

DIÁLOGOS ENTRECRUZADOS Y APOTEOSIS DE LA VIOLENCIA EN "LITUMA EN LOS ANDES"

Antonio Manuel LUQUE LAGUNA
Universidad de Córdoba

BIBLID [0213-2370 (1999) 15-2; 439-450]

Analizamos la estructura de las secuencias construidas mediante diálogos entrecruzados en "Lituma en los Andes", de Mario Vargas Llosa, y proponemos una interpretación de su función dentro de la obra: conseguir la expresión más completa del tema principal de la novela, la violencia que domina el Perú contemporáneo.

After an analysis of the structure of sequences constructed by interlaced dialogues in Mario Vargas Llosa's "Lituma en los Andes", an interpretation of their function in the work is proposed: to obtain the most complete expression of the main theme in the novel, violence which dominates contemporary Peru.

Es preciso que todos lo comprendan de una vez: mientras más duros sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo una a él. Porque en el dominio de la literatura la violencia es una prueba de amor.

Mario Vargas Llosa, "La literatura es fuego"

EN *LITUMA EN LOS ANDES*, la penúltima novela de Mario Vargas Llosa, el escritor peruano introduce con notable frecuencia la técnica del entrecruzamiento de diálogos: la emplea en once de las treinta secuencias de las que consta la novela (en la tercera secuencia de cada capítulo —salvo en el décimo, que se corresponde con el Epílogo— y en la secuencia inicial de los capítulos VIII y IX). En estas páginas nos vamos a ocupar de la forma en que tan recurrente procedimiento participa en la conformación del contenido de la obra completa, anticipado por el novelista en el epígrafe preliminar de Blake:¹ la evocación novelesca de un Perú sangriento, azotado por la violencia.²

Las secuencias dialógicas

José Luis Martín ha estudiado en anteriores novelas de nuestro autor las secuencias construidas mediante el entrecruzamiento de varios tipos de enunciados textuales, llamándolas "sintagmas de eslabones interpuestos":

En general, el diseño sintagmático forma una cadena de eslabones interpuestos, es decir, binariamente diferentes. De esta forma, diríamos que el eslabón A y el eslabón B pueden ser dos

puntos de vista narrativos diferentes, o dos diálogos paralelos distintos, o dos yuxtaposiciones tiempo-espaciales disímiles, en un complejo sintagmático que podría definirse así: A-B-A¹-B¹-A²-B²-A³-B³...A^N-B^N. (157)

En las secuencias de Lituma en los Andes (en adelante LEA) que hemos mencionado al principio, los dos enunciados que se entrecruzan son, como decíamos, dos diálogos, cuyas respectivas coordenadas espacio-temporales quedan, así, puestas en relación; dos "diálogos telescópicos", como los llama José Miguel Oviedo: "dos diálogos -uno presente, otro evocado y actualizado por el primero- que ocurren en dos momentos distintos del tiempo y del espacio" (169).

En cada una de las secuencias 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 y 27 (todas ellas son la tercera y última secuencia de los capítulos en los que se insertan), encontramos, por una parte, un diálogo presente; éste se desarrolla por las noches en el puesto de guardia de Naccos, asignado al cabo Lituma y su adjunto Tomás Carreño durante sus pesquisas en este campamento. En este diálogo presente, Tomás refiere a Lituma los avatares de sus frustrados amores con la piurana Mercedes. Por otra parte, tenemos en la misma secuencia un diálogo retrospectivo que alterna con el anterior. En este diálogo retrospectivo conversan los propios Tomás y Mercedes -con la intervención eventual de otros personajes- durante su accidentado romance unos meses antes de que Tomás llegara a Naccos como adjunto de Lituma. Como vemos, el guardia Tomás interviene en los dos diálogos; de esta forma, se erige en interlocutor-eje de ambos. La estructura de cualquiera de estas secuencias podría representarla el siguiente diagrama:

EJE
 Diálogo presente (TOMÁS + Lituma)
 Diálogo retrospectivo (Tomás + Mercedes)
 Diálogo presente¹ (Tomás + Lituma)¹
 Diálogo retrospectivo¹ (Tomás + Mercedes)¹
 Diálogo presente² (Tomás + Lituma)²
 Diálogo retrospectivo² (Tomás + Mercedes)²
 Diálogo presente^N (Tomás + Lituma)^N
 Diálogo retrospectivo^N (Tomás + Mercedes)^N

