

EWA KOBYLECKA

Łódź

MARIO VARGAS LLOSA: UNA REALIDAD DESDOBLADA O EL PROCEDIMIENTO DE LOS VASOS COMUNICANTES

Mario Vargas Llosa es, sin lugar a dudas, un escritor para el que *leer* supone una actividad tan importante, tan fértil y tan placentera como la de escribir. Reiteradas veces ha insistido en su condición de "lector apasionado" y, también, ha publicado varios libros que dejan testimonios de sus lecturas favoritas. Sin embargo, en los estudios que ha dedicado a Flaubert, García Márquez, Hugo o Martorell, Vargas Llosa no sólo descubre los arcanos de sus respectivas técnicas literarias, sino que, al mismo tiempo, desvela sus propias cartas. Así, el lector, esta vez el lector de segundo grado que somos todos los admiradores de *La orgía perpetua o Historia de un deicidio*, desenmascara, detrás de los análisis de *Madame Bovary* o *Cien años de soledad*, episodios, personajes y técnicas narrativas del autor peruano, es decir, su teoría literaria. Antes de adentrarnos en sus pormenores, cabe señalar que la teoría vargasllosiana, contrariamente a las elaboradas por Genette, Todorov o Barthes, no tiene propiamente pretensiones científicas, y es más bien el testimonio de la aventura particular de un "lector apasionado" que una herramienta de investigación. De hecho, Vargas Llosa parece haber llegado a sus conceptos leyendo a otros escritores y haciendo caso omiso a los críticos, ya que en sus libros nunca hace alusión a las ideas clave de la moderna teoría literaria. Así, él mismo afirma lo siguiente: "a mí lo que me gusta es leer novelas, y no autopsiarlas". Este

carácter personal de su concepción le garantiza una perspectiva de la que la crítica tradicional carece: un punto de vista subjetivo, interior, casi íntimo, de un escritor que intenta entender los mecanismos que movieron a otros escritores a persuadir, enredar o mentir a sus lectores, es decir, a crear una novela apasionante. Por consiguiente, sus términos literarios, como "vasos comunicantes", "caja china" o "salto cualitativo", resultan difícilmente trasplantables a las teorías tradicionales porque son metáforas e imágenes adaptadas a las necesidades de la literatura. Queda patente, por otro lado, que la falta de rigor científico borra algunos matices que, como veremos más adelante, pueden resultar operantes en el análisis de la narrativa vargasllosiana. Así pues, el objetivo del presente estudio será esclarecer los términos intrínsecos de la teoría del escritor peruano, tomando como punto de partida el de los *vasos comunicantes*, siendo éste, según nuestro modo de ver, el más complejo y el más amplio de todos. El material que analizaremos en la búsqueda de diferentes realizaciones de este procedimiento, nos lo proporcionarán las novelas del propio Vargas Llosa. Igualmente, seguiremos su método de análisis literario, valiéndonos ocasionalmente y en la medida de lo posible de los conceptos de la narratología y, en particular, de su versión genettiana.

Vargas Llosa describe la técnica de los vasos comunicantes, o por lo menos alude a ella, en todos los trabajos mencionados arriba. Sus definiciones no discrepan sino en detalles, así que podemos intentar resumirlas en una, distinguiendo tres rasgos esenciales de este procedimiento:

1. Se asocian en una unidad narrativa dos o más elementos o episodios de distinta condición temporal, espacial o de nivel de realidad (realista, fantástico, mágico, etc.);

2. Los elementos o episodios unidos "se comunican": se modifican mutuamente, se contagian sus respectivas cualidades (significación, atmósfera, emociones, simbolismo, etc.);

