



## El secreto, estrategia discursiva en dos novelas latinoamericanas

*Ángel Delgado, Donaldo García y Valentina Truneanu*

*Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad Cecilio Acosta.  
Escuela de Letras. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.  
adelgado95@hotmail.com, dgarcia\_ferrer@hotmail.com,  
vtruneanu@iamnet.com*

### Resumen

El secreto u omisión voluntaria y utilitaria por parte de uno de los integrantes del acto comunicativo es una estrategia discursiva que caracteriza al discurso literario. Este fenómeno discursivo priva al interlocutor de información, necesaria muchas veces, y lo persuade a intentar predecir o recuperar lo omitido. El objetivo de la presente investigación es describir cómo dicha estrategia es utilizada en *La Fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa, y en *El Amor en los Tiempos del Cólera*, de Gabriel García Márquez. El escritor peruano crea el gran secreto de Urania Cabrales para mantener el suspenso narrativo e incitar al lector a develarlo. Por su parte, García Márquez utiliza varios secretos que en el devenir de la historia se resuelven, conjuntamente con los amores clandestinos de Fermina Daza y Florentino Ariza. Ambas novelas emplean dichas estrategias para tejer el hilo narrativo desde el principio al fin y guiar al lector en la reconstrucción de los implícitos presentes en la historia.

**Palabras clave:** Estrategias discursivas, análisis del discurso, secreto, literatura latinoamericana.

## The secret discursive strategy in two Latin-American novels

### Abstract

The secret or voluntary and utilitarian omission by one of the integrants of a speech act is a discursive strategy that characterizes literary discourse. This discursive phenomenon deprives the speaker of information which is often necessary, and persuades him to predict or retrieve the omitted text. The objective of this research was to describe how this strategy is used in *The Feast of the Goat*, by Mario Vargas Llosa, and in *Love in Times of Cholera*, by Gabriel García Márquez. The Peruvian author creates Urania Cabral's great secret to maintain narrative suspense and incite the reader to reveal it. On the other hand, García Márquez uses many secrets which are resolved throughout the story, together with the clandestine love affair between Fermina Daza and Florentino Ariza. Both novels use such strategies in order to weave the narrative thread from the beginning to the end, and to guide the reader in the reconstruction of the implicit information of the story.

**Key words:** Discursive strategies, discourse analysis, secret, Latin-American literature.

### Introducción

La conceptualización del término *discurso* ha sido de alta dificultad para los investigadores. Tradicionalmente, se ha concebido como “una forma de uso del lenguaje, como un suceso de comunicación o como una interacción verbal” (Molero de Cabeza, 2003:08). Fairclough (1995) distingue en el discurso dos sentidos. El primero, como acción e interacción social, y el segundo, como construcción social de la realidad y del conocimiento. Martín Rojo *et al.*

(1998) lo conciben como “una práctica social que se imbrica en otras prácticas sociales e interacciones con ellas: el discurso se ve conformado por las situaciones, las estructuras y relaciones sociales, etc., pero, a su vez, las conforma e incide sobre ellas, bien consolidándolas, bien cuestionándolas” (Martín Rojo *et al.*, 1998:11).

En este trabajo, se entiende el discurso, no sólo como un suceso de comunicación, sino también como una práctica social. Esta precisión terminológica nos obliga a reconocer que

todo discurso tiene un propósito o intención comunicativa, que puede estar en forma explícita, pero una gran parte de éste se oculta en el mensaje, para que el receptor o el lector lo revele, a partir de las interpretaciones que haga. Esta parte oculta se suele llamar *sentidos implícitos* o *implicaturas*. Para lograr develarlos, es conveniente identificar qué partes del discurso le otorgan pistas al lector o el receptor para que establezcan dichas conclusiones. Generalmente, se recurre a los temas, el uso de ciertas lexías recurrentes, la estructura sintáctica, la jerarquía y valoración que se le dé a algunos actantes y a las estrategias discursivas.

