

## Disidencia en el criterio de veridicción de la performance literaria autoral, corroborada en *La ciudad y los perros*\*

### Dissidence in the Criterion of Veridiction of the Author's Literary Performance, Corroborated in *The Time of the Hero*

Jesús Miguel Delgado Del Águila  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
[tarmangani2088@outlook.com](mailto:tarmangani2088@outlook.com)

**Resumen:** En este artículo, someteré al criterio de veridicción la correspondencia que debería predominar entre los enunciados performativos de Literatura que desarrolla Mario Vargas Llosa en sus libros teóricos con su novela *La ciudad y los perros* (1963). Esta epistemología extrapolada pretende hallar qué elementos son verdaderos o falsos. En los términos de Michel Foucault, a esos resultados obtenidos se los denomina como parresía (cuando prevalece la similitud) y disidencia (al existir una incongruencia o una incompletitud). El objetivo de esta investigación es comprobar la ineficiencia al equiparar el rubro conceptual del escritor peruano con su discurso de creación ficcional.

**Palabras claves:** veridicción, autor, teoría literaria, parresía, disidencia.

**Abstract:** In this paper, I will submit to the criterion of verification the correspondence that should predominate between the performative statements of Literature that Mario Vargas Llosa develops in his theoretical books with his novel *The Time of the Hero* (1963). This extrapolated epistemology tries to find which elements are true or false. In the terms of Michel Foucault, these results are called parrhesia (when similarity prevails) and dissent (when there is an incongruity or incompleteness). The objective of this research is to verify the inefficiency when equating the conceptual heading of the Peruvian writer with his fictional creation discourse.

**Keywords:** Veridiction. Author. Literary theory. Parrhesia. Dissent.

---

\* Este artículo se deriva de mi tesis de licenciatura, titulada *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*, financiada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima-Perú), a través del Fondo de Promoción de Trabajo de Tesis de Pregrado (2012) del VRI-UNMSM. La última versión se terminó de elaborar en el 2017. El trabajo de investigación recibió el asesoramiento del Dr. Marco Gerardo Martos Carrera y se sustentó el 18 de marzo del mismo año.

## Introducción

El contexto histórico en el que surgió *La ciudad y los perros* (1963) implicó lo acontecido en el Perú en la segunda mitad del siglo XX. Ese periodo se caracterizó por las manifestaciones de violencia que se presentaron en Latinoamérica y Occidente por la insatisfacción de los ciudadanos con respecto al panorama político de cada país. Ese rechazo se forjó por los desniveles en lo socioeconómico y lo cultural. Por esa razón, fue notorio corroborar las luchas de clases, en las que la civilización (afiliada a países de la potencia mundial y en conformidad con la propagación de empresas transnacionales) se enfrentaba a la barbarie (adscrita a una ideología no capitalista y de izquierda, patrocinada por la Revolución cubana y que criticaba cualquier tipo de burguesía). En esa coyuntura heterogénea y en conflicto, el Gobierno militar del general Manuel Odría (Gorriti, 1991; Vilela Galván, 2003, p. 64) se articula de modo dictatorial para erradicar la pobreza por la que atravesaron muchos migrantes que llegaban a la capital. Esa proyección económica y financiera se instauró como una utopía para manipular a la colectividad. Asimismo, se difundió ese criterio por los medios de comunicación, con el pretexto de que con esa forma se alcanzaría el progreso. En caso de que no hubiera una aceptación, el empleo de las armas era una alternativa legalizada para imponer el orden y resguardar la seguridad nacional.

Ese contexto polémico se plasmó en el fenómeno del *boom* latinoamericano, que fue propicio entre los años de 1960 a 1972, según lo investigado por Ángel Rama en su texto “El *boom* en perspectiva” (2005). Ese panorama bélico y contestatario se representó desde un lenguaje experimental (y hasta metafísico) en las creaciones literarias, que se desligaba de los dogmas y las tradiciones, además de tener una buena repercusión en el mercado. También, se consideraron el estudio y la aplicación de las técnicas narrativas, las cuales fueron de índole vanguardista (Rama, 2005, p. 163). Algunas de ellas son el *flashback*, el contrapunto, el desdoblamiento, los múltiples puntos de vista, los vasos comunicantes, las cajas chinas, el monólogo interior y la ruptura de la línea argumental. Quienes se desarrollaron en ese ámbito fueron intelectuales que promovieron sus conocimientos y sus ideales políticos de izquierda (socialismo), como ocurrió con Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos

Fuentes o Julio Cortázar. En ese sentido, eclosionaron novelas auténticas, como si se tratasen de productos culturales (Rama, 2005, p. 174), ya que alcanzaron una modernización en lo literario y demandaron valores inusitados que se buscaban en las naciones de América Latina (Shaw, 1999, pp. 244-245).

Teniendo en cuenta la coyuntura política de insatisfacción por las clases sociales y el postulado concomitante del *boom* latinoamericano, de naturaleza vanguardista, se publicó la novela *La ciudad y los perros* (1963), del escritor peruano Mario Vargas Llosa, que logra representar a la sociedad de esa época desde un microcosmos (un espacio reducido y alegórico; en este caso, hace alusión al Colegio Militar Leoncio Prado, un instintivo del país). Su importancia no solo fue fundamental por su contenido, sino por su tratamiento estilístico. Las técnicas literarias que emplea revelan su aporte en cuanto el dominio y la preparación como escritor. Sin embargo, muchos de esos recursos adoptan una naturaleza compleja y hasta ambivalente, por lo que es indispensable tener un saber previo sobre el estilo para comprender a cabalidad la forma en la que se narra la historia. Verbigracia, en partes de la obra, se desconoce la voz y la autenticidad de los personajes, ya que hay más de uno que está inmerso desde su participación en monólogos con talantes similares. Se ha anulado cualquier tipo de identificación precisa y peculiar, como sus nombres. Por otro lado, Mario Vargas Llosa muestra sus saberes como teórico de la Literatura, y la correlación que existe con su novela se somete a un cuestionamiento propicio.

