REPRESENTACIÓN VERBAL Y EXPRESIVA EN EL UNIVERSO VIOLENTO DE *LA CIUDAD Y LOS PERROS*

Jesús Miguel Delgado Del Aguila[1]

Recebido em 25/07/2019. Aprovado em 20/01/2020.

RESUMEN: Las formas verbal y expresiva que desarrollan los personajes de un texto literario se muestran mediante el dialogismo y el monologismo —conceptos ficcionalizados que desarrollan Mijaíl Bajtín, Iuri Lotman y Lubomír Doležel—; los mismos que se enfatizan con una atmósfera de violencia en la primera novela *La ciudad y los perros* (1963) del Premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa. Estas modalidades adoptan una representación tripartita a través de amenazas, degradaciones a una persona con frases y al cosificar a cualquier individuo: los agresores hacen sentir a sus víctimas como si se tratasen de objetos desvalorizados; asimismo, se aprecia de modo verbal indirecto, el cual consiste en obviar al sujeto de un determinado tema que podría agredirlo, al estar él presente.

Palabras clave: Dialogismo; Monologismo; Análisis literario; Discursividad.

Introducción

Anteriormente, algunos críticos literarios explicaron con buenos propósitos el tratamiento verbal y expresivo en *La ciudad y los perros.* Sus posturas no son del todo sostenibles; en algunos casos, erróneas e infundamentadas.

Por ejemplo, José Miguel Oviedo (1982, p. 337) observa el plano del lenguaje para decir que en este se halla la conciencia del autor y sus modos de expresión; como también, cierta abundancia de elementos autobiográficos. En mi opinión, Oviedo tiene razón en sostener que la configuración del lenguaje parte de la perspectiva del autor (casi autobiográfica), pero más son la experiencia misma y la intuición literaria las que regulan la representación social de los sujetos (recuérdese que Mario Vargas Llosa pretende criticar posturas que le son ajenas, como el poder y la violencia).

---

[1] Licenciado y candidato a doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Sara Castro-Klarén (2006, p. 33) señala que en esta obra literaria el trabajo del escritor es bueno, por el hecho de mimetizar la parte oral en las múltiples perspectivas de los personajes; asimismo, añade que la violencia, a la que recurre de manera descriptiva, predomina como uno de los temas de la novela. La crítica literaria ha logrado una aproximación mejor fundamentada de *La ciudad y los perros* (1963) al referir que Vargas Llosa mimetiza la parte oral de los personajes, aunque no señala qué procesos estilísticos o psicológicos usa; por lo tanto, la formación verbal no sería exclusivamente un acercamiento a la oralidad, sino otros factores que se implicarían para generar impresiones de la realidad; con respecto al tema de la violencia, definitivamente, este se encuentra perenne en toda la novela.

Rita Gnutzmann (1992, p. 182) argumenta que el lenguaje empleado se basa en americanismos y expresiones particulares limeñas, pero la sensación que este genera sería más intensa al creer que se trata de un lenguaje meramente oral: elipsis, interjecciones, clichés, peruanismos, argots, modismos, onomatopeyas, diminutivos y grafismos. Todos estos recursos que son acompañados por la voz colectiva del narrador logran la representación de cierto grupo social en un momento concreto, sin hacer alusión al realismo fotográfico. Analizando la totalidad de su propuesta, se observa que Gnutzmann cuenta con el déficit de enunciar que el lenguaje usado por Vargas Llosa en su narrativa se inclina por la oralidad, postura que no se nota en ningún momento en esta obra literaria, ya que la ausencia de muletillas y palabras inconclusas o repetidas en los diálogos determina que existe un tratamiento estilístico predominante, más bien, sería el buen trabajo técnico del escritor lo que otorgaría la sensación de realismo. Se equivoca también al decir que solo se intenta exponer a un grupo de la sociedad y que no hay alusiones a un realismo fotográfico, pues en el universo textual que plantea Vargas Llosa se hallan diversas conexiones sociales: no son personajes cerrados que se limitan a estar en el colegio; los círculos sociales están aptos para todos ellos, debido a que existen amistades que no son del colegio, padres de familia, situaciones y vivencias en las calles; como también, referencias al pasado en las que la concepción de grupo queda totalmente deconstruida, para hacer alusión a sujetos independientes que poseen mundos distintos.