La presente investigación tiene como objetivo describir cómo Mario Vargas Llosa en *La Fiesta del Chivo* y Gabriel García Márquez en *El Amor en los Tiempos del Cólera* recurren al secreto como estrategia discursiva para la construcción del mundo ficcional de estas novelas.

## Bases teóricas

### 1. La literatura como producto de la interacción comunicativa

La literatura ha sido concebida como la expresión más acabada y perfecta del hombre, pero también se entiende como producto de la interacción comunicativa entre autor-lector. Desde la primera perspectiva, los estudios literarios se limitan úni-

camente a la estructura literaria, a la utilización de ciertas metodologías que le permitan al analista llegar a develar el proceso del acto creador. La segunda considera, además, aspectos externos al acto mismo. Sin embargo, autores como Martínez Santamaría (2002) afirman que algunos trabajos recientes, dedicados al estudio de los contextos psicológicos, sociales e históricos de la literatura, "son metodológicamente incompletos, en el sentido que se apartan de la investigación teórica y empírica sistemática" (Martínez Santamaría, 2002:165). Van Dijk (citado por Martínez Santamaría, 2002) considera que los estudios literarios no sólo se deben centrar en la estructura del texto sino también en su función, en el proceso y las condiciones de producción y por supuesto en la recepción.

Bajtín (1992) incluyó la literatura dentro de los géneros secundarios o complejos, derivados de los primarios, y caracterizados por una mayor elaboración intelectual. Adam (1992, citado por Calsamiglia y Tusón, 1999) la inserta en el orden narrativo, en cuya estructura interna se pueden distinguir seis constituyentes básicos:

1. **Temporalidad:** Tiempo en que transcurre una sucesión de acontecimientos.
2. **Unidad temática:** Es garantizada por la presencia de, al menos, un sujeto-actor.

3. **Transformaciones:** Cambios de estados o predicados.
4. **Unidad de acción:** La acción es vista como un proceso integrado que parte de una situación inicial para llegar a una final, mediante procesos de transformación.
5. **Causalidad:** Se refiere a la intriga que se crea por las relaciones causales entre los acontecimientos.

Al considerar la literatura como un acto comunicativo entre un emisor-autor y un receptor-lector, el lenguaje literario es concebido como lenguaje, aunque existan diferencias notables, presente en una actividad comunicativa y que cumple una función comunicativa; por consecuencia, deja de ser una entidad abstracta y se convierte en una entidad concreta y contextual.

Esto hace, según Martínez Santamaría (2002), que los elementos del acto comunicativo que lo integran tengan las siguientes cualidades:

1. La situación del sujeto emisor es diferente a la del emisor del lenguaje común, ya que no está frente a su receptor, no es tan individual ni concreto, y su referente tampoco es tan inmediato y concreto.
2. El receptor del lenguaje literario, al igual que el emisor, también presenta características par-

ticulares, como las de ser inconcreto y más impersonal.

Estas cualidades hacen que el referente y el mensaje, es decir, el texto literario, tengan características distintas al mensaje de cualquier acto comunicativo.

En conclusión, podríamos decir, siguiendo a Ochs (2000), que la literatura y, con ella, la actividad narrativa es un medio discursivo “para la exploración y resolución colectiva de problemas” (Ochs, 2000: 297). Además, les permite a los miembros de una comunidad representar sucesos, pensamientos, emociones, la significación de la experiencia y la existencia, y, sobre todo, reflexionar sobre ellos, de manera asimétrica, ya que muchas veces el autor es el que posee casi todo el derecho de hacerlo. En este sentido, siguiendo al autor, la literatura puede tener la capacidad de limitar e incluso de aprisionar, pero, también, la de cambiar, ampliar o transformar los esquemas, las visiones, las perspectivas y las maneras de pensar de los seres humanos.