Para lograr un análisis de esa naturaleza disconforme de *La ciudad y los perros*, reanudo como marco teórico el planteamiento de veridicción de los enunciados, según lo articulan los autores Michel Foucault, Desiderio Blanco, Paul Ricoeur, entre otros especialistas que siguen ese lineamiento epistemológico. El criterio de veridicción (Blanco, 2003, pp. 124-126) diferencia contradicciones, tales como “ser-ser” en oposición a “no ser-ser”. Lo mismo ocurre con “ser-no ser”, frente a “no ser-no ser”. De ese esquematismo, se infiere que las distinciones son radicales: se refiere a “ser” o “no ser”. La veridicción tiene un carácter modal, puesto que busca instaurar un paradigma de cómo debería estar un discurso en particular (Blanco, 2003, p. 123). Para conseguirlo, se recurre a la operación verdad-demostración, que sirve como un mecanismo de determinación, que pretende la

universalización y la consolidación del método (Castro, 2018, p. 111). Por ello, si el enunciado no se halla bien identificado con su respectivo elemento, se considera más su parecer, su mentira o su falsedad, sin obviar el “no ser”. En cambio, si existe correspondencia, se cumplirá la conjunción ser-parecer que adscribe Paul Ricoeur (1995, p. 460).

Tomando en cuenta que este tipo de análisis dispuesto a la veridicción suscita la detección de la verdad o la falsedad de un enunciado (Carniglia, 2015, pp. 357-358), es inexorable indicar que también se produzca un proceso de interpretación, basado en la subjetividad (Carniglia, 2015, pp. 364-365) y el desarrollo de la operación verdad-demostración o verdad-acontecimiento (Castro, 2016, p. 52). Esos son sus objetivos. Además, se logra la construcción de una normativa en la que se formula lo que debería ser una representación; es decir, una teoría, según Michel Foucault (Castro, 2018, pp. 108-109), que busque instaurar un discurso científico, que opte por un método específico. Este debería hallar una réplica o una correspondencia en las identidades del lenguaje que se estudian. Por ello, servirá para futuros análisis en la historia. Así, se alcanzará un conocimiento ficcional, que brinde una mayor experiencia. Se trata de “un saber posible” (Carniglia, 2015, p. 357) o “una voluntad de saber” (Castro, 2016, pp. 44-48), que se ha sometido a hechos verificables. Con esos parámetros, es asequible extrapolar el criterio de veridicción a la compatibilidad utópica que tendría que estar exhibida en la teoría literaria propuesta por Mario Vargas Llosa con su respectivo discurso de creación, ya que la teoría literaria se enfoca directamente en los patrones concurrentes de su obra, la cual no es más que la representación objetiva de ese postulado. Acerca de la conceptualización del Premio Nobel de Literatura, se tomará como referencia sus ensayos “La novela” (1974) y “El arte de mentir” (1984), así como sus libros *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell* (1972), *Carta de batalla por Tirant lo Blanc, prólogo a la novela de Joanot Martorell* (1991), *La novela en América Latina: diálogo* (1991), *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna* (2002), *La tentación de lo imposible (ensayo sobre Los miserables de Víctor Hugo)* (2004) y *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (2007). Todos estos textos deberán ser correlativos con la interpretación que se derive de *La ciudad y los perros*.

De un modo práctico, la metodología que se usará para aplicar la veridicción consistirá en dos apreciaciones con respecto a un determinado enunciado: la parresía (la correspondencia o la verdad) y la disidencia (la incompatibilidad o la falsedad). El primer concepto es definido por Michel Foucault de la siguiente manera: “La parresía es una forma de actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza” (2004, p. 46). Así como el propósito de esta acepción es hallar la verdad, también se busca generar un efecto de performance (Foucault, 2011, p. 46) y alcanzar el poder o imperar (Castro, 2016, p. 56; González Blanco, 2019, p. 54). De esa forma, se otorga derecho para expresarse con autoridad. Para confirmar su sostenibilidad, se recurre a la duda, la cual es resuelta por medio de la adquisición de un conocimiento afín y globalizante. El segundo paradigma, la disidencia, es el “grave desacuerdo de opiniones” (Real Academia Española, 2020). Se trata de la falsedad de los enunciados. Muchas veces, esto es producto de un hacer persuasivo, que ha conseguido transformar la mentira en verdad (“hacer pasar por...”); es decir, en presentar y hacer aceptar lo que parece, aunque no sea como lo que simula y es. La ilusión es ese quehacer interpretativo que está condicionado a la mentira. Es aceptada como un contrato con el remitente falaz. De esta manera, el engañador, en cuanto función actancial (“el que se hace pasar por otro”), es susceptible de una definición precisa en el plano de la veridicción. En ese sentido, al evidenciar esa objeción, se debería asumir una reconfiguración (Carniglia, 2015, p. 358).

## **El escritor**

Para el autor (Vargas Llosa & García Márquez, 1991, p. 24), este concepto se origina de modo peculiar: cada escritor creará sus propios precursores, ya sea a través de experiencias personales o culturales, que se obtienen también de las lecturas. Por lo tanto, para lograr esa asignación, habrá que documentarse con eficacia. Para él, su referente primordial como paradigma de novelista es William Faulkner. A ese proceso de asimilación, Cyril Connolly (Vargas Llosa, 1971, p. 204) lo denomina el “plagio inconsciente”. A partir de esa especialización por la apropiación intelectual y ese seguimiento de patrones ya instituidos, recién el escritor podrá plantear su propia creación. Mario Vargas Llosa (2002, p. 385) señala que esta tiene beneficios, ya que

permite profundizar en la exploración y la experimentación, y es, además, el incentivo del progreso. Por el contrario, tiene una contraparte: a medida que transcurre el tiempo de adoctrinamiento, se presiente la eliminación de los organismos vitales de la sociedad que acarrearán la coexistencia, la solidaridad y la comunicación. Quien se especializa en exceso termina perteneciendo a un grupo cerrado, hermético, particular y solipsista que se encarga del tecnicismo del lenguaje, por lo que su alcance al público será mínimo y desintegrado, y dirigirá su recepción tan solo a un sector cultural parcializado. En otra ocasión, señala que la especialización regulada se representa en el texto dependiendo de la libertad del autor, pues es Vargas Llosa (Coáguila, 2004, p. 114) quien especifica no haber tratado de identificar a un público ni imaginar quiénes lo leerán, a causa de que su único lector es él mismo.

1. Parresía: se evidencia la especialización en la parte formal y lingüística.
2. Disidencia: la especialización, en cuanto documentación, no inicia de un estudio hermético, sino que se elabora de un recuerdo remoto y autobiográfico, puesto que Vargas Llosa estudió en ese colegio; incluso, opta por el lenguaje concomitante de la adolescencia, diferenciada por jergas e insultos. Por lo tanto, no habría que hacer más que recurrir a la evocación y la transformación de esas vivencias almacenadas en su memoria.

