la detención Santiago llega a la ruptura con su familia. Entra a trabajar en un periódico, "La Crónica", y por una casualidad le adjudican el reportaje del asesinato de Musa, la ex-amante de Cayo Bermúdez, llevado a cabo por Ambrosio, que de esta manera cree beneficiar a don Fermín, al que admira profundamente. Así se entera Santiago del secreto de su padre. Esto y su matrimonio con una muchacha humilde acaban de separarlo de su familia, con la que no se reconcilia, y aún así de una manera muy fría, hasta después de la muerte de su padre.

Mientras tanto Ambrosio ha tenido que huir a Pucallpa, ayudado por su amigo Ludovico, que después de su heroico comportamiento en el segundo pronunciamiento de Arequipa es promovido y llega a ostentar el cargo de oficial de policía. En Arequipa es estafado por un pariente del mismo Ludovico, nace su hija y muere Amalia, que le había seguido hasta allá. Cuando la situación monetaria se le hace insostenible, roba un camión y con el producto de la malventa emprende nuevamente el viaje de regreso, dejando a la niña con una vecina que se compromete a cuidar de ella.

Ya de vuelta en Lima, su calidad de semiprófugo le dificulta la consecución de un trabajo, hasta que logra encontrarlo en la sórdida Perrera Municipal. Allí es donde se encuentra con Santiago, que ha ido a buscar a su perro Bataque. Se reconocen, se saludan y Santiago lo invita a cenar en un cafetúcho llamado la Catedral, donde se efectúa la conversación.

Los episodios o bien son contados por Santiago o por Ambrosio y no hay una sola conversación sino varias. Lo más claro, más que agruparlos por conversaciones, es ir agrupando los episodios temáticamente y por el sujeto, según sea uno u otro el que relate.

Puesto que la conversación en presente es el punto de partida toda la extensa rememoración pasada la llamaré O, indistintamente sea Santiago o sea Ambrosio el que hable.

La parte correspondiente a Santiago, es decir la vivida y la contada por él se subdivide en:

- A = Corresponde a la vida familiar de Santiago antes de abandonar el hogar paterno. A₁ incluye los intentos de Santiago y Popeye con Amalia.
- B = Vida universitaria. Amistad con Aída y Jacobo. Actividades políticas.
- C = Conversación sostenida con el difunto Carlitos, muerto probablemente de cirrosis hepática. En este apartado C se incluyen todas sus actividades periodísticas. Por supuesto este apartado no es homogéneo.

La conversación con Carlitos es superpuesta a la actividad periodística por la razón de que el tiempo y el o los temas son los mismos, lo que cambia es el tratamiento, simplemente. Carlitos es el interlocutor de Santiago y su conversación tiene aproximadamente el mismo valor introductorio o explicativo que pueda tener la conversación O. C₁ es su amistad, noviazgo y matrimonio con Ana.

Ambrosio cuenta con un campo narrativo mucho más amplio en proporción:

E = Bermúdez político y su gabinete de gobierno.

E₁ = Pasado de Bermúdez en Chíncha, su pueblo.

E₂ = Coaliciones contra Bermúdez.

E₃ = Bermúdez con Ambrosio.

F = Vida privada de Bermúdez.

F₁ = Relatada por Amalia como sirvienta de Hortensia en la casa de San Miguel.

F₂ = Prácticas lesbianas de Queta y Hortensia, fundamentalmente, frente a Bermúdez.

F₃ = Prácticas perversas de Hortensia, Queta y Bermúdez con Cristina Landa.

D = Amalia en la fábrica después del despido de la casa de los Zavala. Trinidad.

G = Hipólito y Ludovico, Ambrosio. Actividades policiales.

G₁ = Muerte de Trinidad a manos de Hipólito y Ludovico.

G₂ = Trifulcio, desde su aparición en Chíncha hasta su muerte en Arequipa.

G₃ = Ludovico y Ambrosio con motivo del asesinato de Musa.

H = Amalia con Hortensia después de la huida de Bermúdez.

H₁ = Lucas.

I = Asesinato de Hortensia.