## 2. Las estrategias discursivas

El término estrategia tiene su origen en el medio bélico y se concibe como el arte de dirigir las operaciones militares, según la primera acepción del Diccionario de la Real Academia (2001). Por su parte, van Dijk y Kintsch (1983), en su *Modelo de*

*procesamiento estratégico del discurso*, definen las estrategias como procedimientos cognitivos de orden personal que le permiten al lector utilizar sus conocimientos y los que aporta el texto de manera flexible. Desde esta perspectiva, las estrategias son un modelo cognitivo heurístico que facilitan al lector generar conjuntos de acciones ordenadas o procedimientos con el fin de lograr una meta propuesta.

En los estudios del discurso, las estrategias discursivas son entendidas como “recursos lingüísticos y discursivos que ponen en escena el emisor para lograr un objetivo o propósito específico, tomando en consideración variables contextuales. La estrategia es un aspecto discursivo de naturaleza semántico-pragmática” (Molero de Cabeza, 2003: 26).

**El secreto como estrategia discursiva en *La Fiesta del Chivo* y en *El Amor en los Tiempos del Cólera***

La novela como un acto discursivo pone en evidencia un proyecto global de comunicación, concebido por un sujeto comunicante, llamado en este caso escritor, para un sujeto receptor o lector. Por ello, es obvio presumir que, desde el punto de vista de su producción, el acto discursivo o novela debe ser visto como una aventura en la que el escritor refleja

su intencionalidad y en la cual intenta lograr que el lector se identifique plenamente con su emisor, mediante el discurso.

Para lograrlo, hace uso de un secreto, que depende exclusivamente de su voluntad, puesto que él lo elige. Esto se debe a que el escritor no siempre quiere decir todo, para poder mantener el suspenso narrativo. En algunos casos, las mismas circunstancias en las que se produce un acto discursivo llevan al sujeto-autor a callar, de manera total o parcial, aquello que no le conviene decir, sino hasta el final. Esta omisión voluntaria (y utilitaria por lo demás) es la base esencial de la estrategia del secreto. Dicha estrategia discursiva consiste en privar al interlocutor de cierta información y, de ser posible, en no dejarle ni siquiera adivinar esta carencia.

**1. La verdad de lo que pasó en la Casa de Caoba. El secreto estructurante en *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa**

Esta estrategia discursiva es frecuentemente utilizada por los autores para tejer el discurso narrativo. En *La Fiesta del Chivo*, el secreto se va revelando paulatinamente, a partir de ciertas anticipaciones que Vargas Llosa suministra. En la siguiente cita, en la que Urania habla con su padre, se plantea un secreto básico, al que poco a poco se le van uniendo detalles, para resolverlo.

—Me acordé de Steve, un canadiense del Banco Mundial —dice, en voz baja, escrudriñándolo— Como no quise casarme con él, me dijo que era un témpano de hielo. Una acusación que a cualquier dominicana ofendería, tenemos fama de ardientes, de imbatibles en el amor. Yo gané fama de lo contrario: remilgada, frígida. ¿Qué te parece, papá? Ahorita mismo, a la prima Lucinda, para que no pensara mal de mí tuve que inventarle un amante.

Calla porque nota que el inválido, encogido en el sillón, parece aterrado. Ya no aparta a las moscas, que se pasean tranquilamente por su cara.

—Un tema sobre el que me hubiera gustado que habláramos, papá. Las mujeres, el sexo (...) ¿Te invitó Trujillo a sus orgías, en la Casa de Caoba? ¿Qué ocurría allí? ¿Tenía también el Jefe, como Ramfis, la diversión de humillar a amigos y cortesanos, obligándolos a afeitarse las piernas, a raparse, a maquillarse como viejas pericas? ¿Hacia esa gracia? ¿Te las hizo? (Vargas Llosa, 2000: 212).

La novela inicia cuando Urania Cabral regresa a Santo Domingo, cuando la capital dominicana ya no se llama Ciudad Trujillo, después de treinta y cinco años de ausencia. El personaje cuenta cuarenta y nueve años de edad. Para este momento de la historia, el lector no podrá responder las interro-

gantes: ¿Por qué regresa Urania Cabrales a la isla que juró no volver a pisar? ¿Fue por sentimentalismo otoñal, curiosidad para enfrentar la ruina física y espiritual de su padre, o averiguar la impresión que le hace verlo, después de tantos años? Ella misma no está segura.