El autor también introduce el entrecruzamiento de diálogos en las secuencias 22 y 25 (secuencias iniciales de los capítulos VIII y IX, respectivamente). En la secuencia 22 los guardias conversan en la cantina del campamento con los peones y con los propios cantineros (Dionisio y Adriana). En este diálogo presente los interlocutores hablan del alud que acaban de sufrir, de la embriaguez de Lituma por el pisco y del desaparecido Casimiro Huarcaya. A este diálogo se le yuxtapone otro, retrospectivo, protagonizado tiempo atrás por Casimiro Huarcaya y por quienes lo asesinan al final de esta misma secuencia: los peones y los cantineros, interlocutores-eje de los dos diálogos. Huarcaya, bebido,

alborota la cantina amenazando a los presentes. Más tarde, de madrugada, estos últimos lo conducen al sacrificio:

- EJE
 Diálogo presente (CANTINEROS + PEONES + guardias)
 Diálogo retrospectivo (CANTINEROS + PEONES + Huarcaya)
 Diálogo presente¹ (CANTINEROS + PEONES + guardias)¹
 Diálogo retrospectivo¹ (CANTINEROS + PEONES + Huarcaya)¹
 Diálogo presente² (CANTINEROS + PEONES + guardias)²
 Diálogo retrospectivo² (CANTINEROS + PEONES + Huarcaya)²
 Diálogo presente^N (CANTINEROS + PEONES + guardias)^N
 Diálogo retrospectivo^N (CANTINEROS + PEONES + Huarcaya)^N

En este caso, el interlocutor-eje es, como vemos, un colectivo. En el diálogo retrospectivo, sus miembros (algunos de los peones, Dionisio y Adriana) no siempre aparecen claramente identificados en sus intervenciones; antes al contrario, las acotaciones del narrador favorecen la confusión en el grupo de quienes se dirigen a Huarcaya:³

- Ya, Huarcaya –ordenó *¿el puercoespín? ¿el de las viruelas? ¿el jorobadito?–*. No seas flojo, levántate. [...]
 –Es la mareada, Huarcaya –lo consoló *alguien*, de buen modo. [...]
 –Ya lo sabemos, Huarcaya –*lo tranquilizaban, lo palmeaban*. [...]
 –Todos te estamos agradecidos, hermano –dijo *una voz, tan suavecita que hubiera podido ser de mujer*. (236-39, cursiva nuestra)

La secuencia 25 recoge el último entrecruzamiento de diálogos de LEA. Lituma, junto a la cantina, revela a Dionisio y Adriana que sabe que ellos dos organizaron la muerte de Pedrito Tinoco y las de los otros desaparecidos. Con este diálogo alterna el que tuvo lugar la noche en la que sacrificaron a Tinoco, el mudito, que responde por medios kinésicos⁴ a las palabras que le dirigen Dionisio y Adriana –interlocutores-eje– y los peones:

- EJE
 Diálogo presente (CANTINEROS + Lituma)
 Diálogo retrospectivo (CANTINEROS + peones + [Tinoco])
 Diálogo presente¹ (CANTINEROS + Lituma)¹
 Diálogo retrospectivo¹ (CANTINEROS + peones + [Tinoco])¹
 Diálogo presente² (CANTINEROS + Lituma)²
 Diálogo retrospectivo² (CANTINEROS + peones + [Tinoco])²
 Diálogo presente^N (CANTINEROS + Lituma)^N
 Diálogo retrospectivo^N (CANTINEROS + peones + [Tinoco])^N

Cohesión interna

En cualquiera de estas secuencias el salto de las intervenciones pertenecientes al diálogo presente a las que forman parte del diálogo retrospectivo, y vice-

versa, tiene lugar, a menudo, por medio de dos procedimientos que relativizan, en gran medida, la brusquedad de tal paso. El primero consiste en que frecuentemente se desprende de las palabras de un personaje que éste acaba de recibir cierta información por parte de un interlocutor; y, sin embargo, el texto no nos muestra previamente la voz del interlocutor en el momento de darle tal información, sino que se nos presenta la información misma, dramatizada por los personajes que actúan en el otro diálogo de la secuencia:

- Prométeme que nunca más en la vida te pondrás el uniforme de cachaco –dijo Mercedes–. Mientras estemos juntos, por lo menos.
 –Te prometo todo lo que me pidas –se acarameló el muchacho. [Diálogo retrospectivo]
 –Y ya ves –suspiró Lituma–. Te lo volviste a poner, y aquí ni siquiera puedes quitártelo. Morirás con las botas puestas, Tomasito. ¿Viste ese pelicolón? [Diálogo presente] (159)

En este pasaje el narrador no incluye las palabras con las que Tomás debe de haber referido a Lituma, en el diálogo presente, la promesa hecha a Mercedes. Lituma, sin embargo, conoce tal promesa, pues bromea sobre ella en la réplica que dirige a su adjunto. Esto se explica cuando observamos que la escena precedente, de diálogo retrospectivo, en la que escuchamos la promesa de los propios labios de Tomás, ocupa el lugar de la intervención que falta en el diálogo presente. De esta forma, se puede leer la secuencia de principio a fin sin detrimento alguno de la continuidad de su sentido: los datos que en uno de los diálogos quedan tan sólo implícitos se manifiestan sistemáticamente en el diálogo alternativo. Comprobémoslo en otro pasaje:

- [...] Se me habían acabado las promesas y los juramentos, mi cabo.
 –¿Y qué hiciste? –preguntó Lituma. [Diálogo presente]
 Fue hasta la loseta que había despegado para esconder el paquetito con los dólares, y sentándose en el filo de la cama, obligó a Mercedes a cogerlos. [...]
 –Son tuyos, amorcito, te quedas conmigo o me dejes son tuyos. Te los regalo. Guárdatelos. [...] [Diálogo retrospectivo]
 –¿Hiciste eso, Tomasito? ¿Le regalaste todos tus dólares? [Diálogo presente] (223-24)

Dentro del diálogo presente Lituma pregunta a Tomás cómo se las arregló para atajar un acceso de histeria sufrido por Mercedes. Cuando el cabo vuelve a hablar, ya ha recibido la respuesta de Tomás; pero al lector no se le facilita el enunciado de esa respuesta, sino la propia escena, retrospectiva, de la entrega del dinero: el diálogo retrospectivo completa el sentido del diálogo presente.⁵

El autor aplica a veces un segundo procedimiento para suavizar el paso de un diálogo a otro. Consiste en que una o varias de las palabras que un personaje pronuncia en la parte final de una intervención suya se reproducen –con los cambios morfológicos necesarios para el respeto de la concordancia– al principio de la intervención siguiente, que pertenece ya al diálogo alternativo:

—Si salgo vivo de aquí me llevaré a esos tres conmigo adonde vaya —murmuró [Lituma]—. Principalmente al mudito, el que desapareció viniendo a comprarles cerveza esa noche. ¿Me entiende? [Diálogo presente]

—Claro que le entiende, mi cabo —se rió su adjunto—. Una cerveza cusqueña, bien fría, y volando. ¿No es cierto que has entendido a la perfección, mudito? [Diálogo retrospectivo] (261-62, cursiva nuestra)

En el diálogo presente Lituma se dirige a Dionisio recordándole la desaparición del mudito Tinoco; en el retrospectivo, Lituma mismo y Tomás envían a Tinoco a la cantina a comprar cerveza. Aunque nos encontramos, evidentemente, ante dos diálogos distintos, las dos intervenciones del fragmento que hemos transcrito dan, por unos instantes, la impresión de pertenecer a uno mismo: Tomás confirma al cabo Lituma que el mudito entiende el encargo que le han hecho, pero las palabras iniciales de su intervención ("Claro que le entiende [...]") parecen, con la reproducción del verbo "entender", la respuesta que alguien diera, todavía en el diálogo presente, a la pregunta final de Lituma ("¿Me entiende?"). En sus esclarecedoras observaciones sobre los diálogos vargasllosianos, María del Carmen Bobes Naves indica que los "nexos léxicos" que ponen en relación unos diálogos con otros "impiden que el lector se pierda en tiempos, espacios y personajes superpuestos" (236); sin embargo, no nos parece que los nexos léxicos desempeñen la función de identificación de tiempos, lugares y personajes que les atribuye la profesora Bobes Naves.⁶ Más bien producen el efecto contrario, pues nos hacen confundir entre sí personajes y diálogos distintos:

—Si nos comemos la mitad de eso nos morimos, gordo.