3. En esta mezcla brota una realidad distinta de la que existiría si los episodios hubieran sido narrados por separado.

Además, los vasos prescinden de introducciones de tipo "mientras tanto, en otro lugar", como si el narrador no se preocupara por la comodidad del lector o no quisiera darle demasiados puntos de referencia. Por consiguiente, siempre introducen un matiz de sorpresa, inquietud o desconcierto hasta que el lector acepta la lógica de este procedimiento. En ningún momento se precisa la "longitud de los elementos" asociados que,

de hecho, pueden encerrarse en una palabra o, por el contrario, desplegarse en varias páginas. Como veremos a continuación, igualmente diversas pueden ser las maneras en las que se realiza la "comunicación" entre dos o más componentes: puede tratarse tanto de un visible y manifiesto acercamiento de dos hilos narrativos que conservan su identidad interna, como de una fusión casi total de elementos, cuya autonomía primaria es difícil o imposible de ser restablecida.

Antes de pasar al análisis de textos, parémonos a aclarar otro artificio literario definido por Vargas Llosa, el de la "muda" o "salto cualitativo" ya que, según nuestro parecer, no se trata aquí sino de la primera etapa de la puesta en marcha de la técnica de los vasos comunicantes. "Muda" significa toda alteración sufrida por cualquiera de los puntos de vista narrativos. Así pues, puede haber mudas del tiempo de la historia, mudas de la persona a través de la cual cuenta los hechos el narrador o mudas del nivel de realidad vigente en el mundo presentado en la novela. Estas últimas merecen el nombre de "salto cualitativo", tomado de la dialéctica hegeliana, puesto que "provocan ese cataclismo ontológico (...), pues cambian el ser del orden narrativo (...) como el agua que, cuando hierve indefinidamente, se transforma en vapor, o, si se enfría demasiado, se vuelve hielo"¹. Además de estas mudas accidentales y esenciales, se distinguen también, por un lado, mudas graduales, que se intensifican progresivamente sin que sea posible fijar con precisión el momento en que culminan, y por otro, mudas veloces que, en su mayoría, pasan desaparecidas para el lector. Resulta obvio que no todas las mudas tienen como consecuencia la aparición de los vasos comunicantes, ya que no siempre llega a producirse el intercambio de sus respectivos rasgos, tonos, esencias, etc., aunque sí se podría arriesgar la tesis de que el "salto cualitativo" garantiza esta "comunicación" entre los episodios yuxtapuestos.

A continuación, procederemos al análisis de diferentes variantes de la técnica en cuestión y de sus posibles consecuencias para el significado de la novela y su poder de persuasión. Comenzaremos por el simple acercamiento de dos o más hilos narrativos para luego ir adentrándonos en las realizaciones más sofisticadas de los vasos comunicantes.

¹ M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Planeta, Barcelona, 1997, pág. 106.

I. VASOS COMUNICANTES EN ESTRUCTURA SIMÉTRICA

La última novela del escritor peruano, *El Paraíso en la otra esquina*, se basa en la simétrica alteración de dos historias: una dedicada a la vida de Flora Tristán, precursora del feminismo y luchadora por los derechos civiles del siglo XIX, y otra a la de su nieto, el pintor Paul Gauguin. A lo largo del desarrollo de la trama, los dos hilos narrativos conservan su unidad interna y nunca llegan a enlazarse anecdóticamente, de modo que el parentesco familiar entre los dos protagonistas parece ser el único punto de contacto. Desde la perspectiva de la técnica literaria, esta construcción novelesca no presenta un grado de complicación muy elevado y no exige la colaboración activa del lector: las dos historias guardan básicamente el orden cronológico y son contadas por el mismo narrador omnisciente. Sin embargo, el propio Vargas Llosa, aludiendo a la novela de William Faulkner *The Wild Palms*, construida a base del mismo artificio, la llama "el caso más sutil y arriesgado de vasos comunicantes"². De hecho, su dificultad estriba precisamente en la manera de hacer comunicar las tramas a fin de que su acercamiento en la novela no parezca artificial e injustificado. En el caso de *El Paraíso en la otra esquina*, esta suerte de conexión viene respaldada por el deseo que comparten los dos protagonistas: ambos pretenden encarnar su propia utopía de una sociedad perfecta. Estos ideales, sin embargo, difieren uno del otro de una manera muy significativa: la visión de Flora Tristán es rigurosamente colectiva, todos participan en ella, teniendo el mismo derecho a la felicidad, mientras que para Gauguin resulta primordial el bienestar y la libertad del individuo. Estas dos perspectivas, aunque antagónicas, parten de premisas morales igualmente fuertes que no pueden ser contestadas a no ser por argumentos de igual peso y, por lo tanto, revelan una contradicción patente en toda la historia humana. Así pues, estas dos historias se procuran mutuamente un nuevo sentido, lo cual, a su vez, prueba que estamos ante un caso de vasos comunicantes y no de una mera yuxtaposición de dos historias.

