

Notas al silencio como recurso narrativo en *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa

The Silence as a Narrative Resource in Mario Vargas Llosa's The Real Life Of Alejandro Mayta

María de Fátima Salvatierra

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

RESUMEN

Este trabajo propone que el *silencio* es un recurso narrativo efectivo en la novela *Historia de Mayta* de Vargas Llosa (1984), para evidenciar que el personaje de Mayta responde a pulsiones y no a deseos respecto de su ideal de revolución. Utilizaremos como marco teórico la noción de *silencio*, en términos del psicoanálisis lacaniano, que plantea Mladen Dolar (2007) para el análisis textual de escenas, descripciones y personajes. Por ejemplo, si seguimos esta línea lacaniana, podemos interpretar que el *silencio* del paciente-personaje (Mayta) —en la parte final de la novela, que corresponde a la entrevista— es también el *silencio* del analista-novelistas (personaje); además, este *silencio* adquiere una materialidad externa y envolvente gracias a algunos recursos narrativos que detallaremos en este breve trabajo.

Palabras clave:

Silencio / Deseo / Pulsión / Mladen Dolar / Revolución / Novela / Perú / Historia de Mayta / Vargas Llosa

ABSTRACT

This work proposes that silence is an effective resource in the narrative of Mario Vargas Llosa's *The real life of Alejandro Mayta* (1984) to demonstrate that Mayta responds to his ideal of revolution with drives and not with desire. We are going to use the notion of silence in terms of Lacanian's psychoanalysis proposed by Mladen Dolar (2007) as a conceptual framework for the text analysis of the scenes, descriptions and characters. For example, by following this Lacanian concept, we can interpret that the silence of the patient-character (Mayta) — in the final part of the novel that corresponds to the interview — is also the silence of the analyst-novelist (character); besides, this silence acquires an external and comprehensive nature thanks to some narrative resources that will be detailed in this brief work.

Keywords:

Silence / Desire / Drive / Mladen Dolar / Novel / Peru / The Real Life of Alejandro Mayta / Vargas Llosa

Nociones preliminares: La tesis de Mladen Dolar sobre la voz como el objeto a lacaniano

Antes de precisar cuál es la propuesta de Dolar sobre el *silencio*, en términos lacanianos, consideramos pertinente resumir, brevemente, la tesis principal del autor sobre la *voz*.

Intentaré sostener que además de los dos usos más divulgados de la voz —la voz como vehículo del significado y la voz como fuente

de admiración estética—, *existe un tercer nivel: el objeto voz que no se esfuma en tanto vehículo del significado, y a la vez no se solidifica en un objeto de reverencia fetichista, sino que funciona como un punto ciego en la invocación y como alteración en la apreciación estética.* [cursivas de la autora] (Dolar, 2007, p. 15)

Según Dolar, la voz, observada desde este tercer nivel, no se explicaría por medio de la lingüística ni por medio de la estética, sino que necesita una mejor dilucidación a través de “una teoría de la voz, el objeto voz, la voz como la máxima encarnación de lo que Lacan denominó objeto *a*” (p. 21). En otras palabras, Dolar interpretará el problema de la voz como si fuera el objeto *a*, que Jacques Lacan propuso hace más de medio siglo en sus seminarios.

El objeto *a*, en la definición lacaniana, se inspiraba en la idea marxista de plusvalía, que proponía que en el discurso del amo (dejamos de lado los otros tres), “un significante trata de representar al sujeto para todos los otros significantes, pero siempre se produce, inevitablemente, un excedente; este *excedente* es el *objeto a*” (Evans, 1997, p. 141). También, identificado como el objeto de deseo, aquello que es inalcanzable, ambiguo, inalienable, y tantas veces paradójico.

Dolar ejemplifica el enfoque de la voz en tanto objeto *a* con los inventos del húngaro Wolfgang von Kempelen (1734-1804). Uno de estos consistía en una máquina parecida a un fuelle que reproducía la voz humana (p. 17); y el otro invento era un autómatas que jugaba ajedrez, pero que no producía ningún sonido ni voz (p. 19). Dolar explica a través de estos dos inventos el problema de la voz, de la siguiente manera: “la voz [de la máquina parlante] era lo que inmediatamente capturaba a todos e inspiraba un sobrecogimiento universal” (p. 21), pero este efecto no era producido por una causalidad mecánica; es decir, no me asombro de que la máquina tenga voz, sino de cómo esta máquina —en su condición de máquina— produce algo tan humano como es la voz, y viceversa con el ajedrecista, que, pareciendo tan humano, no reproducía ninguna voz.