I_1 = Ambrosio con Queta.
 I_2 = Ambrosio con don Fermín.

J = Amalia y Ambrosio en Pucallpa.

A grandes rasgos éstas son las diferentes acciones que forman el mosaico de *Conversación en la Catedral*. Hay que tener presente que cada una de ellas engloba varias subacciones, o más bien se trata de acciones complejas, que con el desarrollo y sobre todo al relacionarse con otras se complican progresivamente.

II. DISPOSICIÓN DE LAS DIFERENTES HISTORIAS

La disposición de las diferentes historias y acciones es la siguiente:

Parte Uno

Comienza en el punto C, temporalmente anterior al O, que se iniciará inmediatamente, en la página 20. Aquí hay una breve alusión a un punto climático de lo anteriormente ocurrido: la muerte de Musa, que pertenece al punto I. Luego la acción se regresa nuevamente al punto C - C_1 , su status familiar.

Capítulo II

Comienza en A y no tiene ninguna homogeneidad, ya que el autor (testigo semiomnisciente a través de toda la obra) adopta diferentes puntos de vista. Cambia del círculo familiar de los Arévalo al de los Zavala. Sigue una incidencia de O y A se prolonga hasta la página 37, donde nuevamente es interrumpido por O. Hacia el final hay una alusión temporal, Amalia ya ha sido expulsada. Sigue:

A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 - A - A_1 . Se ve interrumpida esta larga tirada por un O y luego nuevamente sigue A_1 - O - A_1 . En este momento infiere la primera muestra de la confesión de Ambrosio a don Fermín, relacionado con el asesinato de la ex-amante de Bermúdez, que es el punto I_2 . Sigue O - A_1 - O. Éste es aparentemente un capítulo muy cambiante,

aunque en realidad no lo es tanto, ya que se limita a fragmentar un hecho y a disponerlo alternativamente, jugando con lo ocurrido antes y lo ocurrido después. El número de variantes es de tres, ya que A_1 es dependiente de A.

Capítulo III

Es la parte cronológicamente más antigua, pues refiere hechos ocurridos antes de llegar a la verdadera acción de la novela, son los antecedentes:

E - E_2 - E - O - E - O - E - E_2 - E - E_2 - E - O - E - O - E - O - E - O - E - E_2 - E - E_2 - O - E - E_2 - E - O - E. Nuevamente incide la confesión de Ambrosio a don Fermín I_2 - O - E. El esquema es muy similar al del capítulo anterior: una misma acción es dividida y mezclada, jugando con el antes y el después, con la causa y el efecto, es decir el autor da a la novela el aspecto que el lector espera que tenga cualquier obra de Mario Vargas Llosa. En realidad es una fría alternación, cortada por los pasajes en presente y algún que otro elemento extraño, en este caso la importante confesión de Ambrosio.

Exactamente el mismo esquema se repite en el siguiente capítulo, el IV, en el que O y I_2 siguen rompiendo la homogeneidad de la alternancia de A y B, que cuantitativamente se resuelve a favor de B, pues los fragmentos referidos a la familia son mucho menos que los de la vida universitaria. I_2 es igualmente único y colocado al final, como en los anteriores capítulos.

Capítulo V

Es mucho más homogéneo, pues aquí la acción es única, solamente interrumpida por O. En este caso se trata del punto D.

Capítulo VI

Es una reproducción exacta del IV, Mario Vargas Llosa se complace en enfrentar el proletario ambiente de San Marcos con el aburguesado de la familia Zavala en Miraflores. Tampoco falta I_2 .

Capítulo VII

Aquí aparece Trifulcio por primera vez, así como Ludovico e Hipólito. Vuelve Bermúdez a la escena. Con todo ello el capítulo resulta complicado,

presenta toda la maquinaria política, en sus estamentos altos y bajos, representados respectivamente por Bermúdez y los primeramente nombrados. En algunos casos ya comienza a dibujarse la interrelación.

