

FELIPE ARDILA ROJAS***LA REPRESENTACION DEL DISCURSO EN LA NARRATIVA DE VARGAS LLOSA****Resumen**

En este artículo el autor hace un análisis de las formas de representación del discurso en la narrativa de Vargas Llosa, a partir de la teoría, para el caso, propuesta por McHale y retomada por Rimmon-Kenan. Utiliza para el análisis, además, algunos aspectos teóricos desarrollados por la narratología genettiana, por Graciela Reyes, Bajtín, Camona, entre otros. En el texto se da cuenta de las imbricaciones de todas las formas posibles de representación del discurso, que por una parte tornan compleja la lectura, marcan el estilo narrativo del escritor y, por otra, lo conectan a su vez con las formas escriturales de la mayor parte de los escritores del boom latinoamericano.

Abstract

In this paper, the author analyzes ways of discourse representation in the narrative of Vargas Llosa. The analysis is based on the theory proposed by McHale and retaken by Rimmon-Kenan. Besides this theory, the analysis uses some theoretical aspects of Genette's narratology developed by Graciela Reyes, Bajtín and Camona, among others. The text explains the links among all the possible ways of discourse representations. These links define the narrative style of Vargas Llosa and connect it with the writing techniques of most of the Latin-American Boom writers.

Palabras claves

Diégesis, Representación del discurso, Narradores extradiegéticos, intradiegéticos, homodiegéticos, heterodiegéticos. Cronotopo, Mario Vargas Llosa.

Por hacer parte del nivel del relato, es decir, del producto del acto de narrar o significativo textual¹, que es prácticamente el material con el que primero se enfrenta el lector, la representación del discurso o las formas en que el narrador – o los narradores- introduce las voces de los diferentes personajes², causa el

* Profesor Universidad Pedagógica Nacional

¹ Historia, relato y narración –histoire, récit et narration- son los tres aspectos fundamentales en los que Genette divide el texto narrativo: “El relato como el significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo; la historia como el significado o contenido narrativo (aún si ese contenido se mostrara, en algún momento, con una débil intensidad dramática o eventual) . Genette (1972: 72). La traducción es nuestra.

² A esta imitación verbal de eventos verbales, Genette (1972: 189) la denomina “récit de paroles” –relato de palabras-

primer choque contra la comprensión del texto en la mayor parte de las novelas de Vargas Llosa. En particular, casi la totalidad del relato de *La Casa Verde*, el primer capítulo de *Pantaleón y las visitadoras*, extensos fragmentos de *Elogio de la madrastra* o de *Historia de Mayta* presentan una mezcla inusual de estilos de representación discursiva que tornan muy compleja la lectura, en la medida en que sólo después de un buen recorrido de relato o de un proceso de re-lectura, el lector puede identificar al responsable del acto locutivo y el origen de los enunciados citados o aludidos.

Para el estudio de este fenómeno en la narrativa de Vargas Llosa seguiremos la tipología establecida por Mc Hale (1978), y retomada por Rimmon-Kenan (1983, p. 109-116), de quien la retomaremos nosotros. La escala progresiva de estos tipos de presentación de voces en el texto contiene siete formas, ejemplificadas en este estudio con fragmentos de textos de Vargas Llosa, a saber:

1. Sumario diegético: el reporte de que un acto de habla ocurrió, sin ninguna especificación de lo que se dijo o de cómo se dijo. “De nuevo corretean chiquillos desarrapados frente a la puerta y, a través de las cañas, se ve pasar gente hablando fuerte, y a un grupo de viejos que se asolean y dialogan ante la cabaña del frente.” *La casa verde*. (p.417).
2. Sumario menos que puramente diegético: sumario con algún grado de representación, en el que se nombran los tópicos de la conversación: “allí la tía Julia se puso a hacer bromas al tío Lucho sobre los cincuenta años” *La tía Julia y el escribidor*. (p. 75).
3. Discurso indirecto: una paráfrasis del contenido de un acto de habla, ignorando el estilo o la forma del supuesto acto original: “(...) Su problema, decía, era que su padre había ganado demasiado con el almacén allá en el pueblo, tanto que un buen día decidió trasladarse a Lima (...)” *El hablador*. (p. 12).
4. Discurso indirecto, mimético en algún grado: forma del discurso indirecto en la que se crea la ilusión de preservar o reproducir aspectos del estilo de un discurso, yendo más allá de la sola mención de sus contenidos. “Si Mascarita le hubiera dicho que hacía tiempo había dejado de creer en dios y que, en resumidas cuentas eso de pertenecer al pueblo elegido a él le importaba un comino (...)” *El hablador*. (p.12)
5. Discurso indirecto libre: gramatical y miméticamente intermedio entre el discurso directo y el indirecto. Especificaremos más detenidamente este tipo de presentación a partir de los aportes de Rimmon -Kenan y de Graciela Reyes (1984) en el recorrido de este estudio, por ser el discurso con el que se suele identificar el estilo Vargas Llosa. “Vio señoras con niños, muchachas regando las flores, oyó risas. ¡Los aviadores vivían casi tan bien como los gringos de la Internacional, carajo! Daba envidia ver todo tan limpio y ordenado. Hasta tenían su piscina, ahí, detrás de las casas.” *¿Quién mató a Palomino Molero?* (p..33)

6. Discurso directo: Una “*quotation*” de un monólogo o de un diálogo. Se crea con este discurso la ilusión más pura de la mimesis. “-Buenas noches, ejem, hmm, achís – se suena, se sienta en la banqueta, se apoya en la barra Pantaleón Pantoja-. Sí, una cerveza, por favor. Acabo de llegar a Iquitos (...)”. *Pantaleón y las Visitadoras*. (p.26).
7. Discurso directo libre: discurso directo sin las convencionales marcas ortográficas. Típica forma del monólogo interior en primera persona, según Rimmon-Kenan. “esta noche la echaría de menos todavía más, en su triste cuartito del Hotel de Turistas. ¿Ninguna novedad en la casa? No, ninguna. Cuídate mucho, mi amor. Doña Lucrecia escuchó un poco de música...” *Elogio de la Madrastra*. (p. 61).