² Ibid., pág. 143.

II. VASOS COMUNICANTES FRENTE A LA FOCALIZACION DEL RELATO

En la novela *La fiesta del Chivo* estamos ante el entrelazamiento de tres hilos narrativos: el del dictador dominicano Rafael Trujillo, el de Urania, hija de su cercano colaborador y finalmente el del logrado atentado contra la vida del tirano. Hasta más de la mitad de la novela, las tres tramas se desarrollan en perfecta simetría, pero esta trenza se deshace al morir el dictador: la historia de Urania queda suspendida para reaparecer en el desenlace y el lector sólo va conociendo la suerte que corrieron los autores del atentado y los sucesores del dictador. Esta perturbación de la armonía inicial se explica, en primer lugar, por la simple necesidad de avanzar con estas dos tramas, cuyo ritmo se acelera precisamente en el momento del atentado. Mas, según nuestra opinión, se la puede interpretar también como el reflejo directo de los hechos presentados en la forma novelesca: al derrumbarse un cierto orden político y social tras la muerte de Trujillo, desaparece asimismo el equilibrio entre las tres partes de la narración. Distribuyendo la materia narrativa entre estos tres planos, Vargas Llosa juega sobre todo con lo que él mismo ha llamado "el punto de vista espacial". Obviamente, no se trata aquí del espacio imaginado de la novela, sino del espacio que ocupa el narrador frente a los hechos presentados y que se resume en la persona gramatical desde la que se narra la historia. Así, se distinguen el narrador-personaje (primera persona gramatical), el narrador-omnisciente (tercera) y el narrador-ambiguo (segunda). Con respecto a la exhaustividad de su clasificación, el autor peruano apunta tan sólo que "dentro de aquel esquema caben múltiples variantes, lo que permite que cada autor (...) disponga de un margen ancho de innovaciones y matizaciones"³. Lo que enseguida llama la atención es que, al definir el "punto de vista espacial", Vargas Llosa hace caso omiso de la distinción establecida por Genette entre "modo" (*mode*) y "voz" (*voix*), es decir, entre la pregunta ¿quién ve? o ¿cuál es el personaje focalizador cuyo punto de vista determina la perspectiva narrativa? y la pregunta ¿quién habla?, es decir, ¿quién es el narrador?⁴ Resulta obvio que la voz o, en terminología vargasllosiana, el punto de vista espacial, puede ser un rasgo fijo y duradero de la narración, mientras que el modo o, más pre-

³ Ibid., pág. 56.

⁴ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pág. 203.

cisamente, la focalización es susceptible de constantes fluctuaciones y, por tanto, el mismo tipo de enfoque narrativo nunca es aplicado con rigor a lo largo de toda la novela. Ahora bien, cabe preguntarse, con C. Reis y A. C. Lopes, qué estrategia de análisis de una obra literaria debería adoptarse ante esta continua alteración de la perspectiva focalizadora:

si un análisis (...) de carácter por así decir microscópico, al centrarse sobre un fragmento textual y sobre las más íntimas oscilaciones de focalización que en él se registren, puede ser elucidativo como ejercicio escolar, parece evidente que un análisis macroscópico normalmente será metodológicamente más acertado. Ejerciéndose sobre una narrativa integral, se preocupará sobre todo de las focalizaciones dominantes, a lo largo se segmentos de dimensión relativamente amplia⁵.