G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — O — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ —
 E — G₂ — E — O — E — G₂ — G₂ — E — G₂ — E — O — G₂ — E — G₂ — E —
 G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ —
 E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — O — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ —
 E — G₁ — E — G₁ — E — G₂ — E — G₁ — G₂ — G₁ — G₂ — G₁ — O — G₂ —
 G₁ — E — G₂ — E — G₁ — G₂ — G₁ — G₂ — G₁ — G₂ — G₁ — G₂ — G₁ — G₂ —
 G₁ — G₂ — G₁ — G₂ — E — O — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E —
 G₂ — E — G₁ — E — G₂ — E — G₁ — E — G₂ — E — G₁ — E — I₂ — E — G₁ —
 E — G₂ — E — G₁ — E — G₂ — E — G₁ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — G₁ —
 E — G₂ — E — G₁ — G₂ — G₁ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — G₂ — E — G₂ —
 E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — O — G₂ — O — E — G₂ — E — G₂ —
 E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — E — G₂ — E — E — G₂ — E — G₂ —
 E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — EF — G₂ — EF — G₂ — EF — G₂ — EF — G₂ —
 EF — G₂ — EA — G₂ — EA — G₂ — EA — G₂ — EA — G₂ — EA — G₂ — EA — G₂ —
 EA — G₂ — EA — G₂ — EA — G₂ — EA — G₂ — E — G₂ — E — G₂ — E — G₂ —
 aparece Ambrosio hablando con Cayo Bermúdez, a cuyo servicio va a entrar: E₃ — G₂ — E₃ —
 — E — E₃ — E — E₃ — E — O.

Capítulo VIII

B — C (elemento nuevo) — B — C — B — C — B — C — B — C — B — C —
 B — C — B — O — B — C — B — O — C — B — C — O — C — A — B — A — B —
 A — C — A — C — A — C — A — C — A — C — A — C — A — C — A — C — A —
 C — A — C — a — C — A — O — B — O — B — O — B — O — B — C — B — A — B —
 C — B — A — B — C — B — A — B — C — B — A — B — C — B — C — B — C —
 B — C — B — C — B — C — B — C — B — C — B — C — B — O — B — C — B —
 C — b C — B — C

Capítulo IX

O — G₂ — G₁ — O — E — O — G₂ — E — G₁ — O — E — O — G₂ — E — G₁ — E — O — E — O — G₂ — G₁ — E — G₂ —
 O — E — O — E — G₁ — O — G₂ — E — O — E — G₂ — E — G₁ — O — E — O — E —
 G₁ — O — E — G₁ — O — E — O — E — GG₂ — E — G₁ — O — EG₂ — O — E — O — E —
 G₂ — E — G₁ — O — E — O — EG₂ — E — G₁ — E — EG₂ — E — O — E — O — EG₂ —
 G₁ — O — G₁ — EG₂ — E — O — E — G₁ — O — EG₂ — E — G₁ — EF — O — EF —
 G₁ — EF — OE₃ — G₁ — E — OE₃ — E — OE₃ — G₂ — G₁ — II — (conversación de
 Ambrosio con Queta) — E — G₁ — E — II — EG₂ — G₁ — II — E — G₁ — II — E —
 G₁ — II — G₂ — E — G₂ — G₁ — G₂ — II — EG₂ — G₁ — E — II — E — EG₂ — E —
 G₁ — EG₂ — E — EG₂ — E — G₁ — EG₂ — E — G₂ — G₁ — G₂ — E — G₂ — G₁ — EF —
 G₁ — G₂ — EF — G₂ — G₁ — E — G₁ — G₂ — EF — G₂ — EF — G₂ — EF — G₂ — I₂ —
 G₂ — EF — G₂ — I₂ — G₂ — EF — G₂ — EF — G₂ — I₂ — G₂ — EF — G₂ — I₂ —
 G₂ — EF — G₂ — E — I₂ — G₂ — I₂ — G₂ — I₂ — G₂ — I₂ —

En este capítulo la confesión de Ambrosio ya va tomando forma, si bien el lector todavía no la asocia ni con Ambrosio, ni con la muerte de Musa.