Ha sido muy dispendioso hallar un ejemplo para ilustrar el primer caso, el sumario diegético, pues éstos son muy escasos en las novelas de Vargas Llosa. Esto es muy significativo en el análisis, y nos revela el deseo de presentar continuamente y de algún modo, la voz de los personajes con los contenidos proposicionales de lo que se dijo, y aunque sea de manera mínima, con sus rasgos estilísticos diferenciadores. Los únicos fragmentos, como ya se nota en el ejemplo, tienen la función de introducir estos actos en la creación de un ambiente que termina por convertirlos en un fenómeno descriptivo más que narrativo o eventual. Por otra parte, la complejidad del estilo de Vargas Llosa hace difícil hasta la misma ejemplificación de los tipos de representación del discurso, en la medida en que éstos no se encuentran solos sino fundidos en los fragmentos de relato, y a menudo rompiendo con el esquema que nos propone la definición de los mismos - volveremos más adelante con esta última cuestión -.

Los discursos directos y los directos libres.

Aun los discursos directos, que podrían marcar un tipo de literatura sin grandes dificultades para el lector, sin dejar de ser lo que son se tornan problemáticos en la medida en que la alterancia de los mismos, su sistema de turnos, se ve perturbada por cambios espacio-temporales y de locutor, que prueban la capacidad lectora de quien se enfrenta a estas obras. Los ejemplos para este caso pululan particularmente en *Pantaleón y las visitadoras*, en *La casa verde* y en *Historia de Mayta*.-lo que no significa que en las demás novelas no exista-. Veamos algunos casos:

En *Pantaleón y las Visitadoras*:

“- Qué buen mozo que te ves de capitán, hijito –dispone la mermelada, el pan y la leche sobre la mesa la señora Leonor.

- - Ahora es Colombia, antes era Perú, nos la quitaron -unta de mantequilla una tostada Panta. Sírveme otro poquito de café, mamá.

- Como nos mandaron de nuevo a Chiclayo- recoge las migas en un plato y retira el mantel la señora Leonor - Después de todo allá hemos estado tan bien (...)

- En el nombre del Padre y del espíritu santo y del Hijo QUE MURIO EN LA CRUZ-eleva los ojos a la noche, baja los ojos a las antorchas el Hermano Francisco- (...)

- Me espera el coronel López López, señorita- dice el capitán Pantaleón Pantoja”. (págs..9-10).

Este fragmento instauro un diálogo entre Pantaleón, Pochita y la señora Leonor, con su debido sistema de turnos. Pero como se ve en el ejemplo, este sistema se interrumpe para introducir discursos directos que pertenecen a otros locutores³ con sus correspondientes cronotopos⁴: el del Hermano Francisco, como otro locutor distinto, ajeno al primer sistema de turnos, y el último de Pantoja, que aunque forma parte del diálogo inicial, se pronuncia en un momento posterior y en un espacio distinto al del momento de la historia que se había señalado en las primeras líneas.

En *Historia de Mayta*.

“-¿Y tú a que te dedicas? - dijo Vallejos. (...)

- Al periodismo -dijo, preguntándose qué cara pondría el alférez (...)

-¿Y en qué periódico?

- En la agencia France Press. Hago traducciones.

- O sea que hablas franchute - hizo una morisqueta Vallejos-¿Dónde lo aprendiste?

- Solito, con un diccionario y un libro de idiomas que se ganó en una tómbola-me cuenta doña Josefa. -(...)

- Por su puesto que le creo - le digo - (...)” (p.22).

El diálogo se instauro entre Vallejos y Mayta, pero los turnos se interrumpen para dar la palabra a doña Josefa y al narrador extradiegético.⁵ El diálogo entre Josefa y el narrador se da en un tiempo posterior a aquel entre Vallejos y Mayta, y, por su puesto, en otro espacio.

En *La casa verde*.

³ Indistintamente utilizamos aquí el término locutor, en el mismo sentido de narrador, es decir, como quien profiere el discurso.

⁴ El cronotopo es, para Bajtín (1989: 237) , “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) en un todo inteligible y concreto. (...) Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.”

⁵ Sabemos que este último término es teóricamente conflictivo, pues se suele confundir con grados de participación en la diégesis. Aquí lo tomamos en el estricto sentido de nivel y no de participación.

“- Sí, hombre, como te sientas mejor- dijo Aquilino- .Andá cuéntame de una vez cómo fue que te escapaste. ¿Por qué te habían metido adentro? ¿Qué edad tenías?

(...)

- Pero eso ya me lo contaste al salir de la isla, Fushía -dijo Aquilino- . Yo quiero que me digas cómo fue que te escapaste.

- Con esta ganzúa –dijo Chango-. La hizo Iricuo con el alambre del catre (...)

(...)

- Y resultó tal cual, Fushía? –dijo aquilino.

- Tal cual –dijo Iricuo-.(...).” (p.29)

Aquí, el diálogo, con su respectivo sistema de turnos se respeta por momentos entre Fushía y Aquilino, quienes se encuentran solos en algún lugar de la selva. Los otros discursos directos, atribuibles en este caso a Iricuo o a Chango, soportan información que si bien está estrechamente relacionada con el diálogo, se da en otro cronotopo.

Este sistema de diálogos –que son discursos directos- son sistemáticos en la obra de Vargas Llosa, y su lectura se vuelve mucho más compleja en la medida en que están también sistemáticamente cruzados ya por discursos directos libres o por discursos indirectos libres.

Uno de los sentidos de este entrecruzamiento de voces en discurso directo, al que solo nos introduciremos aquí tangencialmente, es la conexión con el lenguaje cinematográfico. Como bien se sabe, en el cine los cambios de plano⁶ se dan de forma acelerada, y estos cambios suelen remitir o a flashback o a flashforward, con el paso a partes específicas de los respectivos mundos diegéticos⁷. Estos planos, diegéticamente diversos, se articulan gracias al montaje y al mecanismo del raccord: una mirada al vacío, una puerta que se cierra con el primer plano y otra que se abre para introducir el que le sigue, un sol que cae con el plano y otro que se levanta a continuación, etc. Aunque en la literatura no se da el cambio de materia expresiva que se da en el cine⁸, esta narrativa no se le aleja demasiado. La imbricación entre las voces se presenta en Vargas Llosa, como se ve en los ejemplos mencionados, casi siempre a través de la incorporación de términos de un momento -plano- al otro, en un puro juego verbal entre la pregunta y la respuesta, o con la continuidad temática del diálogo. Pero también, muy a

⁶ Carmona (1990: 96) no deja de reseñar el conflicto de la noción de plano, que suele ser identificado con la toma o con el segmento filmico. Se queda al fin con la idea de Mitry, quien lo define como la identidad de acción, ángulo y campo: “ se trataría, pues, de “fragmentos de espacio-tiempo” donde es detectable una rigurosa continuidad de ambas dimensiones”.

⁷ La diégesis es “el universo espacio-temporal designado por el relato; (...) en sentido general (...), “todo lo que se relaciona o pertenece a la historia” –Genette (1972:80). En Nouveau discours du récit (1983:13) Genette puntualiza el término como “universo más que encadenamiento de acciones (la historia): la diégesis no es por lo tanto la historia sino el universo en el que tiene lugar.