—Sí, papá, a eso debo haber venido (...). A hacerte pasar un mal rato. Aunque, con el ataque cerebral, tomaste tus precauciones. Arrancaste de tu memoria las cosas desagradables ¿También lo mío, lo nuestro, lo borraste? Yo no. Ni un día. Ni uno sólo de estos treinta y cinco años, papá, nunca olvidé ni te perdoné (Vargas Llosa, 2000: 136).

Poco a poco, el autor va proporcionándole al lector ciertos datos del secreto en el que están involucrados Urania y Agustín Cabral, pero resulta desconocido para los otros personajes de la novela: su tía Adelina, Lucinda, Manolita, Marianita. Un secreto bien guardado que constituye el leit-motiv de la misma.

[...] La ventaja de haberme quedado soltera papá. ¿Sabías, no? Tu hijita se quedó para vestir santos. Así decías tú: « ¡Qué gran fracaso! ¿No pescó marido?». Yo tampoco, papá. Mejor dicho, no quise. Tuve propuestas (Vargas Llosa, 2000: 65).

[...] Cuántas cosas podrías aclararme, tú que las viviste de bracito con tu querido jefe, que tan mal pagó tu lealtad. Por ejemplo, me hubiera gustado que me

aclararas si Su Excelencia se acostó también con mamá (Vargas Llosa, 2000: 66)

En la medida que transcurre la acción narrativa, Vargas Llosa continúa haciendo aparecer indicios reveladores que le permitirán al lector anticipar la existencia pretérita de una situación abyecta en la que estuvo involucrada Urania por culpa de su padre.

—Eso es lo que el Jefe hizo con su secretario de Educación (...) y tú lo sabes muy bien, papá. Con el joven sabio, don Pedro Henríquez Ureña (...). Vino a ver a su esposa, mientras él estaba en el trabajo (...) Cuando ella se lo contó, don Pedro renunció, partió y no volvió a poner a los pies en esta isla (...) ¿Hizo bien, no te parece? Su gesto lo salvó de volverse lo que tú, papá (Vargas Llosa, 2000: 67-68).

El texto se construye en tres planos narrativos simultáneos (Herrera Campos, 2003): el reencuentro de Urania con su padre y su pasado en Santo Domingo, el último día en la vida del dictador Trujillo y las horas de espera de los conspiradores antes de asesinar al Jefe. El segundo plano narrativo arroja ciertos detalles que se vinculan con el primero:

De nuevo cruzó por su mente el recuerdo de la muchachita de la Casa de Caoba. Desagradable episodio. ¿Hubiera sido mejor pegarle un tiro, ahí mismo, mientras lo miraba con esos ojos? Tonterías (Vargas Llosa, 2000: 98).

[...] otra vez retornó a su memoria el recuerdo vejatorio de la muchachita (...) Y, entonces se le ocurrió: «Un remedio igual a la enfermedad». El rostro de una hermosa hembra, deshaciéndose de placer en sus brazos, agradeciéndole lo mucho que la había hecho gozar. ¿No borraría eso la carita asombrada de esa idiota? Sí: ir esta noche a San Cristóbal, a la Casa de Caoba, lavar la afrenta en la misma cama y con las mismas armas (Vargas Llosa, 2000: 170).

El secreto es usado para mantener el suspenso narrativo e invitar al lector a continuar con la lectura y desentrañarlo. Se da en un contexto donde hay muchas cosas dichas, seguramente con el propósito de que el lector no se dé cuenta de que se ha omitido algo. En cuanto a la estructuración del discurso, constantemente Urania realiza preguntas a su padre, un hombre parapléjico imposibilitado para hablar. Algunas de esas preguntas se vuelven retóricas, ya que ella conoce la respuesta, que posteriormente las hará saber. Otras nunca podrán ser respondidas, pues el único que las sabe es su padre. Por lo tanto, le toca al lector responderlas, de acuerdo con su percepción.