Para Vargas Llosa (Coáguila, 2004, p. 201), los buenos escritores inventarán prodigios o tan solo describirán la vida ordinaria, pero los más grandes realizarán ambas hazañas. Un novelista común creará sobre la base de algo. Entretanto, el novelista total creará en función de todo. Y esta negación de imposibilidad es la que irá construyendo el escritor, adoptando de forma análoga la idea de que él es “el suplantador de Dios” (Vargas Llosa, 1971, p. 86). Será totalmente libre únicamente en la forma. A esta característica, Vargas Llosa le toma mucha importancia, debido a que él piensa que una historia bien contada es producto del buen uso y el predominio de la técnica y el tratamiento. Él encuentra un factor que lo asocia con una demanda social: la necesidad de escribir experiencias negativas de la realidad. Asimismo, el tiempo en el que se enuncia está relacionado, pues el público quiere leer temas con los cuales se identifique un problema y, a la vez,

se sienta comprometido. Es más, pasado el tiempo, la obra resulta heteróclita para el autor, porque el desvínculo y la lejanía con la misma, durante el transcurso, genera el hallazgo de muchas imperfecciones, tal como confiesa Vargas Llosa (Coáguila, 2004, p. 100) al sucederle este caso peculiar con *La ciudad y los perros*, tiempo después de publicarla.

El escritor emplea con habilidad elementos autobiográficos para disimular y encubrir lo que prevalece de personal en lo que escribe, por encima de la creación. Vargas Llosa (1984, p. 4) afirma que lo narrado parte de la memoria y, por lo tanto, será la experiencia que aún permanece el incentivo para la imaginación.

1. Parresía: el mundo militar y el hecho de que los personajes recurran a los prostíbulos delatan vivencias tergiversadas del propio autor, con la diferencia de que intenta colocarse en una posición de vencedor.
2. Disidencia: si bien es la violencia la que critica el autor, el asesinato se desliga de toda representación autobiográfica; a causa de que, en su etapa de adolescente, no presencié una injusticia similar y cercana a su colegio ni fue partícipe de bandas criminales.

Para Vargas Llosa (1974, p. 2), la novela está íntimamente asociada con la representación, que es la realidad. Esta como modelo consta de dos partes (Vargas Llosa, 1971, pp. 497-498): la real objetiva, que se relaciona con lo histórico y lo social, además de fijarse en los niveles de lo individual, lo familiar y lo colectivo. El otro, basado en lo subjetivo, es decir, todo lo referente a lo real imaginario, como lo mítico-legendario, lo milagroso, lo fantástico y lo mágico. Más aún, la idea de realidad es de carácter ambiguo y contradictorio. En consecuencia, varía en función del lector y los tiempos que transcurren. El lector irá descubriendo la realidad total, a través de la lectura, al transitar por dos movimientos simultáneos y complementarios: el de lo real objetivo a lo real imaginario (y viceversa), y el de lo particular a lo general (y viceversa). El escritor peruano señala que de esta doble dinámica surge la totalidad.

El autor pretende mostrar una idea global de esa realidad y, con la intención de representarla en su totalidad, la construye de una forma tan vasta como la real. En otras palabras, instaura el proyecto de la totalización. De la misma manera, alude a Vargas Llosa (2002, p. 57) al mencionar que la buena literatura, al abarcar los mayores elementos posibles, impregna mitos e imágenes que trascienden a lo largo de los años (ya sea en la historia o la arquitectura) en respectivas ciudades. Otra característica es la planificación de la sociedad utópica. Debido a ella, todo está bien regulado y nada resulta ser producto del azar o el accidente, ni un integrante de ese universo escapa de esa vida. Si algo ocurre en la realidad real, sucede igual en la ficticia, puesto que se trata de una dualidad sistemática. El autor (Vargas Llosa & García Márquez, 1991, pp. 41-42) prefiere esos patrones para las construcciones de sus novelas: estos parten de una realidad concreta y no la obvian. Para él, la literatura evasiva es menos neurálgico e insignificante.

1. Parresía: existe la idea de evidenciar la totalidad al mostrar un espacio urbano, que es el de los jóvenes estudiantes cuando están fuera del Colegio Militar y la exposición de su escuela con su diversidad sociocultural y étnica.
2. Disidencia: no exterioriza una representación sociopolítica en esta novela ni se extiende al exterior, desde ese colegio, la coyuntura castrense.

En otra oportunidad, Vargas Llosa (1971, p. 87) indica que los temas de las obras son los demonios de la vida del escritor. Por lo tanto, no se expresan tópicos buenos ni malos: lo único que denota su efectividad es el abordaje respectivo. El autor se ha cerciorado de que un tema recurrente y aprovechado en toda la literatura narrativa es el de la marginalidad.

### **El narrador**

Para Mario Vargas Llosa (Coáguila, 2004, p. 155), este es una invención generada por un personaje real, que es el propio autor. También, es considerado como la primera realidad de la novela. Dentro de ella, aparecen personajes que él crea por una parte. La descripción ejercida por él intenta construir una rutina por medio de la repetición de acciones. Por eso, existe un repliegue en lo subjetivo: uno de los rasgos del narrador

(Vargas Llosa, 2002, p. 82). Otro es el de desaparecer en las conciencias de los personajes (busca transmutarse con ellas). Se desarrolla a un narrador caudaloso, discreto y traslaticio, que no deja que el lector, en su mayoría, ejerza la adivinación y la intuición, porque él mismo completa todos los espacios vacíos: lo dice todo y convence de la ilusión narrativa al lector. Adicionalmente, evita hacerse notar e interviene con reiteración de una intimidad a otra, con mucha precaución, pues no debe delatarse.

1. Parresía: se presentan narradores que abordan pensamientos y acciones.
2. Disidencia: el lector queda exento de una lectura tradicional, a causa de que los múltiples narradores motivan que él forme distintos criterios sobre quién mató al Esclavo y quién es el que frecuenta más a Teresa (el Jaguar, el Poeta o el Esclavo), ya que se omiten los nombres de estos protagonistas en determinados periodos de la novela.

### **El narrador omnisciente**

Este no se incluye en el mundo narrado: él se halla exterior a este, no se encuentra en ni una realidad ficticia. Sin embargo, es ubicable en todas partes y se desplaza sin obstáculos a través del tiempo. Habla desde la tercera persona en singular. Vargas Llosa (2002, p. 202) argumenta que este narrador presencia y relata con igual destreza lo que sucede en el mundo exterior y la intimidad de los personajes (recuerdos, sentimientos, sensaciones e ideas), con la finalidad de afincarse, lo más posible, al lector y el personaje.