⁸ Mientras que la narratología genettiana utiliza los términos analepsis y prolepsis para referirse a los saltos del relato atrás o adelante en la historia, respectivamente, el lenguaje filmico utiliza los términos flashback o flash forward para los mismos casos, pero incluyendo el cambio de plano a la imagen visual de la anacronía (Gaudeault. Jost (1995: 117),

menudo, un elemento cualquiera o un personaje puede establecer la relación para el cambio de fragmentos diegéticos, separados en el relato por blancos en la página o introducción de nuevos numerales, como sucede, por ejemplo, en los apartados III y IV, del primer capítulo de *La casa verde*, que, constituyendo “planos” diferentes, se conectan entre sí a partir de la aparición de Bonifacia. Ilustramos con un caso: el numeral II termina con el diálogo entre el Mono y Lituma: “- Por Bonifacia – dijo Lituma. Y alzó la copa, despacio”. El numeral III se inicia con “NO SIGAS HACIENDOTE la niña – dijo la superiora -. Has tenido toda la noche para lloriquear a tu gusto. Bonifacia cogió el ruedo del hábito de la Superiora y lo besó: - Díme que la Madre Angélica no va a venir. (...)”.

Vale la pena anotar aquí que si bien la relación con los mecanismos del lenguaje cinematográfico es evidente, éste último difícilmente puede seguir la sistematicidad del artificio del relato literario. Las películas de Lombardi: *La ciudad y los perros* (1984) y *Pantaleón y las visitadoras* (2000), por ejemplo, evitaron el juego secuencial de anacronías a través de los diálogos, cuya incorporación habría representado grandes problemas de recepción para los espectadores. Tal vez, debido a esa limitada posibilidad que tiene el relato cinematográfico para ser detenido o vuelto atrás por parte del espectador –tenerlo en video ayudaría, claro está, o asistir varias veces a la proyección, etc.-, llevó a director y guionistas a deconstruir estas novelas para construir un nuevo relato, más legible en la temporalidad de su lectura.

Para continuar con el análisis del discurso directo, recalamos que éste pretende guardar la literalidad de la voz citada. A su vez, y para no confundirlo con el discurso directo libre, sabemos que está acotado por el narrador extradiegético, ya sea justificándolo en el margen izquierdo de la página después del consabido espacio en blanco, con guiones, comillas, dos puntos o verbos introductorios. Este tipo de discurso permite al lector la caracterización de los personajes citados desde una perspectiva que puede o no chocar con la del narrador extradiegético y sus juicios de valor, que se da generalmente entre guiones. Sabemos que proponer una voz en el relato –“hablada” (aunque la veamos “escrita”), escrita (en el caso de la voz “epistolar”) o “pensada”- es, a su vez, y siguiendo a Bajtín, proponer una ideología, una cosmogonía, una pertenencia social (así sea inspirada en el marco de la diégesis, en el sentido de la ficción), una forma particular de percibir el mundo a través de los sentidos, un determinado registro, etc. Todas las novelas de Vargas Llosa contienen discursos directos de sus personajes –sumando entre estos las voces de aquellos narradores extradiegéticos quienes son, a su vez, homodiegéticos: *Historia de Mayta*, *El hablador*, *La tía Julia*, y se autocitan-.

Otro problema de lectura se nos presenta con fragmentos textuales que consumen una gran cantidad de relato y que rompen los límites entre el discurso directo libre y el regido o únicamente directo. Tenemos pues toda la lista de partes militares, de cartas, de resoluciones, de discursos o de voces –como las locuciones del Sinchi-, de noticias de periódico, etc., que aparecen en el relato de

Pantaleón y las visitadoras sin acotación anterior del narrador. Estas son siempre voces literales de uno u otro locutor, de uno u otro personaje, apenas “avisadas” al lector por el espacio en blanco que las precede. ¿Es pues este espacio en blanco lo que “rige” el discurso y lo determina como “directo”? ¿Estamos en presencia de discursos directos libres? La pregunta nace, aparte de ser una pura reflexión teórica de tipo categorial, en que supuestamente los discursos directos libres son mucho más complejos para el lector y evitan, a manera de mecanismo escritural, el juicio de valor del la voz que cita; es decir, alejan al narrador, y ya sabemos que este alejamiento identifica la novela actual y tiene connotaciones ideológicas serias en la relación, más allá de lo intratextual, entre el autor y sus lectores⁹.

Encontramos la misma problemática con los textos que se presentan después de los respectivos paratextos¹⁰ que conforman la pinacoteca de *Elogio de la madrastra*. Estos textos irrumpen en primera persona del singular, y delatan la presencia de un nuevo narrador, que es o bien doña Lucrecia:

“Esa, la de la izquierda, soy yo, diana Lucrecia. Sí, yo, la diosa del roble y de los bosques(…)” (p. 69).;

o bien don Rigoberto:

“Perdí la oreja izquierda de un mordisco, peleando con otro humano, creo (...)” (p.121).

Tal irrupción ha demostrado ser problemática para lectores, como hemos podido deducir de experiencias académicas propias a nivel de estudiantes universitarios de literatura¹¹ La dificultad estriba en que la identidad de la voz en estos textos se nos aparece como si perteneciera a nuevos personajes: en los dos ejemplos mencionados: la diosa Diana o el monstruo, respectivamente, aunque una re-lectura o una primera lectura cuidadosa nos dice que se trata de la voz “en sueños” o “preverbal” de doña Lucrecia:

“Cuando, por fin, pudo dormirse, tuvo un sueño voluptuoso –doña Lucrecia- que parecía animar uno de esos grabados de la secreta colección de don

⁹ Una de las implicaciones ideológicas de este alejamiento del narrador, es el reconocimiento que se hace de un nuevo lector, con capacidad de inferir o concretizar por su propia cuenta. Ya no parece necesario emitir conclusiones, a manera de máximas, como lo hacía comúnmente, por ejemplo, la novela decimonónica, a través de sus narradores omniscientes. El alejamiento del narrador –en particular, del omnisciente, pues todos los demás son, en comparación, relativamente poco confiables- toma pues ambigüos los sentidos textuales, y, de paso, relativiza las lecturas.

¹⁰ Los paratextos son todos aquellos textos que conforman el entorno del texto propiamente dicho, como la carátula, el título, el prólogo, los pie de páginas, las ilustraciones, etc., y tienen por función asegurar la presencia del texto en el mundo, su recepción y su consumo. Genette, Séuil (1989).