El secreto no tiene nada que ver con los implícitos resultantes de las condiciones de producción o interpretación discursivas, ya que si bien en éste también se da la omisión, lo que el sujeto comunicante (escritor) decide “no decir” no es desconocido

por el destinatario (lector). En cambio, en el secreto sí lo es. Además, no sólo se omiten hechos, sino también intenciones, siendo éstas más difíciles de detectar.

[...] ¿Sabían las dominicanas de Adrian por qué habías salido huyendo? (...) Si *sister* Mary no las hubiera puesto en antecedentes no te hubieran dado aquella beca, de esa manera precipitada. Las *sisters* fueron un modelo de discreción (...) (Vargas Llosa, 2000:196).

Obviamente, como se mencionó al principio de la investigación, esta estrategia constituye una forma de tejer el hilo narrativo y llevar la historia hasta el final. Le concede más importancia a la dimensión pragmática y discursiva del lenguaje, pues su fin es convencer y persuadir al lector de que lo dicho por el escritor es verosímil.

Desde el inicio de la novela, el lector es bombardeado de información suelta, preguntas inconexas.

[...] Oye tú, mujer, en confianza ¿Tuviste algún vicio tú? ¿Algunas veces has hecho una de esas locuritas que hace todo el mundo? (Vargas Llosa, 2000: 199).

[...] Pero, le envenenó la idea el recuerdo de *la flaquita* que ese hijo de puta consiguió metérsela en la cama (Vargas Llosa, 2000: 28).

Frente a estas preguntas o detalles de la historia, el lector puede tomar dos actitudes: En algunos casos, las

pasa por desapercibidas y, luego, una vez descubierto el secreto, éste le otorga respuesta y significado a las mismas. En otros, puede intentar darle una respuesta o considerar el porqué de las situaciones planteadas. Sus inferencias serán validadas una vez descubierto el secreto. En la novela, el lector podrá relacionar "*la flaquita*" de la cita anterior y las referencias a la muchachita de la Casa de Caoba, con el relato que hace Urania a sus tías y primas, de aquel fatídico momento, cuando, a los catorce años, ella fue llevada a ese lugar.

—Se llevó una decepción. Ahora, yo sé por qué, esa noche no lo sabía. Yo era esbelta, muy delgada, y a él le gustaban llenas, con pechos y caderas salientes. Un gusto típicamente tropical. Hasta pensaría en echar a ese esqueleto de vuelta a Ciudad Trujillo. ¿Saben por qué lo hizo? Porque la idea de romper el coñito de una virgen excita a los hombres (Vargas Llosa, 2000: 502).

En la cita del capítulo XXIV, se devela el secreto que se había anunciado al inicio de la novela. "Para el dictador, el sexo constituía un símbolo del poder, de su virilidad; por lo que la mujer era un objeto del que se disponía. Los padres regalaban a sus hijas al Benefactor de la Patria, quien además humillaba a sus colaboradores al acostarse con sus mujeres. Urania fue víctima de este abuso" (Herrera Campos, 2003: 140).



El desenlace se acentúa por la pregunta que le hace su prima Manolita a Urania.

– ¿Te acuerdas con qué nervios hablábamos de perder la virginidad, Manolita? (...9 Nunca imaginé que la perdería en la Casa de Caoba, con el generalísimo. Yo pensaba: «Si salto por el balcón, papá tendrá remordimientos terribles» (Vargas Llosa, 2000: 506).

En las últimas páginas del Capítulo XXIV, se resuelve la situación que se insinuaba desde el Capítulo I.

[...] Le parecía no ser ella misma esa chiquilla parada sobre un asta del escudo patrio, en ese extravagante recinto ¿El senador Agustín Cabral la enviaba, ofrenda viva, al Benefactor y Padre de la Patria Nueva? Sí, no le cabría la menor duda, su padre había preparado esto con Manuel Alfonso y, sin embargo, todavía quería dudar (Vargas Llosa, 2000:501).