José Luis Martín (1979, p. 224) menciona que se trata de una revolución léxica y tropológica, como también, un énfasis al emplear un expresionismo vertiginoso y diversas aglutinaciones; por ejemplo, al usar la grosería “putesumadre”). En mi opinión, el crítico

asume erróneamente el término “revolución”, el cual se debería utilizar para referirse al lenguaje que recurre Vargas Llosa, puesto que la intención del escritor es únicamente representar, por medio de la escritura, uno de los modos de hablar del limeño (el escribir tal como se habla y se oye, sin ser por eso una invención léxica del escritor y, mucho menos, “revolucionaria”). Por otro lado, no existe un lenguaje descriptivo en *La ciudad y los perros*, el cual se identifica por ir registrando hechos que favorecen a la realización de la historia de la narración; más bien, predomina un lenguaje que intenta revelar tipos humanos caracterizados por estar afligidos por la situación espontánea e imprevista que se inserta en su universo cambiante.

Finalmente, Joel Hancock (1982, p. 79-90) se refiere a las técnicas de animalización y claroscuro que se hallan en la narrativa de Vargas Llosa. En torno a este argumento, cuestiono la función entendida de las mismas. Sobre la primera, la alusión es directa cuando se refiere a los cadetes del tercer año con los “perros”; sin embargo, ¿ellos actúan como tales en todo momento?, ¿hay una identificación directa o se trata de una etapa que consiste en agredir momentáneamente al alumnado?, ¿son hombres que simulan ser perros?, ¿esta es la idea central? Con respecto a la técnica del claroscuro, no hallo una relación entre matices existentes en la novela con las acciones: estas ocurren sin premeditación, lo que sí puede apreciarse en algunos casos es antagonismo, pero claroscuro no.

Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores, explicaré de qué manera se desarrollan las formas verbales y expresivas que se demuestran en *La ciudad y los perros*. Para la realización, dividiré el análisis en siete segmentos: las palabras, el lenguaje, la ficción del lenguaje, la ideología del lenguaje, la violencia verbal, el monólogo y el diálogo.

Las palabras

Lotman (2000, p. 16) define la palabra como el signo de algún elemento (transferencia lingüística que es percibida en un mundo cultural como real o posible); algo que la sustituye en el proceso de comunicación, aunque no es capaz de reemplazarla en el uso real. Internamente, la palabra resultaría efímera. Foucault (2005, p. 229) plantea que esta posee un valor representativo —como elemento virtual del discurso—, que prescribe

un mismo modo de ser. Muchas veces, esta caracterización es enigmática, ya que las palabras actuarán como un sustituto de la discursividad esencial de su propia manifestación, debido a su carácter abierto, neutro e indiferente, que el discurso se encargará de completar y fijar.

Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 366) clasifica las palabras empleadas por los hombres en dos grupos: palabras propias y ajenas. La búsqueda de la palabra propia implica el hallazgo de uno mismo, pues es su forma de ser, su representación ontológica; mientras que una tendencia a distanciarse de sus propias palabras y optar por las ajenas, supone una anulación o un fallo del comportamiento y la exposición habituales en un sujeto, los cuales se evidencian en la manera de hablar, que resulta totalmente desconocido y de difícil exposición previa.

El lenguaje

Foucault (2005, p. 207) señala que el lenguaje es la manifestación de los seres vivos; en consecuencia, es la naturaleza misma la que los expone. El lenguaje es con lo que el ser humano ha sido creado, junto con otros elementos: motivo por el que también él es un creador en el lenguaje y un medio de la participación mimética con los objetos. Octavio Paz afirmaba que el lenguaje es el hombre y algo más: postulado que es cierto, puesto que las acciones y el carácter no pueden ser realizados sin la intervención del lenguaje (este no está constituido solamente por acciones y sonidos del pensamiento, sino que se configura, también, por elementos formales, agrupados en sistema y que imponen a los sonidos, las sílabas y las raíces un régimen que no es el de la representación). Paolo Fabbri (1999, p. 48) agrega que el lenguaje no sirve para evidenciar estados del mundo, sino para transformarlos; asimismo, se modifica quien lo produce y lo comprende.