¹¹ Aunque no se puede constatar como producto de una investigación institucional, en mis cursos de literatura en la Universidad Pedagógica Nacional, trabajé con mis estudiantes esta novela, y la mayoría de ellos tuvieron problemas con la identidad de las voces.

Rigoberto que él y ella solían contemplar y comentar juntos en las noches buscando inspiración para su amor.” (p. 65),

o de don Rigoberto:

“-¿No me preguntas quién soy?- murmuró, por fin, don Rigoberto. –Quién, quién, amor mío?- El respondió con la impaciencia requerida, alentándolo. – un monstruo, pues –le oyó decir, ya lejos, inalcanzable en el vuelo de su fantasía. (p.117).

La verdadera identidad del narrador o voz introducida en discurso directo que sigue a las páginas que contienen el título, el número de capítulo y la reproducción de “esos grabados que contienen la secreta colección de don Rigoberto”: Diana después de su baño, de Francois Boucher, y Cabeza I, de Francis Bacon, respectivamente en los dos ejemplos propuestos, debe ser inferida por el lector a partir de los precedentes que hemos transcrito. Estas voces no están lo suficientemente o explícitamente regidas, y por lo tanto los fragmentos de relato podrían bien ser considerados como “libres”, y no, simplemente, como discursos directos. De ahí, en parte, la dificultad del lector.

En fin, esta técnica, que es en últimas el juego de la caja china o de la muñeca rusa o el del mise en abyme, consiste en la introducción de una nueva voz narratorial, de un nuevo nivel narrativo: intradiegético o metadiegético, en Genette (1972), presentado de una manera un tanto diferente a lo que sucede en *Las mil y una noches*, el ejemplo más ilustre en la literatura de este juego¹². En Vargas Llosa se les introduce sistemáticamente con la única acotación del inicio de página y el anterior espacio en blanco, no sólo en los ejemplos que hemos citado sino también en *El hablador*, con la voz de Mascarita o Saúl Zuratas, quien se transforma en el hablador machiguenga, y en *La tía Julia y el escribidor*, con la voz narratorial de Pedro Camacho, entre otros casos. Esta manera de introducir a los narradores-personajes de segundo nivel genera en el lector la impresión de un mayor grado de independencia del narrador citado frente al citador, hasta el punto en que los puede considerar totalmente independientes, como si se tratara de un mismo nivel de narración. La técnica, claro, sólo es posible en las dos versiones del discurso directo, y en Vargas Llosa estas voces logran caracterizarse frente “al otro narrador” plenamente, pues sus técnicas narrativas, sus estilos, o sus registros, difieren substancialmente.

Por otra parte, Vargas Llosa suele utilizar el discurso directo muy a la manera tradicional, es decir, regido por guiones y con la respectiva acotación del narrador que los introduce. Ante la complejidad del uso de otras formas de presentación

¹² Sobre el juego de inclusiones graduales de niveles narrativos en *Las mil y una noches* publiqué un artículo en la revista *Folios*, segunda época, número 12, del primer semestre del 2000. En esta novela las voces narrativas incluidas por los narradores precedentes que las citan, siempre están explícitamente regidas, con el *verbum dicendi*, los dos puntos y las comillas.

del discurso como el uso sistemático del directo libre o del indirecto libre, estos son respiros para el lector. No se trata, pues, de una complejización del directo a la manera, por ejemplo, de Alvaro Cepeda Samudio con *La casa grande* (1973) o con la casi totalidad de obra la novelística de Manuel Puig, en las que los diálogos, a veces entre más de dos personajes, están únicamente regidos por los guiones, sin ninguna acotación que avise la identidad de la voz y dé información sobre la contextualización de la misma.

El discurso directo tradicional suele generar una redundancia en la caracterización de los personajes: por una parte los registros verbales y los contenidos de la voz ya los caracterizan de manera indirecta, por inferencia del lector a partir de los indicios textuales; por otra, la acotación suele reforzar la caracterización de manera directa, por el narrador¹³. Recordemos, sin embargo, que en Vargas Llosa son varios los textos en que el primer nivel de los narradores se nos presenta con un discurso en primera persona, ya de manera extraautodiegética: *La tía Julia*, o extrahomodiegética: *el hablador*, o parodiegética¹⁴: *Historia de Mayta*, lo que hace a las acotaciones, cuando comportan juicios de valor, poco confiables¹⁵, por ejem:

“ ¿Te parece que hablo de él con cierto rencor, con resentimiento? –Juanita hace un curioso mohín y veo que no pregunta por preguntar; es algo que debe preocuparla hace mucho tiempo.” (p. 86) Historia de . Mayta

La no confiabilidad de la acotación, en este caso ilustrativo, se infiere de “veo que..” y de “es algo que debe preocuparla..” Un narrador extraheterodiegético y omnisciente bien diría simplemente “y no pregunta por preguntar”, “es algo que la preocupa...”. De esta manera las acotaciones caracterizan al narrador homo o autodiegético también por inferencia, lo que se traduce en más trabajo intelectual para el lector. Por supuesto, la elección de estas estrategias narrativas implica, como se nota, una mayor condensación de la información, lo que aumenta la complejidad textual y, en últimas, el valor estético de las novelas.

¹³ Cuando se emplea aquí el término caracterización –de personajes- se siguen siempre las nociones y categorías desarrolladas por Rimmon-Kenan (1984: 59-70).

¹⁴ El término parodiegético es de Serrano Orejuela (1980:58) y categoriza al narrador que es a la vez actor-testigo en la diégesis. Para Genette, con este testigo “sucede como si su rol de narrador (...) contribuyera a borrar su propia conducta. o, más exactamente, a hacerla transparente (...), su función narrativa oblitera su función diegética (1983: 69)

¹⁵ Los términos “confiabilidad” y “no confiabilidad” en los narradores son importantes en la medida en que señalan recorridos narrativos coherentes con la elección de una u otra forma de participación en la diégesis. Para Rimmon-Kenan (op.cit: 100) “Un narrador confiable es aquel cuya interpretación de la historia y comentarios se suponen autorizados por el lector, gracias a la verdad ficcional (...) Las principales fuentes de no confiabilidad son el conocimiento limitado del narrador, su participación personal y su problemático esquema de valores” Todos los narradores homodiegéticos son, desde este punto de vista, en mayor o menor grado, no-confiables. Esto significa que toda la verdad de lo que dicen debe ser suspendida, hasta la conclusión del relato.