- Parresía: se percibe una movilidad inherente que permite identificar las acciones y los pensamientos de los personajes.
- Disidencia: no existe un solo narrador omnisciente; cada protagonista está dotado de una voz que trata de conocer libremente el pensamiento de los demás, aunque no pueden saberlo a cabalidad, porque se configuran más como personajes independientes. En este caso, el narrador omnisciente no es más que el autor, percatado como sujeto creador de *La ciudad y los perros*.

Para Vargas Llosa (2002, p. 184), se exteriorizan dos modos de narrador omnisciente: el relator invisible y el narrador filósofo.

Primero, el relator invisible emplea la tercera persona del singular por una ausencia locuaz, que es difícil detectar. Su invisibilidad la logra mediante la recurrencia de la objetividad (las acciones de los personajes) y la carencia de subjetividad (no quiere demostrar; solo, mostrar: no revela pensamientos ni reacciones en torno al mundo narrado). El autor añade lo siguiente: “Esta invisibilidad exige del narrador una actitud impasible frente a lo que narra, le prohíbe entrometerse en el relato para sacar conclusiones o dictar sentencias” (Vargas Llosa, 2002, p. 186). El lector piensa que el relator invisible no se expresa: tiene la sensación de que la materia narrativa se autogenera en ese instante y se instala como comienzo y fin de sí misma.

Segundo, el narrador filósofo (Vargas Llosa, 2002, pp. 189-192) se encarga de dictar sentencias, reflexiones o conclusiones morales; expresa la ideología de una comunidad.

1. Parresía: el narrador invisible y el filósofo se presentan en los monólogos de muchos personajes.
2. Disidencia: se identifica la propiedad de esas voces para almacenar las características que son distinguibles de cada uno.

### **El narrador personaje**

El narrador personaje o en tercera persona es el denominado narrador impersonal (Vargas Llosa, 2004, p. 47). Esta entidad se encarga de producir una sensación de que la historia contada es autosuficiente y se genera a sí misma, sin intervención de nadie. Vargas Llosa encuentra dos tipos de narrador personaje: el plural y el singular. El primero alude al misterioso *nous* (Vargas Llosa, 2007, p. 182), pues su identidad resulta indirecta, ya que se refiere a varios personajes (el plural) y no a la propiedad de uno solo. El narrador personaje singular (Vargas Llosa, 2007, p. 192) se caracteriza por su propia voz en determinados instantes, ya sea por el diálogo y el monólogo, aunque no por la descripción, sin la mediación del narrador omnisciente.

1. Parresía: se crea una idea de que el narrador, al igual que el autor, conoce la historia.
2. Disidencia: el narrador personaje no relata una historia autosuficiente totalmente, se rige a explicar hechos determinados que están en la novela. Por lo tanto, es una historia que se preside por las leyes de la causalidad.

## Los personajes

Para Vargas Llosa (2007, p. 135), son entidades individuales que se asimilan a los referentes que se desarrollarán, sobre todo, a sujetos descritos como conjuntos compartidos y generales, pero no como particulares y privativos. Esta descripción conlleva que ellos adopten un carácter uniforme e idéntico, es decir, una naturaleza indiferenciable, por la que los sujetos son cosificados y los objetos, humanizados. Según el autor de *La ciudad y los perros* (Vargas Llosa, 2007, p. 131), estos últimos constituyen una sociedad paralela que representa clases e intereses.

Los personajes quieren satisfacer sus deseos, instintivamente, sin faltar a las convenciones sociales. Verbigracia, Vargas Llosa (Coáguila, 2004, p. 154) señala que el teniente Gamboa es un hombre justo, recto y asegurado de que el cumplimiento estricto de la ley y el reglamento lo orientan hacia una mejora en la sociedad. Es la recurrencia por la formalidad la que justifica o invalida su percepción del mundo, además de mostrarle un sentido a sus actos. No obstante, para hallar el valor de lo bueno, es necesaria también la presencia de lo malo. Por eso, los personajes presentados transitan con frecuencia entre calificaciones éticas óptimas y descalificaciones por las que su honra se arriesga.

Prevalecen dos formas de reconocer la configuración de los personajes, que se obtienen por medio del habla y sus acciones.

Primero, el habla define la procedencia y la educación de los personajes, dentro del espacio social, en donde se ha insertado, caracterizado por su diversidad étnica y el empleo de múltiples modalidades del lenguaje, como el uso de las jergas (Vargas Llosa, 2002, p. 71). Al respecto, el autor especifica lo siguiente: “El lenguaje es una fuente

inagotable de felicidad, el instrumento primordial del rito, la materia con que se fabrican las fórmulas: él embellece o afea los actos, él funda los sentimientos” (Vargas Llosa, 1972, p. 28).

Segundo, las acciones (Vargas Llosa, 2002, p. 71) forjan las atmósferas y contribuyen a enfatizar la impresión del mundo real. Estas se condensan, se precipitan y se multiplican en un hecho desmesurado, para que después se vuelva a esa tranquila y metódica periodicidad.

Las técnicas utilizadas para priorizar la caracterización de los personajes se sirven de los siguientes recursos:

En primer lugar, se halla el monólogo (Vargas Llosa, 1971, pp. 237-238). Este se encarga de revelar la intimidad y no las acciones. Se produce cuando la distancia entre el narrador y el personaje se va alternando y reemplazando, para manifestar un pensamiento inherente. Caso similar es el del monólogo interior, por el que un narrador personaje (Vargas Llosa, 1971, p. 83) (quien narra desde la primera persona gramatical) expone directamente las modulaciones de su conciencia, ya sean de forma coherente o ilógica.

En segundo lugar, se encuentra el uso de reiterativos (Vargas Llosa, 1971, p. 605). Entre ellos, las palabras o las frases. Estos permiten una comunicación con lo oculto y la evocación retrospectiva de voces rítmicas que retornan. Esta forma de narrar suscita un encanto en el lector y una manera peculiar de caracterizar e identificar a los personajes.

En tercer lugar, se evidencia el tema del doble. Este ha sido señalado por Vargas Llosa (2007, p. 162), el cual tiene su origen en el desdoblamiento constante que la vocación narrativa trae implícito. La duplicidad es cooperativa en la realidad ficticia por dos personas y generar diversas apariencias. Además, señala que los objetos dobles adoptan una dinámica azarosa si la duplicación no fuera, también, rasgo de otros dominios de la realidad ficticia.