—Te morirás tú —dijo Iscariote—. A mí, una panzada así me reencaucha. Esto es vivir. Antes de llegar al seco de cabrito, *te olvidarás para siempre de Mercedes*. [Diálogo retrospectivo]

—*No me olvidaré nunca de ella* —afirmó el muchacho—. Mejor dicho, no quiero olvidarme de ella. Nunca imaginé que se podía ser tan feliz, mi cabo. [Diálogo presente] (279, cursiva nuestra)

Casi toda la segunda intervención de Tomás, perteneciente al diálogo presente, parece la réplica del muchacho a las palabras que le ha dirigido el gordo Iscariote en el diálogo retrospectivo, cuando en realidad es con el cabo Lituma con quien habla ahora. Esto último lo pone Tomás de manifiesto con el vocativo final "mi cabo", que aclara, a última hora, cuál es su verdadero interlocutor; pero antes de llegar a tal aclaración, la presencia en las dos intervenciones del nexo léxico común "olvidarse de Mercedes" lleva al lector a percibir entre ellas una estrecha concatenación, tan estrecha que sólo al adentrarse en la segunda ("[...] mi cabo") se llega a advertir el cambio de diálogo que ha tenido lugar. De esta forma, el final de la primera intervención y el inicio de la siguiente sustentan una especie de encabalgamiento entre los dos diálogos de la secuencia, en virtud del cual se supera la simple participación de cada inter-

locutor en uno de los dos y se establece un *diálogo mayor*, virtual, entre todos los hablantes de la secuencia.

Los recursos que acabamos de comentar —completar el sentido de las intervenciones de un diálogo con el contenido de las que pertenecen al otro, y conectar intervenciones de distintos diálogos por medio de elementos léxicos comunes— no sólo liman las asperezas del hiato espacio-temporal que separa un diálogo del otro, sino que llegan a provocar una premeditada con-fusión de ambos diálogos. Y así, cuando estos recursos se emplean reiteradamente a lo largo de toda una secuencia, el resultado es un *continuum* dialógico que discurre al hilo de las sucesivas intervenciones —en constante interacción— de interlocutores de diálogos inicialmente distintos.

La violencia, eje temático

La profesora Bobes Naves nos recuerda que los "diálogos telescópicos" se construyen siguiendo la técnica de los "vasos comunicantes" (233), que consiste, según el propio Vargas Llosa,

en fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempo y/ o espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, para que esas unidades se enriquezcan mutuamente, fundiéndose en una nueva realidad distintas [sic] de la simple suma de las partes. (cit. en Bobes 233)

Por lo tanto, los dos diálogos que se entrecruzan a lo largo de una secuencia —dos "vasos comunicantes"— deben conferir al *continuum* textual al que dan lugar un sentido unitario. Y lo hacen en virtud de la existencia de un "eje temático" común a ambos, en palabras de Casto Manuel Fernández, según el cual "lo único que permanece en esa sucesión cambiante es el resto común de sentido compartido por los diálogos" (78, 80). De esta forma, si bien es cierto que entre los diálogos entrecruzados se establece una clara interrelación a nivel argumental,⁷ ésta es superada en importancia por la complementariedad mutua de sus respectivos temas: esta complementariedad induce al lector a la aprehensión de un tema único, que articula los contenidos de ambos diálogos (ver Cheuse 80-82). Y el tema que preside los diálogos entrecruzados de *LEA* —sobre el que gira, en realidad, toda la novela— es la violencia dominante en el Perú contemporáneo. Las circunstancias en las que tiene lugar cada uno de los dos diálogos mantienen a los interlocutores bajo la amenaza de alguna de las diversas manifestaciones de esa violencia generalizada. Así, Lituma y Tomás se ven expuestos durante sus conversaciones nocturnas en el puesto de guardia de Naccos (diálogo presente) a un asalto por parte de los miembros de Sendero Luminoso —los "terrucos"—; y, al mismo tiempo, sus palabras