[...] A mí, papá y su Excelencia me volvieron un desierto (Vargas Llosa, 2000:513). Mi único hombre fue Trujillo. Como lo oyes. Cada vez que alguno se acerca, y me mira como mujer, siento asco [...]. (Vargas Llosa, 2000:513).

Es importante acotar que la historia de Urania Cabrales y Agustín Cabrales, en la Santo Domingo actual, se intercala con capítulos que narran los planes del asesinato de Trujillo y las situaciones posteriores, vividas en la República Dominicana, después de la muerte del dictador. Este pretexto

político-histórico le permite al escritor dilatar el secreto de la violación de Urania por Trujillo.

## 2. Los amores escondidos. El gran secreto en *El Amor en los Tiempos del Cólera*, de Gabriel García Márquez

A diferencia de *La Fiesta del Chivo*, en la que un secreto estructura la acción narrativa, en *El Amor en los Tiempos del Cólera* serán diversos secretos que fluctuarán a lo largo de la historia. De todos ellos, sólo uno tiene el mayor peso capital, y atraviesa toda la historia, el amor prohibido de Fermina Daza y Florentino Ariza. Los otros, aparecen y se resuelven en el transcurrir de la misma. Según Fiorucci (2002), la narración se sucede por los laberintos que forma el amor entre los protagonistas.

La novela comienza con el suicidio de Jeremiah de Saint-Amour y la llegada al lugar de su amigo, el médico Juvenal Urbino, que también muere el mismo día. Inmediatamente surge el primer secreto que descubre el comisario. Una carta dirigida al Dr. Juvenal Urbino, protegida con tantos sellos de lacre que fue necesario despedazarlos para sacar la carta. Son abundantes las páginas referidas a la carta que se convierte, por un momento, en el leit-motiv de la obra. Las preguntas que se hace el lector: ¿Cuál es el contenido de la

carta? ¿Por qué se sorprendió tanto Juvenal Urbino?

[...] echó primero una mirada rápida a los once pliegos escritos. Leyó con aliento agitado, volviendo atrás en varias páginas para retomar el hilo perdido [...] tenía en los labios la misma coloración azul del cadáver, y no pudo dominar el temblor de los dedos cuando volvió a doblar la carta y se la guardó en el bolsillo (García Márquez, 1985: 12-13).

[...] Aunque apenas si podía soportar la ansiedad de compartir con su esposa las confidencias de la carta (García Márquez, 1985: 13).

[...] Tan pronto como subió en el coche hizo un repaso urgente de la carta póstuma, y ordenó al cochero que lo llevara a una dirección difícil en el antiguo barrio de los esclavos (García Márquez, 1985: 18).

En este caso, un solo personaje conoce el secreto y lo guarda momentáneamente, pero sus acciones serán lo que le permitirá al lector descubrir lo encubierto, lo desconocido por él.

El mismo doctor Urbino nunca había creído que tuviera mujer si él mismo no se lo hubiera revelado en la carta [...] (García Márquez, 1985: 22).

[...] Entonces ella supo que a Jeremiah de Saint-Amour no le quedaba más tiempo de vida que el necesario para escribir una carta (García Márquez, 1985: 23).

[...] Pensaba vender la casa de Jeremiah de Saint-Amour, que desde ahora era suya con todo lo que tenía dentro según estaba dispuesto en la carta [...] (García Márquez, 1985: 25-6).

El doctor Urbino se quemó la lengua con la brasa del secreto, pero logró soportarlo sin detallar a la heredera clandestina de los archivos [...] (García Márquez, 1985: 56).

El primer secreto, los primeros amores clandestinos, constituye una pista para el lector sobre lo que continúa a lo largo de la historia. Sin embargo, a pesar de haberse develado el secreto, el escritor deja algo en el personaje, que el lector desconoce y nunca sabrá qué fue, ya que éste morirá en capítulos posteriores.

Al igual que la carta suicida, a lo largo de la historia se descubrirán nuevos amores clandestinos. El amor prohibido de Fermina Daza y Florentino Ariza, que atraviesa toda la obra, dura cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días y se mantiene mediante cartas. Otra vez, el mismo soporte, el mismo canal.