El lenguaje forma parte de la distribución de similitudes y signaturas; por lo tanto, debe tomarse como algo natural, con elementos que tienen sus leyes de afinidad y convivencia, junto con sus analogías obligadas. Por sus estructuras, sus composiciones confusas y sus modos de simultaneidad, el lenguaje es analizado y ofrecido desde una perspectiva de desarrollo lineal del lenguaje mismo; aquello permite que puedan conocerse algunas constantes o ciertas tipologías humanas —, Umberto Eco (1999, p. 40-41) se refería al lenguaje como la autorrevelación del ser —. Si los análisis de la representación,

el lenguaje, los órdenes naturales y las riquezas son perfectamente coherentes y homogéneos entre sí, existe entonces un desequilibrio profundo — Lacan (1996, p. 57) argumenta que el lenguaje muestra límites para cualquier sujeto, pues él se presenta como demanda: una que fracasa. Esta consumación es producto de que no existe una finalidad de éxito en el lenguaje, sino que es su misma repetición la que lo ha engendrado: desde la dimensión de la pérdida, al plus del goce.

La ficción del lenguaje

Lotman (BAJTÍN, 1998, p. 248) alude a la escritura como una forma de la memoria, ya sea individual o colectiva, que se encarga de hallar la necesidad de registrar algo común a toda la colectividad. Al emplear la lengua para configurar enunciados verbales u orales, se está revelando el carácter humano multiforme de cada uno, ya que se genera una tensión ético-cognoscitiva, por la que el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión, según Walter Benjamín (2001, p. 59). El lenguaje es distinto del práctico y el literario, puesto que su función estética es la ficción. Sería la literatura de ficción la que se impondría esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos (distinta de la literatura de dicción, que se impone por sus características formales), debido a que los enunciados de ficción son aserciones fingidas; por lo tanto, el lenguaje como materia misma de la literatura avanzaría únicamente hacia la verdad objetiva de su arte.

El lenguaje o el estilo de una obra de arte está compuesto de una mezcla de estilos heterogéneos, la cual se halla en conflicto; por ejemplo, cuando no se intenta reproducir el vagar juguetón de la conciencia, que se caracteriza por el vaivén de las impresiones, se circunscribe racionalmente un contenido coherente, que alude a un episodio narrado o una situación descrita. ¿Pero aquello es definitivo? No es necesario seguir una sola norma. Para Lubomir Doležel (1999, p. 210), el acto de construcción del mundo no puede identificarse o compararse con actos de habla simbólicos (confirmar, negar, mentir, imitar o simular), que presuponen la existencia independiente de un mundo donde las oraciones correspondientes se refieren o no, como también, hay una simulación —el lenguaje empleado para la ficcionalización es transferido a otro lenguaje, a través de una

continuidad de transformaciones—. Gérard Genette (1998, p. 31) distingue que el relato no revela una historia (real o ficticia): solo la cuenta; es decir, significa mediante el lenguaje, con la excepción de los elementos verbales previos de esa historia (diálogos y monólogos), que tampoco imita porque no los necesita (puede reproducirlos directamente o transcribirlos).

La ideología del lenguaje

Buffon insistía que el estilo es el hombre —idea que tomó luego Lacan—. Por lo tanto, Vargas Llosa estaría autentificándose con los actos de habla que traza en su narración: con los monólogos, los diálogos, los personajes y el narrador omnisciente, estaría transfiriendo sus mapas mentales desde el cuerpo privado al social. Bajtín (1998, p. 334) menciona que la integración biográfica y autobiográfica del hombre (todo aquello que jamás puede ser objeto de una experiencia propia, proveniente de la conciencia y los pensamientos de otros) es similar a la representación que proyecta un espejo (una desintegración de una imagen total), aquella que uno recibe del otro —con sus tonos, aunque sin apreciación de uno propio, el cual no existe.

El equipo de Psicología (RUBIO; MAC GREGOR Y VEGA, 1990, p. 78) indica que el aprendizaje del lenguaje se genera en un sentido inverso: no se aprende a hablar, sino a callar —se trata de acallar demandas, impulsos no atendidos e incomunicarse con las partes no poseídas de uno mismo—. Cuando uno quiere hablar con la verdad, lo hará con la búsqueda de la palabra; ese momento expresivo, será un rasgo constitutivo del enunciado, una necesidad que requiere ser expuesta para buscar un efecto, el cual se logra captar del todo, ya que se distingue por la capacidad analítica que posee cada uno, según su experiencia. Más bien, si se quiere hallar el sentido de las palabras es necesario deconstruir los significantes (despedazarse y fragmentarse el lenguaje para observar su funcionamiento interno y delatar sus trampas invisibles). Todo enunciado, según Bajtín (1998, p. 274), es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, que se ha desarrollado en los hablantes dentro de una esfera de objetos y sentidos. Un primer aspecto del enunciado, para él, es el que fija los detalles específicos de composición y estilo (selección de recursos lingüísticos y género discursivo, que centra la intención y el sentido que le brinda el sujeto discursivo o el autor). Un segundo aspecto del enunciado es el momento expresivo (la