refieren la inquietud que les suscitan las sangrientas supersticiones de los "serruchos" —los serranos— del campamento, alimentadas por el cantinero Dionisio: éste, como Dionisos entre los griegos, les inspira, por medio del alcohol, ritos bárbaros y sacrificios humanos (ver Hildebrandt 16). Por su parte, Tomás y Mercedes (diálogo retrospectivo) también llegan a correr el peligro de caer en manos de los senderistas durante su viaje a través de los Andes; pero, además, vemos aquí cómo suele participar Tomás en ciertas prácticas que manifiestan la corrupción del estamento policial. Se trata, sobre todo, de la protección encubierta de narcotraficantes en connivencia con sus actividades criminales. Los "narcos" son tan activos que la pareja no duda en atribuirles la responsabilidad de los asaltos y el atentado que sufren en la secuencia 21, como venganza por la muerte del "Chancho". Pues bien, cuando los parlamentos de un diálogo se entrecruzan con los del otro, cuando, en definitiva, ambos diálogos se con-funden, los narcotraficantes, los terroristas de Sendero y los bárbaros seguidores del Dionisos andino —con sus ancestrales y terribles supersticiones— aparecen simultáneamente en la secuencia; y su presencia conjunta transmite al lector un acuciante clima de violencia generalizada:

—¿Por qué no me voy a creer que tienes tu locura, tú también? —dijo Lituma— ¿No tienen todos su locura, aquí? ¿No están locos los terrucos? ¿Dionisio, la bruja, no andan rematados? ¿No estaba tronado ese teniente Pancorvo que quemaba a un mudo para hacerlo hablar? ¿Quiénes más locumbetas que esos serruchos asustados con mukis y degolladores? ¿No les faltan varios tornillos a los que andan desapareciendo a la gente para calmar a los apus de los cerros? Por lo menos, tu locura de amor no le hace daño a nadie, salvo a ti solito.

—En cambio, usted guarda la cabeza fría en este manicomio, mi cabo —dijo su adjunto.

—Será por eso que me siento tan desambientado en Naccos, Tomasito. [Diálogo presente]

—Bueno, me rindo, no nos vengamos y que Mercedes siga sembrando el mundo de amantes muertos y enamorados contusos —dijo el gordo Iscariote—. Por lo menos, te mejoré el humor. Te voy a extrañar, Carreñito, ya me había acostumbrado a que hiciéramos trabajos juntos. Espero que te vaya bien en la zona de emergencia. No dejes que los terrucos te saquen la chochoca. Cúdate y escríbeme. [Diálogo retrospectivo] (281)

Lituma, en el diálogo presente, saca a colación a los terroristas de Sendero, a los no menos crueles miembros del cuerpo policial y a los "serruchos" que practican sacrificios humanos; en el diálogo retrospectivo el gordo Iscariote alude también a los terroristas y, además, a los "trabajos" sucios en los que viene participando con Tomás. Esta sucesiva yuxtaposición de alusiones a focos de violencia de distinta localización espacio-temporal reproduce la omnipresencia que tal violencia ha adquirido en el Perú. Cada uno de estos focos de violencia, por su parte, se encuentra tan extendido que sus largos tentáculos pueden alcanzar a los protagonistas de dos de estos diálogos entrecruzados, salvando la distancia que los separa:

El chofer terminó por apagar la radio, ya inaudible.

-No es que crea que va a pasar nada -dijo, hablando fuerte, detrás de la bufanda-. Pero mi obligación es advertirles. Hay muchos asaltos en esta ruta últimamente.

Ninguno de los pasajeros hizo comentario alguno, pero la atmósfera del vehículo se espesó, como una leche que se corta. Carreño sintió que Mercedes se ponía rígida. [Diálogo retrospectivo]

-Y lo más probable es que a los dos nos lleven a la tumba con los uniformes puestos, Tomasito. ¿No te cansas a veces de esperarlos? ¿No piensas a veces: "Que vengan de una vez y que termine esta maldita guerra de nervios"? [Diálogo presente]

-¿Y eso qué quiere decir? -preguntó, por fin, en el asiento de atrás, la señora de las exclamaciones-. ¿Que estamos en peligro?