Dolar explica que ese producto *voz* (el objeto *voz*) que generó la máquina parlante causó horror en el auditorio, como la presencia de algo siniestro (p. 18). De esta manera, el efecto voz es producido por “un misterioso salto en la causalidad, una hiancia, una ren-

guera, un exceso del efecto voz sobre su causa, donde la voz [en tanto objeto *a*] llega para ocupar el espacio de una hiancia, un eslabón faltante, un espacio en el nexo causal” (p. 21).

En resumen, para Dolar el problema de la voz —en adelante llamado *objeto voz*— podría ser resuelto si lo interpretamos como si fuera exactamente el objeto *a* propuesto por Lacan, con todas las implicancias que esto conlleva.

El silencio es el reverso de la voz

Si existe el problema de la *voz*, tenemos obligatoriamente que hablar de su contraparte, en este caso, el silencio. Mladen Dolar nos plantea una analogía: “el silencio es el reverso de la voz así como la pulsión es el reverso del deseo, su sombra y su ‘negativo’” (p. 179). En esta reflexión, Dolar propone la complejidad del silencio, que, líneas más adelante, explica: “El silencio de las pulsiones debe leerse contra ese trasfondo [en referencia a la frase de Pascal: ‘El silencio eterno de los espacios infinitos me aterra’]: no es un silencio que contribuya al sentido, y este es su rasgo más perturbador” (p. 182).

Dolar señala que este rasgo perturbador del silencio podría incluirse en el “registro de lo real” (p. 183). Y, a su vez, el silencio, comparado con las pulsiones “nos dice nada, pero persiste; este es otro rasgo de las pulsiones: insisten como una fuerza constante, vuelve insistente y estúpidamente al mismo lugar, el lugar de su satisfacción silenciosa” (p. 183). De esta manera, Dolar sostiene “una simple tesis: el silencio de las pulsiones se conecta íntimamente con el silencio del analista” (p. 184).

Al respecto, nosotros hemos identificado esta particularidad del silencio del analista en la entrevista que ocurre entre los dos personajes principales de la novela *Historia de Mayta*.

El silencio en otras novelas de la violencia política en el Perú

Observamos que este rasgo perturbador del silencio —fácilmente ubicable en el registro de lo real— podría identificarse en la ficción con los recursos narrativos donde se introducen largas descripciones donde no hay discursos directos o indirectos de los personajes, o gráficamente con puntos suspensivos [...], o simplemente la palabra *silencio*, etcétera. Estos recursos narrativos podrían tener relación con el objetivo de crear una serie de sentimientos catárticos en el lector, pueden ser de tensión, horror, suspenso, euforia, en un determinado episodio. El *silencio* no es exclusivo de la narrativa, también, es muy frecuente en la poesía (ej.: “El grito [Edvard Munch]”, del poeta peruano José Watanabe (1945-2007).

El silencio, en su condición perturbadora y pulsional, nos orienta en la lectura de otras novelas sobre la violencia política en el Perú. Solo por mencionar un ejemplo evidente tenemos *Gritos en silencio* de Isabel Córdova Rosas (2011).

En la novela de Córdova Rosas el objetivo primordial de los protagonistas es dar a conocer sus respectivos nombres a sus familiares y a la prensa antes de ser ejecutados, es decir, insertar su identificación (nombres y apellidos) en el orden de lo simbólico, la Ley, la civilización. No obstante, no todos lo consiguen; por eso, el epígrafe con que empieza la novela es revelador: “A nuestros compatriotas / que se quedaron a medio camino / sin poder gritar su nombre”. Es decir, son los nombres que quedaron por siempre en el silencio.

Vargas Llosa, en *Lituma en los Andes* (1993), presenta el silencio como característica constitutiva de un personaje, Pedrito Tinoco, víctima de las torturas de los militares. Dice el narrador de este personaje: “Su silencio,

su eterna sonrisa, su permanente disposición a hacer lo que le pedían, su aire de estar ya en el mundo de los desencarnados, le daban la aureola de santo". Este personaje es el símbolo de todas aquellas víctimas de las torturas de los militares, además cobra mayor valor interpretativo al ser un personaje sin voz.