1. Parresía: cada personaje posee factores heterogéneos que los distingue unos de otros.

2. Disidencia: por el hecho de que Vargas Llosa quiere representar personajes que viven en un mismo espacio (el Colegio Militar), se desarrollan bajo una exigencia militar particular (de opresión y combate). Ellos cuentan con casi amistades semejantes y atraviesan por una edad coetánea. Todo ello provoca, de manera ordinaria, la sensación de estar leyendo el monólogo de un personaje idéntico, mientras que se trata de un doble, interiormente, como ocurre con el Poeta y el Jaguar.

### **Los modos narrativos**

Mario Vargas Llosa los define como objetividad, persuasión, tiempo y ficción. Estas nociones se pondrán a prueba con su primera novela escrita, con la finalidad de hallar similitudes y distinciones.

### **La objetividad**

El autor (Vargas Llosa, 2002, p. 61) sostiene que la objetividad es una técnica narrativa o un efecto que se produce de esta al originarse una proyección del mundo exterior respecto a lo narrado. Para el lector, esta aparece como un objeto autosuficiente e impersonal, sin nada que lo retenga y lo subordine a algo ajeno de sí mismo. La objetividad (Vargas Llosa, 1971, p. 154) prevalecerá a nivel de la realidad; por lo tanto, toda representación arbitraria (como cuando el narrador se invisibiliza) o subjetiva (monólogos o diálogos íntimos) será eludida. El Premio Nobel de Literatura precisa en *La orgía perpetua* lo siguiente: “La técnica de objetividad está encaminada a atenuar al máximo la inevitable ‘imposición’ que conlleva toda obra de arte” (Vargas Llosa, 2007, p. 227). Es decir, esta técnica literaria tiene la función de hacer creer que se refiere al arte como un elemento y un hecho de la realidad, la cual se expresa y se describe de innumerables formas. Lo que importa al autor, sobre la base de este tema, es que el narrador debe hacer sentir al lector que es víctima de una manipulación retórica.

1. Parresía: es oportuna la representación de un colegio real en la novela, al igual que el método como se forman los estudiantes. Esto conduce a que el lector se subordine a la lógica de la historia.

2. Disidencia: es imposible distanciar la subjetividad en estas acciones, porque el incentivo de que se realicen no proviene más que de la intimidad de los personajes y la inquietud del autor.

## **La persuasión**

La palabra escrita supera la capacidad de fabular y convertir la realidad en irrealidad, por tener ese carácter informativo. Es a un objeto al que aludirá directamente (Vargas Llosa, 2007, p. 176), con la intención de generar un efecto de precisión y exactitud, por medio de recursos estilísticos que enfatizan lo visual y lo táctil que infiere el lector en un texto.

Para el autor, toda novela es un mundo convencional, y la historia toma importancia, puesto que el lector acepta las condiciones que la configuran (Vargas Llosa, 2004, p. 35). Una vez creado el mundo objetivo, la perspectiva que le atribuye el lector es neurálgica, ya que esta se perturba y se distrae por diversos factores. Muchos de ellos son los provenientes del estado de ánimo que deforman o reforman la comprensión absoluta del texto, como cuando interfieren los recuerdos, las impresiones, los sueños y las fantasías que suscitan de forma extratextual en las mentes de los lectores (Vargas Llosa, 2002, p. 81). Sin embargo, toda la responsabilidad no es del lector. El mismo también se somete a ese error, pues la lectura le hace vivir una ilusión, que logrará al enunciar la verdad (característica estética necesaria para toda buena obra literaria). Entretanto, una novela mal construida resulta incapaz de conseguir ese artificio, a través de la mentira. A esta interferencia, Vargas Llosa (1984, p. 5) encuentra una solución, a causa de que sostiene que el éxito de una ficción se vale de la propia capacidad de persuasión, la fuerza comunicativa de su fantasía y la habilidad de su magia. Estas pautas se representan en el vigor y la consolidación de sus personajes, junto a la sutileza de su anécdota, la prosa y la técnica que emplee, aunque no tanto de su valor documental y testimonial que ofrece con respecto al mundo real. Entonces, lo importante es la creación de un mundo propio, con la capacidad del narrador de persuadir por parte de una verdad y una autenticidad que se evidencien mediante las experiencias que el lector identifique sentimentalmente como propias o ajenas. Su finalidad es comprender mejor la realidad (Vargas Llosa,

1984, p. 6). El artificio retórico no debe fallar. Si no predomina una ilusión, tampoco habrá novela, tal como se expresa bajo una concepción antibrechtiana del arte enajenante.

1. Parresía: las imágenes creadas por los protagonistas o los narradores motivan que la persuasión en *La ciudad y los perros* se cumpla a través del autor y, en especial, en uno de los personajes, el Poeta, quien se encarga de generar un efecto de verosimilitud y lividez, por medio de sus novelitas pornográficas.
2. Disidencia: si se hace referencia a la persuasión, el autor elimina pasajes que no conducen hacia lo funcional o lo productivo, como la participación del Boa o los juegos que realiza el Poeta con sus amistades fuera del colegio.

Vargas Llosa (1971, p. 328) diferencia el humor como herramienta que permite la persuasión, y lo clasifica en dos instantes por los cuales se presencia.

1. Humor de situación o asunto: proviene de las acciones de los personajes, como las ocurridas al Esclavo por los integrantes del Círculo.
  2. Humor de expresión o forma: procede del habla de los personajes, como el trato de los estudiantes del Colegio Militar Leoncio Prado.
- Parresía: los diálogos y las bromas acarrearán identificar quiénes son los de carácter débil y cómo la ridiculización hacia ellos los coloca en un momento risible.
  - Disidencia: no es creíble plantear la inclusión del humorismo cuando existe de por medio un asesinato, junto a diversos y consuetudinarios daños físicos y psicológicos que se hacen a los alumnos que recién ingresan, como también, a quienes no son demasiado fuertes (un ejemplo, el Esclavo).

## **El tiempo**

Mario Vargas Llosa (2007, p. 166) señala que el tiempo, la cronología, la palabra y el narrador conforman una inquebrantable unidad. Si es que se presenta su separación, será totalmente artificial. Con ella, la ficción provocará efectos psicológicos: producirá la ilusión de verdad y fingirá la vida misma.