-Espero que no -replicó el chofer-. Pero tengo el deber de prevenirlos. [Diálogo retrospectivo] (159-60)

Tanto los interlocutores que intervienen en el diálogo presente (Lituma y Tomás) como los que lo hacen en el retrospectivo (Tomás, Mercedes y sus compañeros de viaje) sufren la inquietante amenaza de los terroristas de Sendero; y sus respectivas conversaciones, que tienen lugar en distintos puntos de la cronología interna de la novela, se nos ofrecen aquí de forma simultánea: la actividad terrorista muestra así de forma sintética cómo se halla presente en toda la extensión temporal de la historia novelada en *LEA*.

Los dos procedimientos que estudiamos en las páginas precedentes (las intervenciones que completan el sentido de las del otro diálogo, y los nexos léxicos) imprimen una estrecha cohesión a los diálogos que se entrecruzan al hacer oscilar entre ambos el hilo de la conversación. Con ello, además, subrayan su íntima unidad temática: en cualquiera de estas secuencias, dichos recursos tienden puentes por los que el discurso de la violencia, eje temático de ambos diálogos, fluye alternativamente del uno al otro como si por uno solo lo hiciera. Podemos concluir, en definitiva, que las secuencias de diálogos entrecruzados de *LEA* participan en la presentación de un Perú en el que la violencia se expande como un vasto remolino capaz de atrapar a los personajes más alejados en el tiempo y en el espacio; y que es en estas secuencias donde el narrador confiere a este asunto fundamental su expresión más compleja y abarcadora.

Por otra parte, la estructuración dialógica de estas secuencias permite a nuestro autor presentar su contenido de una forma más inmediata y directa: en ellas no oímos la voz del narrador -que no aparece como voz propiamente narrativa, sino para contextualizar los diálogos y efectuar la déxis de los interlocutores-, sino la de los personajes, que hablan entre sí dentro del universo ficcional de la novela, y desde cuyo punto de vista se nos comunica su clima de violencia generalizada. De esta forma, el narrador aparta su presencia de la superficie del texto, con lo cual, además, renuncia -al menos aparentemente- a imponer cualquier interpretación personal a lo expuesto en la secuencia. En

esto, nuestro autor coincide con los planteamientos de la novela behaviorista, en la que se apuesta por una plasmación objetiva de la realidad ficcional prescindiendo de cualquier juicio de valor sobre ésta por parte del narrador. En su conocido estudio sobre *Madame Bovary*, Vargas Llosa ha señalado a Flaubert como el iniciador de este tipo de novela, como el creador del "relator invisible":

El relator invisible es el eje de la teoría flaubertiana de la impersonalidad, el instrumento que permitió poner esa idea en práctica. Fue cuando escribía *Madame Bovary* que Flaubert llegó a la conclusión de que la obra de arte debía dar impresión de autosuficiencia y de que para conseguirlo era indispensable que el narrador se esfumara [...]. Esta invisibilidad exige del narrador una actitud impenetrable frente a lo que se narra, le prohíbe entrometerse en el relato para sacar conclusiones o dictar sentencias. Su función es describir, no absolver ni condenar. (1978, 170; ver también 203-205)

Nuestro autor, que ha incorporado a su propia praxis literaria muchos de los procedimientos narrativos aprendidos en su lectura de *Madame Bovary* —el estilo indirecto libre, la técnica de los "vasos comunicantes" (presente ya, no obstante, en las novelas de caballerías) o la introducción de personajes antiheroicos y fracasados— (ver Filer 151-159), ha asimilado con especial interés este principio flaubertiano de la impersonalidad autorial; en palabras de Malva E. Filer, "si de Flaubert se ha dicho que describe con la impasibilidad de un físico, la visión objetiva que Vargas Llosa tiene de la realidad es, la mayoría de las veces, 'behaviorista' por naturaleza, lo que cuenta para él es el comportamiento expresado, al cual describe con un lenguaje totalmente neutral" (153). Esta presentación objetiva de la realidad la persigue también nuestro autor en las numerosas secuencias de estructura dialógica de *LEA*: en ellas, como decíamos antes, el narrador cede la palabra a los personajes que conversan y oculta su propia voz, renunciando, con ello, a desarrollar un discurso propiamente narrativo en el que, por añadidura, habría podido introducir, dirigiéndose al lector, sus propias opiniones sobre lo narrado.