actitud subjetiva y evaluadora del hablante, con respecto al contenido semántico de su propio enunciado). Todo hablar humano es finito, en el hecho de que en él yace la infinitud de un sentido por desplegar e interpretar — la lengua como sistema abstracto de posibilidades y realidad concreta encuentra un mediador, que es la valoración social; esta se obtendrá al comprenderse la lengua y la respuesta que demande el enunciado.

El hombre, individualmente, no crea doctrinas de que la creación ideológica y su concepción se llevan a cabo únicamente mediante el proceso de comunicación social; eso sí, los elementos de la lengua son neutros: su dinámica es libre; es decir, no reconoce ni respeta las fronteras del enunciado y la soberanía de las voces (BAJTÍN, 1998, p. 306). Ahora, considerando la jerarquía de los lenguajes (desde los más simples, hasta los más complejos), hay una reiteración sobre el aumento de redundancia.

La violencia verbal

Bajtín (2003, p. 302) indica que el hombre, como tal, es víctima de su discurso. Su pronunciación individual adquiere carácter por su ritmo y su cadencia peculiares, en torno a su modo de expresarse (cuando el personaje piensa y habla, se compone de forma humana, como se evidencia en el monólogo). La entonación sintáctica (junto con el sentido y el sonido) y expresiva (enfocada en la valoración) matiza cada palabra del enunciado del individuo y expone su autonomía histórica y concreta — características representativas de la acción, ligada a la metalengua (MIGNOLO, 1978, p. 129) —. El aspecto verbal también puede distinguirse por su tiempo, su cabalidad, su nivel y su persona. En el caso de la violencia verbal, su aplicación se enfoca en el uso de palabras (o ruidos vocales) que posee para afectar y dañar a una persona; como también, ocurre al hablar falsamente de la víctima. De igual manera, es una manifestación de agresión que no deja evidencia, pero resulta igual de doloroso y su recuperación toma, en todo caso, mucho más tiempo. Maurice Merleau-Ponty (1995, p. 158) fundamenta que la violencia, la astucia, el terror, el compromiso y la subjetividad tienen como fin transformar en objetos a los otros hombres, para que así ellos se hallen al servicio de una sociedad humana (de los proletarios, con un núcleo indivisible de voluntades y hechos económicos que pretenden generar una sola voz y su propio lenguaje). El poder de comunicar normas transformaba el mundo narrativo en uno modal; allí, el poder se ejercía mediante la acción y la comunicación — al existir una

presión, el grupo social receptor se encargaba de aceptar o rechazar dicha propuesta —. El uso de groserías confirma y acentúa el nivel de violencia en los personajes de *La ciudad y los perros*, aunque se evidencia de un modo más agudo cuando existe el contacto físico como medio de desfogue y solución de un conflicto, para que después el agresor permanezca en la tranquilidad o detecte un nuevo combate justificado por la violencia. En consecuencia, la violencia verbal sería un antecedente de la agresión física y una provocación para su ejecución.

Existen tres formas de ejercer este tipo de violencia, sin que su utilidad revele alguna posición socioeconómica en los personajes u otros factores que caractericen su construcción como entidades humanas.

En primer lugar, el modo más usual consiste en amenazar: en esta obra literaria, se perciben acciones que buscan desencadenarse por medio de la venganza (vengar el robo del serrano Cava, su expulsión y la muerte del Esclavo); son las más notorias; por lo tanto, requieren una reivindicación agresiva; ante ello, se necesitará amenazar al culpable de estas desdichas de inconformidad personal. En el caso del Poeta, quiere hacer justicia apenas termine el colegio y, en un determinado momento, amenaza al Jaguar por el asesinato de su compañero: “No tengo vergüenza — dijo Alberto —. Y cuando salga del colegio, iré a decirle a la Policía que eres un asesino”.