Las novelas tienen organización, principio y fin, causa y efecto. El modo de manejarlas (con detención o aceleración) revela el carácter de ese tiempo creado. Vargas Llosa (2002, p. 19) distingue que ese orden es una invención, un añadido del novelista y un simulador que aparenta recrear la vida, cuando obviamente solo la rectifica.

En *La orgía perpetua*, el autor propone cuatro tipos de tiempos usados en la narración. El primero es el tiempo singular o específico (Vargas Llosa, 2007, p. 167), que se encarga de inaugurar y clausurar la historia. El segundo, el tiempo circular o repetitivo (Vargas Llosa, 2007, p. 170), se emplea por el narrador para intercalar hechos singulares con otros, de manera reincidente, con la intención de formar una costumbre. El tiempo verbal típico de este plano es el imperfecto del indicativo. El tercer tipo, el tiempo inmóvil o la eternidad plástica (Vargas Llosa, 2007, pp. 174-177), acontece cuando el tiempo se torna volátil (propio de la filosofía de la realidad ficticia), ya que la acción desaparece, y, por lo tanto, todas las entidades que conforman la realidad textual quedan inmovilizadas y sustraídas a un instante eterno. Nada se mueve, el tiempo no transcurre, todo es materia y espacio, como en un cuadro. Cuarto, el tiempo imaginario (Vargas Llosa, 2007, pp. 177-178): es de carácter subjetivo, pues su existencia es posible, a causa de que el sueño, el deseo o la ilusión intervienen. El narrador se distancia totalmente de esa escena.

1. Parresía: el tiempo representa una idea subjetiva de cómo se manejan las técnicas para acortar, pausar, suspender o alargar una historia.
2. Disidencia: no se expresa un tiempo real en la novela, tampoco se refiere a una unidad en torno a la cronología, el lenguaje y el narrador, puesto que lo que transcurre no es lo mismo durante la lectura que cuando se enuncia, por más que trate de sincronizarse (una breve elipsis altera ya el tiempo).

## **La ficción**

Es un sucedáneo transitorio de la vida, en la que el traslado a ese mundo textual es una metamorfosis, según Vargas Llosa (2007, p. 21). Esta se logrará a través del uso de la palabra y el respeto a las cosmovisiones convincentes ya establecidas; violentarlos

contrarresta el encantamiento, su autonomía, su libertad, su composición y su conexión con el mundo real. Una ficción lograda (Vargas Llosa, 1971, p. 237) tan solo se alcanzará al combinar formas e ideas (morales, históricas, sociales y humanas), representaciones y experiencias de realidades que el lector identifica en su vida.

La ficción es un arte de sociedades por la cual la fe experimenta una crisis. Cuando esto sucede, la vida se desliga de los paradigmas que la sostienen, y se vuelve un caos. Para Vargas Llosa (1971, p. 6), ese es el instante privilegiado para la ficción. Asimismo, esta irrealidad aparece de lo mediocre, siempre y cuando, el creador le atribuya excepcionalidad y la transforme en una experiencia privilegiada y única.

1. Parresía: la ficción es un proyecto de una posible realidad originada y transformada de la experiencia, como ocurre con la historia de *La ciudad y los perros*.
2. Disidencia: el surgimiento de una historia ficcional no cuenta con una explicación única; el hecho de que Vargas Llosa afirme que tendrá que emerger solo de la realidad es refutable. Esta se excluye totalmente de ese universo, como el vacío mismo; es decir, la separación establecida entre el corte de un segmento narrativo y otro. Es más, a partir de lo no conocido, se originará la ficción.

### **Las técnicas literarias**

Vargas Llosa construye definiciones sobre los conceptos de estilo indirecto libre, elemento añadido, dato escondido, cajas chinas, vasos comunicantes y muda o salto cualitativo. Todas estas nociones se explicarán con brevedad, según la concepción del autor, para que se constaten con la obra analizada.

### **El estilo indirecto libre**

Vargas Llosa lo conceptualiza como la narración efectuada mediante un narrador impersonal y omnisciente; es decir, desde una tercera persona gramatical, que se coloca en un punto de vista tan cercano al personaje (Vargas Llosa, 1971, p. 196), que provoca la impresión, por momentos, que quien habla es el propio personaje, y no el narrador.

Esto produce confusiones y ambigüedad con el reconocimiento de uno (el narrador omnisciente se volatiliza). Por eso, el estilo indirecto libre consigue una vía de ingreso hacia la interioridad y la intimidad del personaje de forma lógica, y se observa en la narración cuando esta describe directamente el proceso mental de los mismos (Vargas Llosa, 1971, p. 205).

1. Parresía: esta técnica permite ahondar en la psicología de los personajes y sus cosmovisiones respectivas.
2. Disidencia: falla este estilo cuando el narrador omnisciente pretende identificar al personaje, ya que las múltiples voces protagónicas establecen sus limitaciones al manifestarse en primera persona del singular.

### **El elemento añadido**

Es el reordenamiento de lo real, el cual está basado en aportar y crear algo original y único, sin propósito de informar. Para esta técnica, Vargas Llosa (2007, p. 165) señala que es decisiva la configuración autónoma de la forma misma (distancias entre la realidad y la ficción, como las leyes sociales y las relaciones interpersonales en el mundo textual), debido a que esta se asocia a los temas, los personajes y la manera como la historia es narrada. Estas características le otorgan autonomía al mundo novelesco y conllevan competir críticamente con el mundo real. Esta diferencia con el mundo real le conferirá su originalidad, con la intención de tratar desesperadamente de retrotraer lo vivido para mentirlo mejor, como indica Vargas Llosa (2007, p. 162). Para él, las ficciones fracasadas reproducirán lo real. En cambio, las logradas lo aniquilarán y lo transfigurarán. Se refiere a un depósito crítico que el autor inserta en la narración, puesto que la novela no solo será un documento objetivo, sino un testimonio subjetivo que recuenta los motivos de rebeldía personal, en función del mundo y el trastorno provocado por este.

1. Parresía: el texto de Vargas Llosa es autónomo. Genera un impacto de insatisfacción a los personales del Colegio Militar Leoncio Prado; tanto así que, en la vida real, queman su novela en la explanada, como forma de rechazo total.

2. Disidencia: la crítica permanece explícita por un instante. Sin embargo, luego, se oculta en el texto mediante los personajes, porque, al final, el Poeta retira la demanda hecha al Jaguar y se justifica la muerte del Esclavo como un error o una casualidad.