Capítulo X

Este último capítulo de la parte I ya representa la afluencia de todas las historias primarias: la Universidad, Aída y Jacobo, el Partido, en su dimensión temporalmente primaria B, la visión retrospectiva y más indiferente hecha frente a Carlitos C—, su vida familiar A— y la política oficial: Bermúdez: E. Por supuesto continúa la conversación con Ambrosio, que es la que cierra la parte uno.

Parte Dos

Ya he indicado que esta segunda parte se compone de nueve capítulos, compuestos a su vez de varios subcapítulos perfectamente delineados tanto temática como tipográficamente.

Capítulo I

F1 — F — C — F1 — EG — C — F1 — E — C — F1 — E — C. La colocación es aparentemente al azar, pero en realidad no es así, por ejemplo, en la página 232 — E se relaciona directamente con el siguiente, ya que el descontento de Bermúdez provoca la expulsión de Carlitos de la redacción del periódico, hecho comentado en el capítulo siguiente por él y Santiago.

Capítulo II

F1 — E — G — F1 — E — G — E — G —

Capítulo III

F1F2 — EC — CO — F1 — Ec — C — F1 F2 — S — C —

Capítulo IV

F1 — E2 — G — F1 — E2 — G — F1I1 — E2 — G — F1 — EB — AO — D — E
 AO — D — E — ACE2 —

Capítulo V

F1 — E3 — CAO — D — E3 — CAO — D — E3 — CAC —.

Capítulo VI

F1 — E — G — F1 — E — G — F1E — E — I2 — G — I2 — G I2 — G — I2

Capítulo VII

F1 — GF2 — CE20 — F1 — EF2 — CE2 — FIG — EF2 — CE2.

Capítulo VIII

F1 — F — G — FE2 — F — G — F1E2 — EF —.

Capítulo IX

F1E2 — F2 — OC — H — F2 — C — H — F.

Parte Tres

En esta parte tres vuelve Mario Vargas Llosa a emplear el recurso de la alternancia.

Capítulo I

C — I — O — I — c — O — I — C — I — C — I — O — I — O — I — O — I — O
I — O — I — O — I — O — IC — O — CA — O — CA — O — CA — O — CA — O
CA — O — CA — C — CA — C — CA — C — CA — C — CA — C — CA — O — C.

Capítulo II

E2 — F3 — E2 — G — E2 — F3E2 — F3E2 — F — E2 — F — E2 — F3 — E2 — F3
E2 — F3 — F — F3 — F.

Capítulo III

H — H1 — H — H1 — 1 — J —.

Capítulo IV

G — G2 — G — G2 — G — G2 — GG2 — E — G2 — G — E2 — G2 — G — G2 — G
E — E2 — GG2 — E2 — E — E2 — E — G — EG — E2 — G2 — E2 — E — G — E
E2 — E — E2 — EG — G — EG — G2 — G — E — G2 — G — EG — G2 — E — G2
GG2 — E — GG2 — EE2 — GG2 — EE2 — GG2 — G — E2 — G — E — GG2 — E —
GG2 — EE2 — G — EE2 — Ge2 — EE2 — GG2 — EE2 — E2 — EE2 — E — E2 — E
E2 — E — E2 — E — GE2 — E — G — E — G — G3 — G — G3 — G — G3 — G — G3
G — G3 — G — G3.

Parte Cuatro

Vuelve a emplear el sistema de la dos, más ordenado y con más subdivisiones que las primera y tercera.

Capítulo I

O — C — O — C o — / F2 — CA — O — CA — O — CA — O — Ac / O — J — O
J — O — J

Capítulo II

O — C1 — O — C1 — O — C1 — O — C1 — O / — F2 — C1 — O — C1 — O — C1 — O
C1 — O — C1 — O — C1 / O — J — O — J — O — J — I2 — J — O.

Capítulo III

O — CA — O / II — / C1 — A — C1 — / J — O — J — O — J /.

Capítulo IV

C1 C — C1C — C1 C — C1 c C1 C / II / C1 C / O — J — O — J — O — J
O /

Capítulo V

C1A — O — C1A — / II I2 II I2 II I2 II — I2I2 — I2 — II — I2 — II
I2 II I2 — II — / J — O — J — O —.