En segundo lugar, otra manera se representa a través de la degradación hacia la persona por medio de frases: Doležel (1999, p. 164) aludía al conflicto verbal como un agravamiento de la etapa de inicio que añade el insulto y la invectiva al repertorio de los actos de habla hostiles. Es en este empleo agresivo en el que se aprecia una obsesión verbal, en términos lacanianos, ya que se realiza el desvío de un significante a la categoría de objeto, a la vez que se identifica el logos con su efecto metonímico y lo hace descender significativamente. La agresión verbal en la institución del Leoncio Prado parte de los principales encargados del colegio: los militares. Por ejemplo, hay una escena en la que Alberto Fernández requiere de apoyo ético y recurre al teniente Huarina para que lo socorra, pero los resultados no son los esperados; más bien, se detecta una atmósfera de indiferencia, burla y agresividad.

> —¡Yo no soy un cura, qué carajo! ¡Váyase a hacer consultas morales a su padre o a su madre! […]. ¿No sabe que el servicio no se abandona nunca,

> salvo muerto? […]. ¡Consultas morales! Es usted un tarado —Alberto deja de respirar: la mueca ha desaparecido del rostro del teniente Remigio Huarina, su boca se ha abierto, sus ojos se han estirado, en la frente han brotado unos pliegues. Está riéndose—. Es usted un tarado, qué carajo. Vaya a hacer su servicio a la cuadra. Y agradezca que no lo consigno (VARGAS LLOSA, 2012, p. 20-21).

En tercer lugar, el último recurso consiste en cosificar: se hace sentir al otro como un objeto sin valor, puesto que se le asigna sobrenombres o se le atribuye un trato despectivo. Las consecuencias que se logran con estas acciones perversas y absurdas son negativas. Bajtín (2003, p. 286) indicaba que la palabra polemizada internamente está sumamente difundida en el habla cotidiana práctica, así como en el discurso literario (sin dejar de ser la organizadora del estilo). El habla cotidiana práctica se relaciona con el discurso atestado de ataques indirectos al otro o comentarios maliciosos que pertenecen a un discurso que se niega a sí mismo, con múltiples reservas, concesiones o subterfugios.

Estas tres formas son muy directas, pero hay otra modalidad que es la agresión verbal indirecta, como susurrar para que el agredido no oiga, mentirle, cambiar de tema o hacerle creer que está equivocado.

El monólogo

Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 333-334) señala que el monologismo niega todo tipo de conciencias equitativas y capaces de respuesta, de otro yo (el tú) igualitario. Dentro de un enfoque fonológico, el otro sigue siendo totalmente objeto de la conciencia y no evidencia un pensar (no se le espera una respuesta que pudiera cambiarlo todo en el universo de la conciencia que monologa). El monólogo pervive sin el otro; por eso, cosifica toda la realidad: pretende ser la última palabra y encubre a los hombres manifestados y el mundo. En un universo artístico monológico (BAJTÍN, 2003, p. 117-118) — que no conoce el pensamiento y la noción ajenos, como objeto de representación —, se construye la utopía de tipificación social como tal: se incluye la figura del héroe, a quien se le atribuye una composición estable y concluida de la realidad; con ello, pierde su significado directo (un rasgo predeterminado, igual que cualquier otra manifestación del héroe). En un monólogo de Alberto Fernández, se intenta hallar la verdad por medio de deducciones cohesivas y coherentes, las cuales remiten al Esclavo como soplón y amante de Teresa; en ese caso, el

monologismo sirve como un acto de revelación y organización de ideas posibles que configuran una verdad ideal y apresurada, mas no científica ni veraz.

> Soplón y mentiroso, ya sabía que con esa cara, para qué iba a ir, puede ser que su madre se esté muriendo, si ahorita entro al baño y digo Jaguar el soplón es el Esclavo, inútil que se levanten, ha salido a la calle, hizo creer a todo el mundo que su madre está enferma, no se desesperen que las horas pasan rápido, déjenme entrar al Círculo que yo también quiero vengar al serrano Cava […]. Y ya puede estar allá, puede estar bajando del ómnibus, caminando por esas calles de Lince, puede estar con ella, puede estarse declarando con su cara asquerosa, ojalá que no vuelva nunca, mamita, y te quedes abandonada en tu casa de Alcanfores y yo también te abandonaré y me iré de viaje, a Estados Unidos, y nadie volverá a tener noticias de mí, pero antes juro que le aplastaré la cara de gusano y lo pisotearé y diré a todo el mundo miren cómo ha quedado este soplón, huelan, toquen, palpen e iré a Lince y le diré eres una pobre tipita de cuatro reales y estás bien para ese soplón que acabo de machucar (VARGAS LLOSA, 2012, p. 173-174).