### **El dato escondido**

Para el autor (Vargas Llosa, 1971, p. 155), es un ocultamiento de información en la narración. También, lo caracteriza de dos modos (Vargas Llosa, 1971, p. 279): el primero consiste en una omisión provisional (dato escondido en hipérbaton) y el segundo, totalmente suprimido (dato escondido elíptico). Además, añade que este recurso induce a la intriga, sobre todo, si se alude a un narrador personaje, ya que el narrador es el mismo dato escondido, toda una ausencia, y, en algunos casos, un sobrentendido. Hemingway (Vargas Llosa, 1971, p. 150) se refiere a este proceso como la técnica del *iceberg*: similar a un bloque de hielo que permanece invulnerable, representado en un octavo de la totalidad, mientras que debajo del agua se halla lo restante.

1. Parresía: se mantienen ocultos muchos datos, como las procedencias de los personajes, sus identidades, el tiempo vivido o el culpable del asesinato del Jaguar.
2. Disidencia: la novela se exhibe como una ausencia total de información que se observa desde el inicio y que irá incorporando contenido funcional, poco a poco, hasta completar lo que exige su trama. Se precisa o se gradúa momentáneamente lo que se desconoce. No habrá dato escondido.

### **Las cajas chinas**

Mario Vargas Llosa (2002, p. 164) sostiene que las cajas chinas es una de las técnicas más usuales de la novela moderna que se definen por ser las historias que se relatan dentro de otras historias, en las que la conversación entre dos personajes sirve como intermediaria en brindar la información necesaria: no es el narrador quien se dirige directamente al lector. Según Vargas Llosa (1991, p. 62), al obrar de esta manera, se

genera la ambigüedad en los personajes receptivos o testigos de la información revelada, la complejidad de lo narrado y la multiplicidad de los puntos de vista.

1. Parresía: esta técnica se percata en los diálogos de los personajes, sobre todo, cuando el Poeta le cuenta al Esclavo lo que le ha pasado a Teresa.
2. Disidencia: no es funcional que las cajas chinas muestren una información neurálgica, pues, muchas veces, la representación técnica que se hace enfatiza el grado de morbosidad (como ocurre cuando el Poeta lee o hace leer sus novelitas porno a los estudiantes del Leoncio Prado), a causa de que su lectura se condiciona a una elipsis textual que sintetiza la idea de la lujuria y la libido.

### **Los vasos comunicantes**

Para el autor (Vargas Llosa, 1971, p. 322), estos tienen la finalidad de unificar lo que se presenta de forma extensa y diversa, con la intención de que esas realidades se enriquezcan mutuamente, con modificaciones y retroalimentaciones en una sola articulación.

1. Parresía: algunos segmentos narrativos se relacionan entre sí y permiten conocer la psicología y el pasado de los personajes.
2. Disidencia: no considero que se busque un solo tratado; más bien, muchos pasajes que se insertan en el texto son innecesarios, como cuando el Boa toma el protagonismo como narrador personaje. Su participación no contribuye ni revela información funcional en la historia de la novela.

### **La muda o el salto cualitativo**

Según Vargas Llosa (1971, p. 280), es una técnica literaria que se encarga de provocar rareza, con la separación, el apartado o, de manera insólita, la distinción de los diferentes planos que componen la realidad. Al respecto, añade lo siguiente:

El narrador disimula esos tránsitos, el lector apenas es consciente de la rotación continua de la materia narrativa. Solo registra las consecuencias de esas mudas:

la densidad y ambigüedad que impregnan a las acciones, el personalísimo movimiento que infligen a la historia (Vargas Llosa, 2007, p. 167).

En el texto, se aprecia ese recurso cuando, luego de una extensión en el discurso, se produce una modificación cualitativa que altera el sentido y la linealidad de la narración. En muchos casos, el empleo de las letras en cursiva significa una muda de narrador, es decir, el cambio veloz del punto de vista (Vargas Llosa, 2007, p. 198).

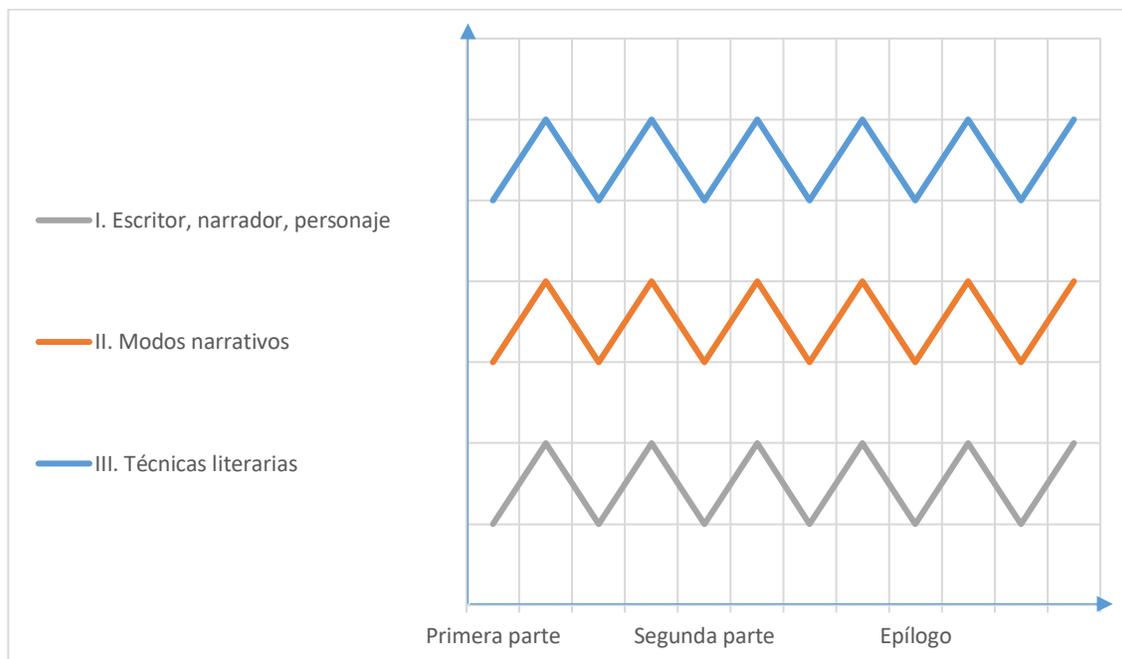
1. Parresía: esto es posible por el tecnicismo utilizado por el autor. Las secuencias no tienen una conexión causal en los propios monólogos. Los diálogos o los apartados inducen a esa impresión.
2. Disidencia: la constante aplicación de la muda genera una frecuencia que el lector reconoce, y, de inmediato, ya sabe que se refiere a un estilo identificable. En consecuencia, estos saltos ya no producen ambigüedades semánticas, que era la finalidad de esta técnica para el autor.