Este firme propósito objetivador por parte del novelista nos parece particularmente oportuno en esta novela. Para la composición de sus anteriores obras nuestro autor ha tomado a menudo como punto de partida alguna de sus propias experiencias personales —los ejemplos más manifiestos de ello son *La ciudad y los perros* (1963) y *La tía Julia y el escribidor* (1977)— (ver Oviedo 73; Vargas Llosa 1983, 1-13). En el caso de *LEA*, la vinculación personal de Vargas Llosa con la violencia desencadenada en el Perú —la realidad histórica transformada después en el eje temático de esta novela— ha sido especialmente intensa en la década de los ochenta. En 1983 el presidente peruano Fernando Belaúnde Terry lo puso al frente de la Comisión Especial Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay. Los miembros de esta comunidad andina se habían

enfrentado a los terroristas de Sendero Luminoso y habían asesinado, más tarde, a un grupo de periodistas al confundirlos, quizá inducidos por las propias fuerzas del orden, con un destacamento de la guerrilla. Vargas Llosa redactó el Informe final de la investigación (ver Vargas Llosa 1990, 87-128) y, además, lo reelaboró en un artículo de prensa ampliamente difundido ese mismo año, "Historia de una matanza" (1990: 156-192). Pocos años después, a partir de 1987, al recorrer los Andes durante su campaña política previa a las elecciones presidenciales peruanas de 1990, comprobó el dominio que ejercía allí el terror de Sendero, así como la impunidad con la que las fuerzas del orden maltrataban también a la población civil en sus acciones contraterroristas; y, comprometiéndose en la lucha contra estos males, nuestro autor recogió una serie de medidas contra ellos en su programa de gobierno (ver Vargas Llosa 1993, 216-229; 352-353). El novelista peruano, en definitiva, se había implicado públicamente en la lucha contra la violencia en los años precedentes a la publicación de *LEA*, cuyo eje temático coincide, como hemos visto, con el objeto de dicha preocupación de Vargas Llosa como periodista y político. Pues bien, esta visible coincidencia podría llevar al lector de esta novela a tomarla por un mero instrumento más de su autor para continuar con su conocida condena del terror radicado en su país; pero la presentación objetiva de la caótica realidad del Perú contemporáneo permite a nuestro autor evitar, en cierta medida, la posibilidad de esta lectura reduccionista de su novela. El novelista, en efecto, no se ha valido en *LEA* de un narrador tradicional —tampoco lo ha hecho en sus obras anteriores—: éste solía narrar los hechos de la historia ficcional expresando, al mismo tiempo, sus opiniones sobre ellos, opiniones que podían interpretarse fácilmente como las del propio autor de la novela; así, si el narrador de *LEA* condenara expresamente la violencia reflejada en la obra, nos transmitiría, de forma vicaria, la condena dirigida por el propio Vargas Llosa contra dicha violencia; pero, por el contrario, el novelista peruano ha introducido, como acostumbra, un "relator invisible" que, como tal, narra los acontecimientos absteniéndose de comentarlos. Con ello, la perspectiva crítica del autor queda excluida del discurso narrativo de este "relator" y se disimula su influencia en la composición de esta novela.

En las secuencias dialógicas de *LEA* el narrador no sólo no acompaña de comentarios su narración, sino que, además, como dijimos más arriba, sus palabras dejan de ser estrictamente narrativas para limitarse a mostrar la situación enunciativa de los diálogos que se entrecruzan. De esta forma, son las propias conversaciones de los guardias, los cantineros, los peones, Mercedes, Tinoco, Huarcaya y otros interlocutores eventuales las que nos dan a conocer la violencia que envuelve la vida de los peruanos. Esta presentación directa de la cruenta realidad cotidiana del país andino es, como en el caso de *Madame Bovary*, "una

estrategia en la que conclusiones, demostraciones y reacciones sentimentales ante lo que ocurre en la realidad ficticia parecen transpirar naturalmente de lo contado hacia el lector y no serle impuestas por un narrador dictatorial" (Vargas Llosa 1978, 171-172). En efecto, la truculenta realidad ficcional de *LEA*, que en estas secuencias dialógicas se nos presenta, como ya hemos comprobado, en toda su enorme extensión espacio-temporal, resulta perfectamente verosímil para los lectores al mostrarse ante sus ojos por sí misma, sin la mediación del narrador; y esta verosimilitud favorece la persuasión de dichos lectores, quienes, en aquellos casos en los que más se aproximen al lector ideal esperado por el novelista peruano, condenarán más decididamente el triste espectáculo que se les ofrece desde las páginas de esta dramática novela.