La paradoja de la revolución silenciosa

Al plantearse el silencio como una presencia en la narración puede ser identificable en más de una ocasión. Por ejemplo, en el diálogo entre los personajes María y Juanita:

—¿Cuál es la respuesta a esa pregunta? —le digo, al ver que se ha quedado callada— *¿La revolución silenciosa de aquellos años sirvió o perjudicó a la Iglesia?*

—Nos sirvió a las que perdimos las falsas ilusiones pero no la fe, a las otras quién sabe —dice María. Y volviéndose a Juanita—. *¿Cómo era Mayta?*

—Habla con suavidad, con cortesía, vestía muy modestamente —recuerda Juanita—. Intentó impresionarme con desplantes antirreligiosos. Pero, más bien, creo que lo impresioné yo. No sabía lo que estaba ocurriendo en los conventos, en los seminarios, en las parroquias. *No sabía nada de nuestra revolución...* Abrió mucho los ojos y me dijo: 'Entonces, no estamos tan lejos'. Los años le han dado la razón ¿no es cierto? [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 71)

Ambas hablan de una revolución silenciosa en el entorno de la institución católica. Y se presenta como paradoja siendo el movimiento tan explícito se transcribe en significantes contrarios. Los personajes de este mismo diálogo se percatan de este aspecto; leamos el siguiente párrafo:

—Sí, es verdad, qué hubiera dicho Mayta aquella tarde que conversamos si hubiera sabido que dentro de la Iglesia se podían oír cosas así —dice Juanita—. A pesar de que yo creía ya estar de vuelta de todo, cuando vino Ivan Illich me quedé pasmada. ¿Era un sacerdote quien decía esas cosas? ¿Hasta ahí había llegado nuestra revolución? *Ya no era silenciosa, entonces.*

—Pero con Ivan Illich no habíamos oído nada, aún —empalma María, los ojos azules llenos de malicia—. Había que oír a Ernesto Cardenal para saber lo que era bueno. En el Colegio, varias pedimos un permiso especial para ir a verlo al Instituto Nacional de Cultura y al Teatro Pardo y Aliaga. [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, pp. 86-87).

Una revolución planteada en los términos de Mayta de ninguna manera se mostraría "silenciosa", no obstante, pueden presentarse lugares o espacios narrativos en la novela en que así sucede, como pasa en este diálogo entre personas vinculadas a la Iglesia católica.

La presencia del silencio

A continuación, detallamos algunas escenas donde el silencio adquiere materialidad física muy evidente. Por ejemplo, en el siguiente diálogo, el silencio es asociado a la depresión, que, por cierto, es un caso clínico:

—¿Es ser viejo eso? ¿No es la segunda juventud?

—La primera vejez, más bien —murmuró Mayta—. Llevo cerca de veinticinco años en esto. En los últimos meses, en el último año, sobre todo desde que nos dividimos y nos quedamos reducidos a siete, todo el tiempo he tenido una palabrita en el oído: desperdicio.

Hubo un silencio. *Lo rompieron los aullidos de la gata.*

—Yo también me deprimó a veces —oyó decir a Anatolio—. Cuando las cosas van mal, es humano que uno lo vea todo negro. Pero en ti me asombra, Mayta. Porque si hay algo que siempre te he admirado, es el optimismo. [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 106)

En otro momento de mucha tensión, el narrador habla de la "presencia espesa" del silencio. Así como el ruido causa confusión mental, en este caso, el silencio aturde a los personajes.

—A los que cogerán el fusil y se meterán con nosotros a la candela, comenzarán a conocerlos mañana, en Ricrán —dijo Vallejos—. Prepárate a subir a la puna, a conocer las llamas y el ichu.

En medio de su malestar, Mayta notó el silencio. Venía de afuera, era tangible, aparecía cada vez que el Chato Ubilluz o Vallejos callaban. Entre una pregunta y una réplica, en las pausas de un monólogo, esa ausencia de motores, de bocinas, de frenos, de escapes, de pasos y de voces parecía sonar. *Ese silencio debía recubrir Jauja como una noche superpuesta a la noche, era una presencia espesa en la habitación y lo aturdía.* Resultaba tan extraño ese vacío exterior, esa falta de vida animal, mecánica o humana, allá en la calle. No recordaba haber experimentado nunca en Lima, ni siquiera en las cárceles donde había pasado temporadas (El Sexto, el Panóptico, el Frontón), un silencio tan notorio. Vallejos y Ubilluz, al romperlo, parecían profanar algo. [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, pp. 142-143)

Al final, en esta misma escena, el silencio termina por convertirse en algo sagrado, al proponerse de que "parecían profanar" cuando hablaban Vallejos y Ubilluz. En un mismo párrafo el narrador cuenta con gran destreza dos extremos opuestos del silencio, nos referimos a aquel sentido perturbador (psicoanálisis) del cual

hemos hablado líneas arriba; y por otro lado, de aquel otro sentido de paz.