Erich Auerbach (1996, p. 504) señala que los medios empleados en la novela para reproducir el contenido de conciencia de los personajes han sido analizados y descritos sintácticamente, y se ha calificado alguno de esos medios como “discurso vivido” o bien como monólogo interno. Por ejemplo, el monólogo interior consiste en escribir como se piensa en el inconsciente; para lograr ese objetivo, se necesita una ruptura de la coherencia sintáctica, además, no hay explicaciones; este recurso permite mayor verosimilitud y mejor conocimiento lingüístico de los personajes: muy distinto del soliloquio, el cual se caracteriza por hablarse ordenadamente a sí mismo.

El diálogo

Lubomír Doležel, Mijaíl M. Bajtín y Iuri Lotman cuentan con múltiples definiciones del diálogo que, en esta ocasión, aportarán a la comprensión del proceso creativo de palabras en los protagonistas de *La ciudad y los perros*.

El diálogo consiste en un intercambio de información, por el que las personas interactúan físicamente (DOLEŽEL, 1999, p. 150) con actos de habla determinados o influidos por su compromiso con la acción. Es también un tránsito o una dialéctica de la interiorización (el monologismo del pensamiento humanístico) a la exteriorización (lo dialógico, limitado por el hombre), que lo compone como producto abstracto (por medio de actos semióticos); en ese sentido, el diálogo precede al lenguaje y lo genera (es

imposible referirse a la conciencia sin comunicación). Asimismo, se trata de una conversación dramática con un objetivo determinado: un medio para desarrollar los sucesos (une escenas) y los caracteres (se comparten sentimientos); aunque su núcleo, para Mijaíl M. Bajtín (2003, p. 372), se halle fuera del argumento, es decir, la deducción de la idea central o lo primordial en una conversación se rescataría por procesos individuales de comprensión y síntesis, a pesar de que todo diálogo es estilísticamente puro, por el hecho de que los participantes captan el sentido de una frase sin esfuerzo alguno y continúan con el hilo argumentativo. Por ejemplo, cuando Alberto recibe la noticia de que Ricardo Arana ha muerto, es fácil comprenderlo porque el mensaje se recepciona de modo directo y con las palabras correctas ("el Esclavo ha muerto"), tal como se representa en el siguiente fragmento:

> —Bueno — dijo Alberto —. Ya llegamos.
> —¿Qué pasa allá? — dijo el hombre —. ¿Por qué corren?
> —Es el silbato — dijo Alberto —. Para formar. Tengo que irme.
> —Hasta luego — dijo el hombre —. Gracias por acompañarme.
> Alberto echó a correr. Pronto alcanzó a uno de los cadetes que habían pasado antes. Era Urioste.
> —Todavía no son las siete — dijo Alberto.
> —El Esclavo ha muerto — dijo Urioste, jadeando —. Estamos yendo a dar la noticia (VARGAS LLOSA, 2012, p. 277).

Agustín Domingo Moratalla (BEUCHOT Y ARENA-DOLZ, 2006, p. 199) señala que, en el diálogo, al tratarse de una interacción recíproca, uno se somete a participar con respuestas, de manera simétrica o asimétrica; por otro lado, una conversación bien realizada es trascendente y genera una experiencia del mundo que transforma al sujeto. Cuando el Esclavo es recibido en el Colegio Militar Leoncio Prado, los alumnos de quinto de Secundaria lo tratan con agresividad; aquella actitud con la que lo configuran sus compañeros repercutirá en su forma de ser posteriormente: se volverá más tímido, le tendrá miedo a las peleas y consentirá que lo violenten, en señal de derrota e impotencia. A continuación, se observa cómo un alumno de quinto puede generar esa manipulación por medio del diálogo agresivo al tratar con el Esclavo.

> —A propósito, perro. ¿Le duelen los brazos?
> —No — dijo el Esclavo […].
> —Mentira —dijo la voz —. Si no le duelen, ¿por qué está llorando, perro? […].
> —¿Usted es un perro o un ser humano? — preguntó la voz.
> —Un perro, mi cadete.
> —Entonces, ¿qué hace de pie? Los perros andan a cuatro patas […].