Ahora bien, la ambigüedad de los discursos directos en Vargas Llosa continúa con la intromisión dentro de un directo, del que bien podría constituirse en un indirecto libre. Veamos un ejemplo tomado de *¿Quién mató a Palomino Molero?*:

“-El quiso dejarla aquí y yo le dije llévatela, llévatela- la oyó salmodiar, con su boca en la que apenas sobrevivía uno que otro diente-. No, mamacita, en la Base no tendré tiempo de tocar, no sé si habrá un ropero para guardarla. Que se quede aquí, tocaré cuando venga a Piura. No, no, hijito, llévatela, para que te entretengas, para que te acompañes cuando cantes. No te prives de tu guitarra que te gusta tanto, Palomino. Ay, ay, ay, pobre mi hijito.” (p. 14)

El guión marca el primer discurso directo, introducido por el narrador extradiegético. Dentro de este discurso, el personaje citado se autocita directamente con “le dije”. Pero como se nota, la complicación o el juego de los discursos se hace evidente en las líneas posteriores pues leemos la voz de Palomino, que irrumpe en discurso directo libre, y que bien puede leerse como un acto mimético o bien de la madre o bien del narrador extradiegético, siendo válidas las dos lecturas, hecho que sin duda fomenta la ambigüedad textual.

El discurso indirecto libre.

Pasemos al discurso indirecto libre, sistemáticamente usado por Vargas Llosa en todas sus novelas y con diferentes funciones. Tomemos algunos casos relevantes:

En *La casa verde*.

Es bien sabido que esta novela está relatada, en gran parte, en discurso indirecto libre, y es siempre, en este sentido, el ejemplo a dar entre todas las novelas de Vargas Llosa. Tomemos un primer caso:

“El cabo Roberto Delgado mira confuso a la puerta, a la ventana. Por fin abre la boca y ríe, al principio con risa desganada y artificial, después naturalmente y, al final, con alegría. El zancudo que había picado al capitán era una hembra, y el cabo está estremecido de risa, solo las hembras picaban, ¿sabía?, los machos eran vegetarianos y el capitán lárgate de una vez, el cabo enmudece: cuidado se lo comieran los animales en el camino a Bagua por gracioso. Pero no era gracia sino cosa científica, solo las hembras chupaban la sangre: se lo había explicado el teniente de la Flor, mi capitán, y al capitán qué chucha que fueran hembras o machos si ardía lo mismo y quién le había preguntado, ¿se las daba de sabiendo? Pero el cabo no se estaba burlando, mi capitán y fíjese, había un remedio que no fallaba, una pomada que se echaban los urakusas, le traería un botellón, mi capitán (...)” (p. 36)

En este ejemplo tenemos “un diálogo” entre el capitán y el cabo, relatado, casi en su totalidad, en discurso indirecto libre. No se trata ya de vehicular la conciencia de un personaje, sino “voces pronunciadas” por dos interlocutores. Solo dos

pequeños fragmentos, que evitamos intencionalmente colocar en bastardilla, están relatados en discurso directo libre: “(...)lárgate de una vez” y “y fíjese”. Los fragmentos en indirecto libre, en bastardilla, se identifican por el vocativo: “mi capitán”, por expresiones que sabemos –cotextualmente- que pertenecen a los personajes y no al narrador: “hembrita”, “por gracioso”, “sino cosa científica”, “qué chucha que fueran...”, “¿se las daba de sabiondo?”, que hacen posible trasladar, con facilidad, los fragmentos al discurso directo, es decir, que hacen posible su reconstrucción literal. El narrador, por su parte, se guarda o continúa controlando el discurso a partir de los tiempos verbales y un nombre: “el cabo”. Los fragmentos trasladados al directo quedarían como sigue: (En la voz del cabo): El zancudo que le picó al capitán es una hembrita. Solo las hembras pican, ¿sabe?, los machos son vegetarianos; (En la voz del capitán): cuidado se lo comen los animales en el camino a Bagua por gracioso; (En la voz del cabo): Pero no es gracia sino cosa científica, solo las hembritas chupan la sangre: me lo ha explicado el teniente de la Flor, mi capitán; (En la voz del capitán): qué chucha que sean hembras o machos si arde lo mismo y quién le ha preguntado, ¿se las da de sabiondo?; (En la voz del cabo): Pero yo no me estoy burlando, mi capitán y fíjese, hay un remedio que no falla, una pomada que se echan los urakusas, le traeré un botellón, mi capitán.

En su ejemplificación del estilo¹⁶ indirecto libre a partir de un primer fragmento de *La casa verde*, Graciela Reyes (1984: 257) sostiene que la ambigüedad de este relato está en que no se distingue lo pensado de lo dicho –por los personajes-. Nosotros consideramos que si bien en *La casa verde* estos ejemplos ambiguos son de alguna recurrencia –tomó el ejemplo preciso-, la gran parte del relato en indirecto libre vehicula sistemáticamente los diálogos o las voces dichas, más que los mismos “pensamientos”. Esto se reconoce por la copresencia de los interlocutores y la continuidad en el uso de los vocativos respectivos. Casi nunca en el relato se halla pues un personaje solo, divagando o bien en soliloquio o bien en monólogo interior, de tal manera que se pudiera expurgar en él todo su psicologismo. La rareza de este acto se acentúa si tenemos en cuenta que la novela está relatada en tercera persona, por un narrador puramente heterodiegético, que podría darse el lujo de la omnisciencia total, sin perder verosimilitud.

En *Elogio de la madrastra*

En esta novela lo utiliza para vehicular generalmente el pensamiento de los personajes, en particular el de doña Lucrecia y el de don Rigoberto. En este sentido, la mayor parte de relato del capítulo 6, Las abluciones de don Rigoberto, es el fragmento más largo y el mejor ejemplo en este libro. Aquí el narrador mantiene el control con los tiempos verbales, como siempre sucede con este discurso, pero toda la focalización, con su faceta ideológica, psicológica y

¹⁶ Graciela Reyes (1984) habla siempre de “estilo”, para referirse a los “discursos”. No se notan diferencias substanciales entre las denominaciones.

perceptual pertenece al personaje, aparte de exclamaciones que son índice de su enunciación, de algunos deícticos propios a su cronotopo y de expresiones familiares:

“(…)Allí quedaría, inservible, con las últimas impurezas que desalojó su presencia, pronto para la pira. ¡Qué bien debían sentirse aquellos jóvenes! ¡Qué ligeros! ¡Qué impolutos! Nunca podría imitarlos, en aquella experiencia, al menos.” (págs..84-85)

“(…) No tenía juanetes ni pies planos, aunque sí, el empeine excesivamente levantado. Bah, era una deformación menor (…)” (p.86).