Florentino Ariza había pensado llevarle los setenta folios que entonces podía recitar de memoria de tanto leerlo, pero luego decidió por medio de esquila sobria y explícita en la que solo prometió lo esencial. La sacó del bolsillo interno y la pasó frente a los ojos de la bordadora atribulada que no se había atrevido a mirarlo. Y casi le arrebató la carta, la dobló

y se la escondió en el corpiño (García Márquez, 1985: 56).

También forman parte de esos secretos de amores clandestinos los de Florentino Ariza con Ausencia Santander (la mujer de Rosendo de La Rosa), Sara Noriega (la maestra de Urbanidad e Instrucción Cívica en la Escuela de Oficiales), Olimpia Zuleta (otro amor prohibido por ser casada), Prudencia Pitre, Prudencia Arellano (la amorosa), Josefina, la viuda de Zuñiga (loca de amor por él), Ángeles Alfaro, Andrea Varón, América Vicuña (la niña del internado).

Todas esas relaciones amorosas fugaces y pasajeras de Florentino Ariza son descritas con tanta clandestinidad como los amores de Fermina Daza, quien hará todo por mantener en secreto ese amor y sólo se logrará consumir después de la muerte de su esposo. A pesar de que para ella seguirá siendo una forma viciosa de concubinato secreto.

A esos amores clandestinos, también se les suman los de Juvenal Urbino con Bárbara Lynch, doctora en Teología e hija del reverendo Jonathan Lynch; los negocios turbios de contrabando de Lorenzo Daza que permiten también tejer un secreto, y la procedencia de Tránsito Ariza, madre de Florentino, que es producto de amores prohibidos. Como se puede observar, es una cadena de secretos que arropa a todos los per-

sonajes y permite darle una dirección a la anécdota.

## Conclusiones

La novela como un acto discursivo nos permite poner en evidencia el proyecto global de comunicación del escritor para un sujeto lector. En ella, subyacen sus intenciones, las cuales pueden ser develadas por el mismo lector, al adentrarse en el mundo ficcional que está ante sus ojos. Línea a línea se teje un universo verosímil dentro de la ficción misma. Para lograr develar esas intenciones se recurre a ciertas pistas como los temas, el uso de ciertas lexías recurrentes, la estructura sintáctica, la jerarquía y valoración que se le da a algunos actantes y a las estrategias discursivas.

La estrategia discursiva del secreto le permite al escritor ocultar momentánea e intencionalmente aspectos de la trama que no le conviene decir hasta un momento preciso de la historia. En el desarrollo de los acontecimientos le podrá hacer anticipaciones para que el lector intente develar lo oculto; algunas veces ni siquiera se le da esa oportunidad.

En las novelas *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa y *El Amor en los Tiempos del Cólera* de Gabriel García Márquez, ambos autores recurren a la misma estrategia discursiva, pero trabajada de manera diferente.

En la novela del escritor peruano, se crea un gran secreto, la violación de Urania Cabral por parte del Generalísimo y Benefactor, Padre de la Patria Nueva, Su Excelencia, Rafael Leónidas Trujillo, en la Casa de Caoba, con el consentimiento expreso de su padre Agustín Cabral.

Este secreto, bien guardado, se devela paulatinamente. El momento inicial se da con la llegada de Urania a Santo Domingo, después de treinta y cinco años de ausencia. La táctica de Vargas Llosa es enfrentar al personaje que conoce toda la verdad, Urania, frente a su padre, Agustín, un personaje parapléjico sin la facultad del habla. Los enfrentamientos constantes entre padre e hija le permiten al autor ir deshojando la terrible verdad. La continuidad de historia se ve interrumpida, intencionalmente, por dos historias ocurridas en la misma Santo Domingo; pero en otro tiempo y en otro espacio. Estas historias son los últimos días de Rafael Leónidas Trujillo, antes del atentado del 30 de mayo de 1961, donde ocurrió la violación, y la historia de sus asesinos: Antonio de la Maza, Tony Imbert, Salvador Estrella Sadhalá, Amadito García Guerrero, Pedro Livio Cedeño, Huáscar Tejeda Pimentel y Roberto Pastoriza (Fifi Pastoriza) quienes se encuentran en la vía que conecta a Ciudad Trujillo (Santo Domingo) con San Cristóbal, el día del asesinato.