> —Bueno — dijo la voz —. Cuando dos perros se encuentran en la calle, ¿qué hacen? Responda, cadete. A usted le hablo.
> El Esclavo recibió un puntapié en el trasero y al instante contestó:
> —No sé, mi cadete.
> —Pelean — dijo la voz —. Ladran y se lanzan uno encima del otro. Y se muerden (VARGAS LLOSA, 2012, p. 60-61).

Mijaíl M. Bajtín alude a unos términos denominados dialogismo y polifonía, los cuales se vinculan, respectivamente, con el empleo de los diálogos y la pluralidad dialógica representada a través de personajes disímiles; por ejemplo, una novela polifónica es enteramente dialógica. Para la comprensión de esta noción, Helena Beristáin (1997, p. 121) especifica que el dialogismo es una ausencia de conciencia narrativa unificadora, la cual se caracteriza por mostrar la coexistencia de diversas voces (cada una, independiente y libre, con sus respectivas cosmovisiones), que se combinan y configuran una unidad polifónica.

Para entablar una relación dialógica (BAJTÍN, 1998, p. 309), se requiere de una orientación y una intención en el plano del sentido. ¿Cómo debe tratarlo y lograrlo el autor? Muchas veces, se aprecia que el diálogo es dominado por una semántica filosófica (lógica), la cual varía, dependiendo del proyecto del autor. Mijaíl M. Bajtín (2003, p. 392) fundamentaba que el objeto de la intención del autor no es el conjunto de ideas, como algo natural e idéntico a sí mismo; no, su objeto es precisamente el transcurrir del tema por medio de la pluralidad de voces (con la que se logra una polifonía y una heterofonía de principio). Cuando se elabora una novela polifónica (BAJTÍN, 2003, p. 72), algunos elementos permanecen ocultos, como la unidad supraverbal, la supravocal o la supracentual. Sin embargo, existen otros factores que se revelan —y no de una forma lógica—; por ejemplo, en todas partes, se podría generar el cruce, la concordancia o la alternancia de las réplicas del diálogo explícito, junto con otras reiteraciones del diálogo interior de los personajes; por el contrario, también, podría intervenir un determinado conjunto de ideas, pensamientos y discursos, a través de múltiples y distintas voces separadas. En *La ciudad y los perros*, es notorio distinguir cómo se insertan los diálogos de los personajes a quienes se alude en su ausencia, para que sean los participantes del diálogo los que los reviven; en consecuencia, se genera la sensación de que se mezclan en esa realidad textual. A continuación, se puede comprobar esa particularidad en el fragmento en el que se introduce la voz de Teresa sin que ella esté presente en la conversación del Jaguar y el flaco Higueras.

> —Le conté todo — dijo el Jaguar.
> —¿Qué es todo? — dijo el flaco Higueras —. ¿Que viniste a buscarme con una cara de perro apaleado, le contaste que te volviste un ladrón y un putañero?
> —Sí — dijo el Jaguar —. Le conté todos los robos, es decir, los que me acordaba. Todo, menos lo de los regalos, pero ella adivinó, ahí mismo.
> —Eras tú — dijo Teresa —. Todos esos paquetes me los mandabas tú.
> —Ah — dijo el flaco Higueras —. Te gastabas la mitad de las ganancias en el burdel y la otra mitad comprándole regalos. ¡Qué muchacho!
> —No — dijo el Jaguar —. En el bulín no gastaba casi nada, las mujeres no me cobraban (VARGAS LLOSA, 2012, p. 463).

Esta es la naturaleza dialógica de la conciencia y la vida humana misma, tal como señala Bajtín (1998, p. 334), quien también agrega que vivir significa participar en el diálogo con la mayor cantidad de actos que se generan con sus miembros y su razón. Por lo tanto, cualquier tipo de diálogo, así sea inconcluso, es la única forma adecuada de expresión verbal de una vida auténtica.