No sucede lo mismo con el niño, Fonchito, de quien esconde su “interioridad” con el fin de esconder, a su vez, al lector, el desenlace final del texto. Al niño, entonces, se le cede la voz en discurso directo regido. Existen fragmentos, sin embargo:

”Las clases iban muy bien y los profesores eran buenísimos, papi. Entendía todo y mantenía largas conversaciones en inglés con el padre MacKey, estaba seguro de que este año terminaría también con el primer puesto de la clase. Le darían el premio a la excelencia, tal vez.”. (p.166),

que no vehiculan el “pensamiento” a la manera del monólogo interior, en el niño, sino su voz, en diálogo, en este caso, con don Rigoberto.

Vale señalar aquí que no solamente el discurso indirecto libre se usa en el sentido de vehículo de la focalización desde dentro del personaje, sino también el directo libre y el directo regido. En fin, en Vargas Llosa podemos encontrar cualquier cosa. En un fragmento como: “Y, mientras se lucía de este modo ante el invisible observador, su corazón vibraba de ira. ¿Qué haces Lucrecia? ¿Qué disfuerzos eran éstos, Lucrecia?” (p. 64). La primera pregunta que se hace doña Lucrecia está en directo libre, mientras que la segunda está en indirecto libre pues el tiempo verbal corresponde ahora al narrador y no al personaje. Los dos tipos de discurso, como bien se nota, cumplen aquí la misma función, de la misma manera que la suele cumplir, muy de forma inusual, el discurso directo regido por las comillas: “(…) “Ese niño me está corrompiendo”, pensó, desconcertada.”. (p. 64)

Sabemos, por su parte, que una de las formas de regir el discurso, de avizar su presencia al lector, es con el uso de los dos puntos. Este signo nos delata la presencia de una voz literal, es decir, de un discurso directo. Sin embargo, no son pocos los ejemplos que marcan una contradicción tipológica, en el que los dos puntos nos llevan a un indirecto libre:

“Lucrecia sonrió: su marido sería un tanto excéntrico, pero la verdad, una no se aburría con un hombre así.” (p. 60).

Si se tratara de un discurso directo, tendríamos: “mi marido será un tanto excéntrico, pero la verdad, una no se aburre con un hombre así”. La agramaticalidad que sugiere el discurso indirecto libre –que los teóricos más bien definen como “su propia gramaticalidad”- señala la mezcla de dos voces, la del narrador y la del personaje, enjuiciando, de alguna manera y dependiendo del contexto, la voz del otro.

En *¿Quién mató a Palomino Molero?*,

En esta novela, que, como las anteriores, se nos presenta relatada en tercera persona y con el grado de participación en la historia de un narrador puramente heterodiegético, el discurso indirecto libre también se halla sistemáticamente presente. Este discurso vehicula las percepciones y los pensamientos de Lituma, principalmente, y de doña Adriana, en últimas una de las fuentes principales de la investigación para el sargento. En el primer caso, el de Lituma, tenemos una voz “pensada” o “preverbal” y una voz “dicha” o “efectivamente pronunciada”, mientras que en el segundo, el de doña Adriana, se trata por lo general, sólo de una voz “dicha”:

“Qué disfueros”, pensó Lituma. ¿Qué le pasaba a doña Adriana? No sólo se burlaba del Teniente; lo estaba coqueteando de lo lindo. Su jefe seguía sin reaccionar. Parecía cohibido y desmoralizado con los desplantes y burlas de doña Adriana. También él era otra persona. En cualquier otra ocasión, esos capotazos de la dueña de la fonda lo hubieran vuelto loco de felicidad y habría embestido a cien por hora. Ahora nada lo sacaba de la apatía de rumiante triste en que estaba sumido hacía tres días. ¿Qué chucha había pasado esa noche, pues?”. (p. 178),

“Hizo una pausa y suspiró –doña Adriana-. Contó que desde hacía por lo menos un mes, a su marido no se le quitaba la ronquera (...). Ella había comprado unas medicinas en la farmacia y se las había hecho tomar casi a la fuerza, pero no le habían hecho nada. A lo mejor tenía algo grave y no se podía curar con esos remedios de farmacia. De repente necesitaba radiografías o una operación. El terco no quería saber nada de la Asistencia y decía que no se le iba a pasar, que ir a ver un médico por una tos era cosa de rosquetes. Pero a ella no le metía el dedo en la boca (...). (p. 76)

En el primer párrafo, el narrador traslada al indirecto libre: “ahora”, “¿qué chucha...?”, el foco de Lituma, todo él totalmente “pensado”; en el segundo ejemplo, por el verbo “contó”, anterior a la aparición del indirecto libre que se inicia en “Ella había comprado..” reconocemos una voz dicha, en últimas focalizada¹⁷ por Lituma, quién es el interlocutor. La voz de doña Adriana interesa pues en la

¹⁷ La teoría cinematográfica hablaría, en este caso, de auricularización –quién escucha-, más que de focalización –quién ve- Gaudreault. Jost (1995: 144). Diferencias, en fin, que resaltan la problemática de la teoría de la focalización.

medida en que es focalizada y evaluada por Lituma, sobre quien recaen la mayor parte de los indirectos libres “pensados” del relato, lo que nos indicaría que es el personaje cuyos procesos mentales más importan al narrador. Este trabajo sobre el personaje permite esculcar en los procesos psicológicos de investigación y, también, técnicamente, posibilitan los indicios falsos o despistadores¹⁸, las equivocaciones hipotéticas de Lituma sobre el homicidio de Palomino Molero. Por el contrario, la voz del Teniente, por ejemplo, se nos presenta en discurso directo libre, las más de las veces:

“-Tú dirás: ¿cómo es que el Teniente sabe que doña Adrianita es bien despachada y no gorda? ¿La ha tocado, acaso? Es verdad que apenas, Lituma. Apenas, apenas, una tocadita aquí, de paso, un roce a la apuradita. Cojudeces, ya lo sé (...). (p.86),

y continúa la voz del Teniente en directo libre por cerca de una página de relato, después de la voz directa de Lituma. Una voz “dicha” del Teniente que Lituma evalúa y que se nos presenta entonces como focalizada por él, más que por el mismo narrador: “Era como si se hubieran olvidado qué habían venido a hacer a Amotape, carajo”. (p.87) –otra vez Lituma en indirecto libre-. Este juego con el Teniente refuerza nuevamente la hipótesis de que toda la importancia de la focalización recae en el sargento.

Hasta aquí hemos visto el funcionamiento del discurso indirecto libre en novelas de Vargas Llosa que manejan un narrador extraheterodieético, especificando algunas de sus posibles funciones textuales. Ahora veremos qué sucede con las novelas *La tía Julia y el escribidor*, *El hablador* e *Historia de Mayta* en las que encontramos otro tipo de narradores.