En la parte estilística de la prosa el narrador se conforta con este elemento del silencio para pintar mejor sus escenarios:

Pensó: “Veré a Anatolio, nos pasaremos la noche conversando, le contaré todo, nos reiremos, me ayudará a entusiasmarlos. Y después...”. Reina un silencio apacible, azoriniano, alterado a veces por el graznido de un pájaro nocturno, invisible debajo de los aleros de tejas. (Vargas Llosa, 1984, p. 161)

Finalmente, veamos el silencio asociado a la muerte; en este caso a la muerte —o expulsión— de Mayta dentro de una organización:

—Nadie se abstiene, puedes contar las manos —dijo Jacinto Zevallos—. Unanimidad, Mayta. Ya no perteneces al POR(T). Tú solito te has expulsado.

Reinaba silencio sepulcral y nadie se movía. ¿Debía irse? ¿Debía hablar? ¿Dejar las puertas abiertas o mentarles la madre?

—Hace diez minutos los dos sabíamos que éramos enemigos a muerte —vociferó Blacquer, paseándose furioso frente a la silla de Mayta—. Y ahora actúas como si fuéramos camaradas de toda la vida. ¡Es grotesco! [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 185)

Hemos visto en más de una escena la presencia del silencio tanto para dar ambientes sugerentes, así como parte de metáforas apacibles (“Reina un silencio apacible, azoriniano”). Definitivamente, es un narrador que conoce perfectamente los matices del silencio para usarlos de la mejor manera en la ficción.

La entrevista: el analista-narrador y el paciente- -personaje Mayta

Si el *silencio*—como afirma Dolar— de las pulsiones se conecta íntimamente con el *silencio* del analista, nosotros identificamos que este *silencio* perturbador de la pulsión del personaje de Mayta se hace presente en la entrevista que ocurre con el narrador al final de la novela, donde el analista lo configura el mismo narrador.

Mayta accede a una entrevista con el novelista (personaje), que termina por convencerlo, asegurándole que dicha entrevista es la parte culminante de toda su investigación y posterior novela. Este es el punto de encuentro entre el analista-novela (personaje) y su paciente-personaje Mayta. En adelante, veremos cómo en cada punto crítico de la entrevista Mayta se queda en silencio. Por ejemplo, al principio de esta entrevista le pregunta el narrador:

—¿Fueron muy duros esos años en Lurigancho? —le pregunto, estúpidamente.

Me mira desconcertado. *Hay un silencio total allá afuera*, en el Malecón de Barranco. *No se oye ni la resaca*.

—No es una vida de pachá —*responde, al cabo de un rato*, con una especie de vergüenza—. Cuesta al principio, más que nada. Pero uno se acostumbra a todo ¿no? [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 326)

El silencio se vuelve un personaje real en esta parte final de la novela, participa activamente dando pausas suspensivas. En otro momento:

¿Dio contraorden el Profesor Ubilluz?
¿Por qué lo hizo? ¿Por miedo?
¿Porque desconfiaba del proyecto?
¿O fue Vallejos, como asegura

Ubilluz, quien adelantó el día de la insurrección?

Mayta reflexiona unos segundos, en silencio. Se encoge de hombros:

—Nunca estuvo claro y nunca lo estará —*murmura*—. Ese día, me pareció que era traición. [Cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 330)

En este diálogo, cuando la voz sale del silencio reflexivo lo hace con dificultad, a modo de murmullo; esto resulta sintomático de que los significantes no están articulándose en el orden del lenguaje. Además, el silencio se convierte en un eslabón en la cadena de preguntas, o en la cadena de significantes. En el siguiente ejemplo, Mayta, al salir de una respuesta, entra en silencio, e inmediatamente el narrador vuelve a preguntar:

Para Vallejos era un sobreentendido, algo fuera de toda duda. A lo mejor sólo recibió vagas promesas, apoyo moral, la intención de ayudar desde lejos, siguiendo cada cual su vida corriente. O, tal vez, se comprometieron y, por miedo o porque el plan no los convenció, se echaron atrás. No puedo decírselo. La verdad, no lo sé.

Tamborilea con los dedos en el brazo del asiento. *Sigue un largo silencio*.

—¿Lamentó alguna vez haberse metido en esa aventura? —le pregunto—. Supongo que, en la cárcel, habrá pensado mucho, todos estos años, en lo que pasó. [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 332)

La entrevista continúa y Mayta cae en nuevos silencios y más desarticulaciones del lenguaje evidentes en sus murmuraciones:

¿Dejó de interesarse en la política sólo en estos últimos diez años? ¿En su prisión anterior? ¿O cuando estuvo preso por lo de Jauja? Queda en silencio, pensativo, tratando de aclarar sus recuerdos. ¿También se le ha olvidado?