NOTAS

1. "Cain's City built with Human Blood, not Blood of Bulls and Goats" (W. Blake, *The Ghost of Abel*). El empleo del epígrafe como adelanto y clave interpretativa del contenido de una novela ha sido estudiado por Hernández de López.
2. La importante presencia de la violencia en *LEA* ha sido señalada por el propio autor (ver Hildebrandt) y por Sánchez Arnosí.
3. Sobre el especial valor de las acotaciones del diálogo en Vargas Llosa, ver Lichtblau.
4. En todo diálogo, según Bobes, "a los actos verbales [...] hay que añadir las acciones no verbales de los sujetos que están en la situación, y que incluso pueden no participar con la palabra limitándose a estar presentes y condicionando así la situación, que se realizará para ellos también como un cara a cara" (34).
5. Ver la alusión de Castañeda a un empleo de este recurso en *La casa verde* (319-320).
6. Función que desempeñan normalmente los delictivos y la alternancia de los tiempos de los *verba dicendi* (Bobes 233 s.).
7. Así, en la serie de secuencias en las que se entrecruzan los diálogos Tomás + Lituma y Tomás + Mercedes se produce una progresiva trabazón de su hilo argumental: algunos de los datos de Mercedes que se mencionan en el diálogo retrospectivo—su apellido (163) y cierta anécdota referida a su pasado prostibulario (192)—llevan a Lituma, en el diálogo presente, a identificarla con "la Meche", a la que él había conocido en Piura en el bar de "la Chunga". Y en la secuencia 28, ya en el Epílogo, tiene lugar la confluencia de las dos acciones en el encuentro en Naccos de los tres personajes (Lituma, Tomás y Mercedes). Pero, siguiendo a Tejeda, en este tipo de estructuras "no se trata sólo de que exista una conexión argumental explícita entre los diversos personajes o núcleos de personajes [...]. Más allá de eso, la compleja red de conexiones, enlaces e imbricaciones se revela como estructura de una visión de la realidad distinta y nueva" (33).

OBRAS CITADAS

- Bobes Naves, María del Carmen. *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos, 1992.
- Castañeda, Lilian. "Técnica y estructura en *La casa verde*". *Homenaje a Vargas Llosa*. Ed. H. F. Giacomani y J. M. Oviedo. Madrid: Anaya, 1971. 310-322.

- Cheuse, Alan. "Mario Vargas Llosa y *Conversación en la Catedral*: el tema del naturalismo". Rossman. 77-85.
- Fernández, Casto Manuel. *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Filer, Malva E. "Mario Vargas Llosa: el novelista como crítico". Rossman. 148-161.
- Hernández de López, Ana María. "La significación del epít grafe en *Crónica de una muerte anunciada*". En *el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Ed. Ana M^a Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1985. 209-218.
- Hildebrandt, César. "El escritor peruano pone en órbita a *Lituma en los Andes* (entrevista a Vargas Llosa)". *ABC cultural* (15 oct. 1993): 16-17.
- Lichtblau, Myron I. "Las acotaciones como recurso narrativo en *Pantaleón y las visitadoras*". *Mario Vargas Llosa: opera omnia*. Ed. A. M. Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1994. 213-220.
- Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. 1974. Madrid: Gredos, 1979.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. 2^a ed. Barcelona: Barral, 1977.
- Rossmán, C. y A. W. Friedman, eds. *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.
- Sánchez Arnosí, Milagros. "La libertad creadora". *Cuadernos Hispanoamericanos* 525 (marzo 1994): 121-123.
- Tejeda, Nelson Osorio. "La expresión de los niveles de la realidad en la narrativa de Vargas Llosa". *Homenaje a Vargas Llosa*. Ed. H. F. Giacomán y J. M. Oviedo. Madrid: Anaya, 1971. 24-38.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Bru-guera, 1978.
- . "Cómo nace una novela". Rossman. 1-13.
- . "Sangre y mugre de Uchuraccay". *Contra viento y marea*. Vol. 3. Barcelona: Seix Barral, 1990. 85-226.
- . *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1993.