En *La tía Julia y el escribidor*.

Última novela de nuestro estudio en este sentido, cuyo narrador extradiegético es, en grado de participación, homodieético o autodieético –por el rasgo autobiográfico del texto-, en gran parte del relato. En este texto Vargas Llosa emplea todas las formas posibles de representación del discurso, sin transgredir los límites que ordena cada una de ellas, en su relación con el grado de participación del narrador y el origen de los enunciados o actos proposicionales. Así, cuando cita en discurso indirecto libre lo hace señalando el origen del enunciado y puntualizando el contexto en que se dio, y cuando se trata de citar “pensamientos” sólo lo hace sobre los suyos. En esta novela no es entonces muy difícil para el lector identificar el origen del enunciado, pues no tenemos juegos tan complejos o sistemáticos como los señalados en *La casa verde* o en *Historia de Mayta*.

¹⁸ Siguiendo a Roland Barthes y su Análisis estructural del relato, R. Argüello (1992:48) los define como “índices que entusiasman al receptor, pero que después se burlan de él; son los casos de las historias policíacas, o de los libros o de las películas de suspenso (...)”.

Sin embargo vale la pena detenernos un momento en los espacios de relato que contienen los “radioteatros” del narrador intradiegético Pedro Camacho, quien “era poco más que un analfabeto” (p.236). Este narrador, cuyo lenguaje, siguiendo a Bajtín (1982: 58), logra ser individualizado desde el punto de vista estilístico, aumentando así la polifonía de las conciencias independientes en la novela, escribe, a su vez, utilizando toda una gama de formas de representar el discurso, que lo acercan, de cierta manera, a la voz del narrador extradiegético:

“(...) y terminó diciéndole de mal modo a su mujer que no metiera la jeta en lo que no entendía” (p. 369). Discurso indirecto mimético en algún grado.

“Pero ellos se arrebataban la palabra, insistían, Sarita sería una esposa modelo, a sus cortos años sabía cocinar, coser y de todo, ellos eran ya viejos y no querían dejarla huérfanita, el señor Tello parecía trabajador, aparte de haberse propasado con Sarita la otra noche (...)” (p. 138). Discurso indirecto libre.

“El doctor Quinteros (...) bajaba y subía las piernas (Leg rises, cincuenta veces!), flexionaba el tronco (¡Trunk twist con bar, tres series, hasta botar los bofes!), hacia trabajar la espalda, el torso, los antebrazos, el cuello, obediente a las órdenes de Coco (¡fuerza, tatarabuelo!! Más rápido, cadáver!) (...)” (p.37). Discurso directo libre, apenas sugerido al lector por los paréntesis., etc.

Pero mientras las formas de representar el discurso acercan a Pedro Camacho a la forma de “decir” o de citar la voz ajena y la propia del narrador extradiegético – quien constantemente critica su escritura –, otros rasgos escriturales los distancian. Los textos de Pedro Camacho logran, en sí mismos, configurar un estilo propio que se aparta de la voz del narrador englobante. Sus temas predilectos giran entorno a asesinatos, incestos, violaciones, parricidios, filicidios, prostitución, masturbación y grandes tragedias; pero más que las temáticas, que en últimas hacen parte de toda la novelística de Vargas Llosa, es el tratamiento que les da, que bien gira entre las novelas rosa de Corín Tellado y la prensa sensacionalista o tremendista, entre el eufemismo y lo grotesco. Los textos de Camacho se caracterizan por su adjetivación: “el famoso galeno”, “el flamante Volkswagen” que chocan con “mover ganaderamente la cabeza”; por las frases estereotipadas y cursis que apenas varía a través de sus textos, para caracterizar a sus personajes principales: “-frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu-” (págs.. 29, 77, 167, 142, etc.), o: “Mujer superior y sin complejos, llegada a lo que la ciencia ha dado en considerar la edad ideal –la cincuentena-” (págs. 35, 127, 216,260, 269, 308, 397, etc.); por que “usa palabras que nadie entiende”, para tomar la descripción de uno de los personajes, o que inventa, y que alterna con frases alambicadas: “domiría hecho un garabato en el suelo del ergástulo” (p. 78), “se enardeció, excedió, vertió íntegra en un soliloquio salaz y en una representación mímico-seminal” (p. 140), “se internó en las laderas sicalípticas (...)” (p. 170), “¿Había sido consumado (...) un epitalamicidio?” (p. 185), “aquellos pisotones que hacían berrear a los recipiendarios” (p. 226), “fue en este periodo de behetría y desquiciamiento” (p. 311), “(...)quien desasnó luminosamente a los atomentados” (p. 338), “(...)lo que

confirmó que Joaquincito era también un fúlmine” (p. 343), etc.; se caracteriza, además, por subordinar frases con pretensiones generalizadoras, que parecen ser sacadas de las “Diez Mil Citas Literarias de los Cien Mejores Escritores del Mundo” (p.67), del tipo: “(...) y los jueces, docilidad de cañaverales que bailan con los vientos periodísticos, lo desaforaron por extranjero” (p. 266), “De repente, palidez de mujer que ha recibido el beso del vampiro, corrió al cuarto llamando a voces a su madre” (p. 268), “Las monjitas encontraron, junto a la hija del incesto, una talega repleta de dinero, que, caníbales de la paganidad a los que hay que evangelizar y vestir y alimentar,¹⁹ acabó de convencerlas” (p. 385), etc.; y, entre otras cosas, por el odio a los argentinos, que bien está subrayado por la carta del embajador argentino, dirigida a radio central (p. 155), y que se hace evidente en los textos de Camacho, como por ejemplo: “Eran blandos, perezosos, amantes de actividades estériles (como el chicle y el fútbol)” (p. 178), “(...) y corriendo, tropezando, pensando “soy argentino, mato niños”” (p. 212), “(...) practicaban esa impía costumbre de las gentes de cierto país (¿conocidas por sus vacas y por sus tangos?) de soltar cuescos y hacer sus necesidades con la ropa puesta...” (p. 300), “Poco después, hubo un partido en que la selección Nacional se enfrentó a una pandilla de homicidas, de un país de escaso renombre -¿Argentina o algo así?- , que se presentaron a jugar con los zapatos acorazados de clavos (...), que, en verdad, eran instrumentos para malherir al adversario” (p. 349), etc. Por último, todos sus radioteatros terminan con preguntas a la manera de las series en folletines: “¿Cómo terminará el psicodrama de San Miguel?” (p. 230), “Qué ocurriría con esta tragedia taurina? (p.358) “Había terminado o tendría una continuación ultraterrena esta historia de sangre, canto, misticismo y fuego?” (p. 401), que, como se nota en estos pocos ejemplos, inscriben los textos en una suerte de subgéneros.