—No me había puesto a pensar en eso hasta ahora —*murmura*, secándose

la frente—. No fue una decisión mía, en realidad. Fue algo que ocurrió, algo que las circunstancias impusieron. (Vargas Llosa, 1984, p. 332)

Como mencionamos, el *silencio* se materializa en un personaje perturbador, tanto para el narrador como para Mayta, e incluso se expande al ambiente exterior:

Me mira desconcertado. *Hay un silencio total allá afuera*, en el Malecón de Barranco. *No se oye ni la resaca*. [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 326)

Quedamos un buen rato sumidos en cavilaciones propias, sin hablar. El silencio sigue siendo total esta noche en el Malecón de Barranco; sólo habrá en él silenciosas parejas de enamorados, protegidas por la oscuridad, y no los borrachines y marihuaneros que los viernes y sábados hacen siempre tanto escándalo. [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 333).

Ahora el silencio coloniza otros espacios narrativos sumiendo a los personajes en ese “silencio eterno de los espacios infinitos”, que tanto aterraban a Pascal (Dolar, p. 182).

En otro momento, al hablar de la homosexualidad del personaje que está construyendo el narrador, Mayta retorna al *silencio*:

—Nunca tuve prejuicios sobre nada —*murmura, luego de un silencio*—. Pero, sobre los maricas, creo que tengo. Después de haberlos visto. En El Sexto, en El Frontón. En Lurigancho es todavía peor. [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 336)

Otro tema complicado es la incursión delictiva de Mayta, donde aparece de nuevo el *silencio* para dar una pausa en búsqueda de justificar una acción:

—El plan funcionó en los dos casos como un reloj —*agrega*—. Ni detenciones ni heridos. Lo hicimos en dos días consecutivos, en sitios distintos de Lima. Expropiamos...

—Una breve vacilación, antes de la fórmula evasiva—: ...varios millones. *Queda en silencio otra vez*. Noto que está profundamente concentrado, buscando las palabras adecuadas para lo que debe ser *lo más difícil de contar*. [cursiva de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 340)

Estos silencios son reconocidos por el narrador-analista. Es decir, este los construye y articula en el discurso de Mayta conscientemente, por ejemplo, sabe que su interlocutor “no dirá nada más”; en este sentido, el silencio es una materialidad también para él:

Dije [Mayta]: ‘Perfecto, no se la huela’. Y, durante un tiempo, los estuve hueveando. Creía que era una buena coartada.

Se ríe, despacito, con la cara seria. *Queda en silencio y se me ocurre que no dirá nada más*. [cursivas de la autora] (Vargas Llosa, 1984, p. 342)

Finalmente, el narrador-analista propone un diagnóstico:

—Después, la rabia y el odio también se me fueron —*prosigue*—. Si quiere, digamos que los perdoné. Porque, hasta donde supe, a todos les fue tan mal o peor que a mí. Menos a uno, que llegó a diputado.

Se ríe, con una risita ácida, antes de enmudecer.

No es cierto que los hayas perdonado, pienso. Tampoco te has perdonado a ti mismo por lo que ocurrió. (Vargas Llosa, 1984, p. 343).

En este diagnóstico vuelve a aparecer el silencio, siempre ha estado presente en esta entrevista.

A modo de conclusiones

El *silencio* como recurso narrativo muestra su mejor efectividad novelesca en aquellos diálogos inciertos, acuciantes, en los cuales los personajes están consternados o deprimidos. También, en los espacios físicos donde hay momentos de tensión el silencio es gravitante, consigue dar la atmósfera de vacío. Y, donde mejor puede apreciarse, es en la entrevista al final de la novela, allí, el silencio se hace presencia para pausar una excusa o justificación. Este *silencio* como recurso narrativo es un silencio de las pulsiones de Mayta; y no precisamente de sus *deseos*, que sí los tenía al comienzo de la novela, pero que los fracasos y traiciones acabaron por demoler. Y, más bien se revelan —en la entrevista final— como pulsiones que giran infinitamente alrededor de algo inalcanzable, en este caso concreto era la revolución.

Bibliografía

CÓRDOVA ROSAS, I. (2011). *Gritos en silencio*. Lima: Editorial San Marcos.

DOLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

EVANS, D. (1997). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

VARGAS LLOSA, M. (1984). *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS LLOSA, M. (1993). *Lituma en los Andes*. Lima: Planeta.