Las dos últimas historias se fusionan a partir del Capítulo XIX para convertirse en una sola y narrar las torturas sufridas por los conspiradores, desde la noche del magnicidio hasta el 18 de noviembre, cuando Ramfis Trujillo abandona Ciudad Trujillo y el Presidente fantoche, Joaquín Balaguer, nombra a Tony Imbert y Luis Amiama generales de tres estrellas del Ejército Dominicano. La historia de Urania Cabral será el constante puente de unión entre su experiencia y el núcleo histórico ficcionado en la obra. El gran secreto se convierte en la estrategia discursiva que permite mantener el suspenso a lo largo de las casi seiscientas páginas. Algunos detalles de la historia quedan sin resolverse, entonces será en la imaginación del lector donde se encontrarán las respuestas.

En *El Amor en los Tiempos del Cólera*, no existe un solo secreto, sino varios, sólo que en el fondo es uno mismo, los amores clandestinos: Tema estructurante de la novela misma. El gran amor entre Florentino Ariza y Fermina Daza se alienta en un gran secreto. Pero alrededor de éste, otros secretos del mismo tipo se generan.

Otra diferencia en la forma de estructurar el secreto está en que, en la novela del escritor colombiano, los secretos no se develan al final, sino que éste tiene una duración determinada; es decir, sale a relucir el secre-

to, se resuelve y le da paso a otro secreto, incluso los amores secretos de Florentino y Fermina sufren la misma transformación. El uso de esta estrategia discursiva, aunada a otros recursos retóricos y discursivos, le permite a García Márquez estructurar el hilo narrativo de la historia.

### Referencias bibliográficas

- BAJTIN, Mijail (1992). *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y Tusón Valls, Amparo (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona. Ariel.
- ESCAMILLA, Julio (1998). *Fundamentos semiológicos de la actividad discursiva*. Barranquilla. Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico.
- FAIRCLOUGH, Norman (1995). *Media discourse*. Nueva York. St. Martin's Press.
- FIORUCCI, Wellington Ricardo (2002). "Aproximações a García Márquez". En: *Actas del 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas*. São Paulo [Versión electrónica].
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá. Oveja Negra.
- HERRERA CAMPOS, Marco (2003). "Vargas Llosa, Mario: 'La Fiesta del Chivo'". *Revista Signos*, 33 (48), pp. 139-141.
- MARTÍN ROJO, Luisa; Pardo, María Laura y Whittaker, Rachel (1998). "El análisis crítico del discurso: Una mirada indisciplina". En: Martín Rojo, Luisa y Whittaker, Rachel (eds.). *Poder-decir o el poder de los discursos* (pp. 9-33). Madrid. Arrecife.
- MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Alberto (2002). "Literatura y Comunicación". En: Cabeza, Julián; Franco, Antonio y Molero de Cabeza, Lourdes (comp.). *Signos en Rotación. Lingüística, Semiótica y Discurso*. Maracaibo. Universidad Católica Cecilio Acosta.
- MOLERO DE CABEZA, Lourdes (2003). "El enfoque semántico-pragmático en el análisis del discurso". *Lingua Americana*, 12, pp. 5-28.
- OCHS, Elinor (2000). "Narrativa". En: van Dijk, Teun (comp.). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- PARODI SWEIS, Giovanni (1999). *Relaciones entre la lectura y escritura: Una perspectiva cognitiva discursiva. Bases teóricas y antecedentes empíricos*. Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*. España-Calpe, Madrid.
- VAN DIJK, Teun y Kintsch, Walter (1983). *Strategies of Discourse Comprehension*. Nueva York: Academic Press.
- VARGAS LLOSA, Mario (2000). *La Fiesta del Chivo*. Bogotá: Alfaguara.