Los ejemplos nos ilustran bien que este narrador tiene ya interiorizadas sus fórmulas canónicas, que son, en últimas, las que le permiten su “extraordinaria producción” y, también, las que lo llevan a la locura, a ese enredo caótico que es su último relato. Por el contrario, Varguitas es un escritor que se va modelando entre fracasos, que busca en modelos clásicos: Borges. (p.59), Maupassant (p.63), Mark Twain, Bernard Shaw, Jardiel Poncela (p.120), Hemingway (p.203), etc., la forma de su escritura, hasta llegar al encuentro de su propio estilo, con su último relato –no transcrito-, y con su mayoría de edad.

De toda esta ejemplificación del discurso indirecto libre en Vargas Llosa, debemos anotar que lo que más lo torna inconfundible es la presencia reiterativa de los vocativos, de las interjecciones y de expresiones de tipo dialectal. Estas últimas logran caracterizar, como gran guía del lector en el reconocimiento del origen del enunciado, un registro lingüístico particular de los personajes citados.

Ahora bien, los sentidos posibles de la aparición de este discurso son muy ambigüos o nos pueden llevar a múltiples interpretaciones. Por una parte y como lo anota Graciela Reyes (1984 :255) este es el recurso predilecto de la novela

¹⁹ El subrayado es nuestro.

realista, que presenta una realidad de dicto –es decir mediatizada, traducida por el narrador- dicha o experimentada, contrapuesta por más sutilmente que sea a una realidad objetiva. El discurso indirecto libre permite aquí reiterativamente esculcar o presentar esa faceta psicológica y perceptiva de los personajes, incluyendo, claro está, la del narrador mismo, quien suele autocitarse en este tipo de discurso. Siguiendo a Volosinov, la misma autora recalca que esta forma de representación discursiva no es un simple mecanismo de representación sino una forma de “reaccionar ante la palabra ajena”, un mecanismo dialógico. (ibíd.: 196). Al mantener su presencia en el discurso ajeno, notamos pues a un narrador que, aunque sea de manera muy sutil, valora, enjuicia, ironiza o critica el discurso del otro y, en las novelas con narrador extrahomodiegético, aún el propio. La ironía, como fricción de voces en la que “un locutor irónico” cita a uno “ingenuo”, es siempre, por lo tanto, una enunciación polifónica, que tiene su representación más sincrética, y por lo tanto poética, en el discurso indirecto libre, al que no le es exclusiva. Por ser “un fenómeno pragmático” que “sólo se percibe en contexto” (ibid: 154), también recorre las otras formas de representación del discurso.

El discurso indirecto libre, muy al contrario del puro discurso indirecto, tiene también, como fácilmente se nota en los ejemplos y como lo anotamos antes, una función caracterizadora de los personajes “por ellos mismos”, en la medida en que guarda expresiones propias a sus registros lingüísticos.

Por otra parte, no creemos aquí que sea solo la reiterativa aparición del indirecto libre lo que marca, en el sentido de la representación de la voz ajena –a veces la propia, como lo hemos visto- , el estilo Vargas Llosa. Es la imbricación de la totalidad de las formas de representación, que, si duda, obligan al lector “ a seguir con atención el discurso para saber quién habla en cada caso, cómo eran los discursos de cada personaje, a quiénes se dirigen, en qué marco contextual había que situar las frases de cada hablante, etc.”, para recordar las palabras de Maria del Carmen Bobes sobre la misma novela realista (1992: 195).

Queda aún entender tal imbricación de voces como una característica de la novela actual, que busca experimentar todas las perversiones posibles de los mecanismos discursivos, del juego puro con los recursos lingüísticos. Tales juegos no dan tregua al lector, no le otorgan concesiones, obligándolo a una constante actualización de su competencia lectora. Esta imbricación de voces *rarifica* el texto de tal forma que se obliga a *desautomatizar* las percepciones de la realidad, a renovar vívidamente el mundo contenido en ese lenguaje, como bien lo señalaron los formalistas rusos. Vargas Llosa, como Cortázar, Uslar Pietri, Roa Bastos, Manuel Puig y gran parte de los autores de la narrativa actual obligan al lector, con estos mecanismos o técnicas narrativas, más que a leer, a re-leer sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

ARDILA, Felipe (2000) Los artificios narratoriales en Las mil y una noches y el proceso de dialogización. **Folios**, 12, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

BAJTIN, Mijail (1993) **Problemas de la poética de Dostoievski**. Bogotá: Fondo de

Cultura Económica.

BAJTIN, Mijail (1989) **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus.

BOBES, Maria del Camen. (1992) **El diálogo**. Madrid: Gredos.

CARMONA, Ramón (1995) **Cómo se comenta un texto filmico**. Madrid: Cátedra.

GAUDREAU, André. JOST, Francois (1995) **El relato cinematográfico. Cine y Narratología**. Barcelona: Paidós.

GENETTE, Gérard (1972). **Figures III**. París: Editions du Seuil.

GENETTE, Gérard (1972) **Nouveau discours du récit**. París: Editions du Seuil.

GENETTE, Gérard (1989) **Palimpsestos**. Madrid: Taurus.

GENETTE, Gérard (1989) **Seuil**. París: Editions du Seuil.

GREIMAS, A. J. COURTES, Julien (1982) **Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje**. Madrid: Gredos.

KRISTEVA, Julia (1996) Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En: Desiderio Navarro. **Intertextualité**. La Habana: Casa de las Américas.

REYES, Graciela (1984) **Polifonía textual. La citación en el relato literario**. Madrid: Gredos.

RIMMON-KENAN, Shlomith (1994) **Narrative fiction: Contemporary Poetics**. London: Clays.

VARGAS LLOSA, Mario (1988) **La casa verde**. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS LLOSA, Mario (1980) **Pantaleón y las visitadoras**. Barcelona: Bruquera.

VARGAS LLOSA, Mario (1996) **La tía Julia y el escribidor**. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS LLOSA, Mario (1995) **Historia de Mayta**. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS LLOSA, Mario (1986) **¿Quién mató a Palomino Molero?** Bogotá: Planeta Colombiana.

VARGAS LLOSA, Mario (1987) **El hablador**. Bogotá: Planeta Colombiana.

VARGAS LLOSA, Mario (1988) **Elogio de la madrastra**. Bogotá: Arango.