## Conclusiones

Con esta investigación, se concluyó que la teoría literaria de Mario Vargas Llosa no es correlativa con su novela *La ciudad y los perros*, puesto que al asimilarse la parte de la creación al “parecer”, de lado con el “no ser”, implica que la novela se excluya con totalidad de la objetividad teórica, desarrollada por el autor, y se cuestione por sus planteamientos falsos e incompletos. Su vínculo es polémico por la ausencia consuetudinaria de correspondencia entre ambos paradigmas. Al no existir una reciprocidad teórica y negarse su contenido, induce a que la configuración de la novela sea mutable y dinámica en su totalidad.

Estos fundamentos remiten a reformular los conceptos que construye el propio autor con respecto a lo que piensa y define en torno a determinadas nociones literarias, tales como las significaciones del escritor, el narrador, el narrador omnisciente, el narrador personaje, los personajes, los modos narrativos y las técnicas literarias. Todos estos postulados deberían estar enfocados desde la percepción de Mario Vargas Llosa y confrontados por el grado de certeza que se evidencia en *La ciudad y los perros*.

En el siguiente gráfico, se observa cómo se plasmaron los parámetros del escritor, los narradores, los personajes, los modos narrativos y las técnicas literarias en el desarrollo de la historia de esta obra literaria.



En el gráfico, se sintetiza la permanencia de la performance literaria autoral, pero con un lineamiento exclusivo en los segmentos de la novela. Está sometida a un avance que oscila entre la parresía (correspondencia o verdad) y la disidencia (incompatibilidad o falsedad). Esa variación impide una definición única y auténtica en la representación de lo literario, por lo que el criterio de veridicción que formula Desiderio Blanco y Michel Foucault aplicado en *La ciudad y los perros* sirve para diferenciar los discursos generalizantes o ambivalentes que no se cumplen en los discursos propios de la creación literaria.

## Referencias

- Blanco, D. (2003). Apariencias que no engañan. *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). *Semiótica del texto fílmico* (pp. 121-153). Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima.
- Carniglia, L. A. (2015). La fuerza de lo inútil. Verdad y veridicción en Michel Foucault. *Eikasía. Revista de Filosofía*, núm. 15, 357-368.
- Castro, E. (2016). La verdad del poder y el poder de la verdad en los cursos de Michel Foucault. *Tópicos*, núm. 31, 42-61.
- Castro, E. (2018). Crítica y veridicción en Michel Foucault. *Anuario de Glotopolítica*, núm. 2, 107-115.
- Coágula, J. (Comp.) (2004). *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- Delgado Del Aguila, J. M. (2017). *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Delgado Del Aguila, J. M. (2018). Violencia protagónica en *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa: enfoques narratológico y semiótico. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. 42, núm. 2, 133-155.
- Delgado Del Aguila, J. M. (2019a). Dinámica de la desconfiguración y la reconstrucción de la semiósfera de *La ciudad y los perros*. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista Semestral de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, núm. 11, 52-73.
- Delgado Del Aguila, J. M. (2019b). Representación verbal y expresiva en el universo violento de *La ciudad y los perros*. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões*, vol. 9, núm. 2, 56-70.
- Delgado Del Aguila, J. M. (2020). Trabajo técnico en *La ciudad y los perros*. *Sincronía*, XXIV núm. 77, 204-225.
- Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Madrid: Paidós.
- Foucault, M. (2011). *El gobierno de sí y de los otros*. Madrid: Akal.
- Gálvez Acero, M. (1992). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- González Blanco, A. (Ed.) (2019). Parresía y disidencia: veridicción como política de la Literatura. *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas* (pp. 53-64). Verlag, Alemania: Mímesis. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9783110624137-004>
- Gorriti, G. (1991). *Sendero. Historia de la Guerra Milenaria en el Perú. I*. Lima: Apoyo.

- Oviedo, J. M. (2007). *Dossier. Vargas Llosa*. Lima: Taurus.
- Rama, Á. (2005). El *boom* en perspectiva. *Signos Literarios*, 1, 161-208.
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia. Disponible en: <https://dle.rae.es/disidencia>
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción. Tomo II*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Shaw, D. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* (6.ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- Vargas Llosa, M. (1972). *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona: Barral Editores.
- Vargas Llosa, M. (1974). La novela. *Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de la República Venezolana*, 1-28.
- Vargas Llosa, M. (1984). El arte de mentir. *Suplemento Dominical de El Comercio*, 4-6. Lima.
- Vargas Llosa, M. (1991). *Carta de batalla por Tirant lo Blanc, prólogo a la novela de Joanot Martorell*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2002). *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2004). *La tentación de lo imposible (ensayo sobre Los miserables de Víctor Hugo)*. Lima: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2007). *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Lima: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara, Real Academia Española.
- Vargas Llosa, M. & García Márquez, G. (1991). *La novela en América Latina: diálogo* (2.ª ed.). Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Vilela Galván, S. (2003). *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras "La ciudad y los perros"*. Santiago de Chile: Planeta.

La Revista Umbral es la revista inter y transdisciplinaria sobre temas contemporáneos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Forma parte de la plataforma académica Umbral, auspiciada por la Facultad de Estudios Generales y el Decanato de Estudios Graduados e Investigación. Promueve la reflexión y el diálogo interdisciplinario sobre temas de gran trascendencia, abordando los objetos de estudio desde diversas perspectivas disciplinarias o con enfoques que trasciendan las disciplinas. Por esta razón, es foro y lugar de encuentro de las Ciencias Naturales, las Ciencias Sociales y las Humanidades. Sus números tienen énfasis temáticos, pero publica también artículos sobre temas diversos que tengan un enfoque inter o transdisciplinario. La Revista Umbral aspira a tener un carácter verdaderamente internacional, convocando a académicos e intelectuales de todo el mundo. La Revista Umbral es una publicación arbitrada que cumple con las normas internacionales para las revistas académicas. Está indexada en [Open Journal Systems](#), [Latindex](#) y [REDIB](#).

Disponible en [umbral.uprrp.edu](http://umbral.uprrp.edu)

La Revista Umbral de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras está publicada bajo la [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)