Capítulo VI

C1 — A/ I1 (I2) — I2 — III2 — II / J — O — J — O — J — O — J — O — J
O — J — O — J — O — J — O — J — O — J — O — J — O — O.

Capítulo VII

O — C1 A — O — C1A — O — A — O — A — O — / I1(I—I2) — H1 — I2 — II
I2 — II — I2 — II — / J — O — J — O — J — O — J — O

Capítulo VIII

O — GA — O — GA — O — A — O / F/ J — O — J — O — J — O.

III. CONCLUSIONES

Conversación en la Catedral es, como se puede ver, una obra muy compleja en cuanto a la heterogénea colocación de sus elementos, no a los elementos en sí, ya que se trata lisa y llanamente de dos o tres conversaciones absorbidas por otra, la de la Catedral, que da título a la novela. Estas conversaciones son la de Santiago con Carlitos y la de Ambrosio con don Fermín; con seguridad sólo se pueden fijar estas dos, ya que sólo aparecen cuatro interlocutores: Ambrosio y Santiago ("niño", en presente, en la Catedral), "Carlitos" y "don" (don Fermín). El resto de lo relatado puede estar englobado en una u otra conversación, ya que al carecer de interlocutor el lector nunca puede afirmar con seguridad a quién va dirigido el relato. En este aspecto la técnica de Mario Vargas Llosa se ha empobrecido bastante, ya que no tiene ningún elemento nuevo y en cambio olvida algunos de sus más afamados recursos literarios, como monólogo interior y corriente de conciencia, que están escasamente usadas a través de toda la obra.

Lo aparentemente innovador no lo es en realidad. Si tomamos la aseveración de un crítico de que *Conversación en la Catedral* está formado por "cuatro libros estilísticamente diferenciados" enseguida saltará a la vista que no hay tal diferenciación estilística, pues se limita a introducir una subdivisión tipográfica y a cambiar la dosis de la mezcla, es decir que en vez de cambiar el tema de línea a línea lo hace de página a página, señalizando con un espacio en blanco. El estilo, o sea la manera de decirlo y lo que dice continúan inmutables a través de toda la obra. Lo único que pudiera resultar una nove-

dad es la intencionada semiomnisciencia del autor, que es lo que básicamente le diferencia de sus novelas anteriores.

Todo lo demás, la extensa galería de personajes tendientes a personajes colectivos, la verticalidad del tiempo, el gusto por la creación de zonas de vacío y la superposición de diferentes historias no son innovaciones, son elementos bien conocidos para los lectores asiduos de Mario Vargas Llosa. Temáticamente la novela tampoco se diferencia grandemente de la anterior producción, si bien la problemática política es aquí muy importante, pero la situación social y sobre todo la sexual siguen siendo el eje como en obras anteriores y posteriores de Mario Vargas Llosa.

Si bien *Conversación en la Catedral* es una obra inferior al resto de la producción de Vargas, no es despreciable, pues sigue contando con el buen hacer de su autor. Quizá fue muy perjudicada por lo que se esperaba de ella, ya que su autor la anunció a bombo y platillo como su mejor obra. Los escritores no tienen siempre la mejor perspectiva sobre su propia obra, pese a que el valor como crítico de Mario Vargas Llosa es extraordinario, lo demostró con largueza en su obra crítica *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Esta circunstancia de falta de perspectiva queda demostrada por autores como Petrarca o Cervantes, no es raro pues, que el peruano Vargas haya caído en esta falsa apreciación.

En cualquier caso no ha sido una obra inútil, pues dejando a un lado su posible valor intrínseco, es evidente que el paso evolutivo intermedio entre *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras* es precisamente *Conversación en la Catedral*.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- Conversación en la Catedral*, Mario Vargas Llosa, Seix Barral, Barcelona, 1972.
LAFORGUE, Jorge, *Nueva Novela Latinoamericana*, Paidós, Buenos Aires, 1969.
HARSS, Luis, *Los Nuestros*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.