Doležel (1999, p. 150) señala que en las historias de los mundos multipersonales hay un impulso comunicativo (entre personas ficcionales) e interactivo (actos físicos). Este es posible por un contacto cultural asimétrico (formaciones y vivencias diferentes) y algunos recursos similares (idioma, sexo, religión, ideologías, etc.). Es en este intercambio dialógico por el que uno se entera de que dos sujetos (distintos) al interactuar están revelando su manera de ser. Se deduce, entonces, que hay una presencia diversa de personalidades que muestran modos de hablar disímiles y particulares; estos se van develando a medida que se presentan los diálogos. ¿Pero qué es el diálogo realmente en relación con la personalidad de los personajes? Para Bajtín (1998, p. 334), este describe una forma de ser, pensar, vivir y estar en el mundo: revela al personaje y nos muestra su cosmovisión. Ellos exponen un diálogo, con sus respectivos tonos y sus contenidos generales de la obra, que va de acorde con su carácter y su identidad. Un diálogo es falso si no contiene esos requisitos; es por eso que, mientras más objetual aparezca, mejor se construirá su fisonomía discursiva. Como consecuencia, se obtiene que una novela polifónica cobre relevancia, dependiendo del ángulo dialógico con el que se confronte o se contraponga la heterogeneidad lingüística propuesta en el texto (BAJTÍN, 2003, p. 265).

Conclusiones

La similitud en las vivencias de los personajes el Jaguar, el Poeta y el Esclavo genera que, en situaciones independientes, como en el hecho de socializar fuera del Colegio Militar Leoncio Prado, el dialogismo y el monologismo que se producen sean objeto de confusión en la identificación de los protagonistas, tanto así que se obvia quién realmente interactúa con Teresa hasta casi el final de la novela.

Referencias

AUERBACH, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal.* México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. 2.ª ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BENJAMÍN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario.* México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

BEUCHOT, Mauricio y ARENA-DOLZ, Francisco (Dirs.). *10 palabras clave de la hermenéutica filosófica*. Navarra, España: Verbo Divino, 2006.

CASTRO-KLARÉN, Sara. "Desire, *The City and the Dogs* of Paradise". En ZAPATA, Miguel Ángel (Ed.). *Mario Vargas Llosa and the persistence of memory: celebrating the 40th anniversary of La ciudad y los perros (The Time of the Hero) and other works*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Hofstra University, 2006, p. 27-39.

DELGADO DEL AGUILA, Jesús Miguel. *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros, 1999.

ECO, Umberto. *Kant y el ornitorrinco.* Barcelona: Lumen, 1999.

FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. 12.ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato.* Madrid: Cátedra, 1998.

GNUTZMANN, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar, 1992.

HANCOCK, Joel. "Técnicas de animalización y claroscuro. El lenguaje descriptivo de *La ciudad y los perros*". En OVIEDO, José Miguel (Coord.). *Mario Vargas Llosa*, 1982, p. 79-90.

LACAN, Jacques. *El seminario. Libro 17. El reverso del Psicoanálisis.* Comp. Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1996.

LOTMAN, Iuri. *La semiósfera. Libro III: Semiótica de las artes y de la cultura.* Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.

MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa; acercamiento estilístico.* Madrid: Gredos, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Humanismo y terror*. Traducción de León Rozitchner. Buenos Aires: La Pléyade, 1995.

MIGNOLO, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Grijalbo, 1978.

OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

RUBIO, Marcial, MAC GREGOR, Felipe y VEGA, Rudecindo. *Marco teórico y conclusiones de la investigación sobre violencia estructural*. 1.ª ed. Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz, 1990.

VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. *Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara, Real Academia Española, 2012.

REPRESENTAÇÃO VERBAL E EXPRESSIVA NO UNIVERSO VIOLENTO DE *BATISMO DE FOGO*

RESUMO: As formas verbais e expressivas que os personagens de um texto literário desenvolvem são mostradas através do diálogo e do monologismo —conceitos ficcionalizados desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, Iuri Lotman e Lubomír Doležel—; os mesmos que são enfatizados com uma atmosfera de violência no primeiro romance *Batismo de Fogo* (1963) do Prêmio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa. Essas modalidades adotam uma representação tripartite por meio de ameaças, degradações a uma pessoa com frases e pela reificação de qualquer indivíduo: os agressores fazem suas vítimas sentirem-se objetos desvalorizados; da mesma forma, é apreciado de uma forma verbal indireta, que consiste em evitar o sujeito de um determinado assunto que poderia atacá-lo, quando ele está presente.

Palavras-chave: Dialogismo; Monologismo; Análise literária; Discursividade.