Por nuestra parte, adoptaremos este enfoque macroscópico, concentrándonos únicamente en las posibles perturbaciones del tipo de focalización que podría considerarse dominante en cada una de las tres tramas que componen la novela.

El narrador de la historia de Urania se coloca tanto en tercera como en segunda persona gramatical, encerrándose al mismo tiempo en la conciencia de la protagonista y observando los hechos desde su óptica interior. Por tanto, se crea una combinación del modo y de la voz poco habitual, ya que la focalización interna suele suponer la narración en primera persona que, en este caso, nunca aparece. A este enfoque muy íntimo se le superpone a menudo el externo, reproduciendo con obstinación el mismo "juego focalizador": los párrafos se abren con una fría presentación exterior de la protagonista, para deslizarse gradualmente hacia su perspectiva interior y al fin perderse en los demonios del pasado. De este modo, el lector comprueba que Urania es incapaz de vivir en el mundo exterior y objetivo, ya que todo lo que percibe inmediatamente actualiza en su mente una serie de recuerdos que borran su visión de lo actual. Como queda dicho, el enfoque interior viene respaldado por el uso de la segunda persona gramatical, que oculta a un "narrador-personaje algo esquizofrénico, implicado en la acción pero que

⁵ C. Reis., A. C. Lopes, *Diccionario de Narratología*, Ediciones Amar, Salamanca, 2002, pág. 100.

disfraza su identidad al lector (y a veces a sí mismo) mediante el artificio del desdoblamiento”⁶. Esta perspectiva refuerza aún más la imagen de Urania como un personaje ajeno a su propia historia, la cual no llega a asumir ni tampoco a librarse de ella. La trama que sigue al dictador dominicano reproduce un esquema parecido, aunque esta vez es el propio narrador quien presenta los hechos. Sin embargo, esta perspectiva no se mantiene rigurosamente, ya que se le sobreponen constantes infracciones en el discurso indirecto libre, que funde la óptica y la voz del narrador con las del personaje. Veamos la siguiente cita:

Y, su mujer – pues esa vieja gorda y pendeja, la presente Dama, era su mujer, después de todo – se había tomado en serio lo de escritora y moralista. Por qué no. ¿No lo decían los periódicos, las radios, la televisión? (...) ¿No habían elogiado sus conceptos los ensotados, los obispos, esos cuervos traidores, esos judas, que después de vivir de sus bolsillos, ahora también, igual que los yanquis, se pusieron a hablar de derechos humanos? La Presente Dama era escritora y moralista. No gracias a ella sino a él, como todo lo que ocurría en este país hacía tres décadas. Trujillo podía hacer que el agua se volviera vino y los panes se multiplicaran, si le daba en los cojones⁷.

Las intervenciones del narrador, que en este pasaje son muy escasas y se limitan a la frase “La Presente Dama era escritora y moralista”, representan la opinión de la propaganda oficial, que enseguida queda comprometida por los comentarios irónicos y groseros del propio Trujillo. Además, al reproducir los rasgos característicos del lenguaje del dictador, el empleo del discurso indirecto libre consigue denunciar su verdadera condición de hombre villano, cruel y vulgar. En la tercera trama, dedicada a los autores del atentado, contrariamente a las dos precedentes, es el clásico narrador en tercera persona quien asume el mayor peso de la narración, sin que su voz se confunda con la del personaje mediante el ambiguo tú del caso de Urania, o el estilo indirecto libre del dictador. No obstante, su perspectiva no es la única, puesto que en cada capítulo asistimos a una larga muda hacia el punto de vista de uno de los personajes, en la que se nos relatan sus vivencias anteriores, que le habían empujado a tomar parte en el complot. Estas tres historias

⁶ Cartas..., *op. cit.*, pág. 54.

⁷ M. Vargas Llosa. *La Fiesta del Chivo*, Suma de Letras, Madrid, 2003, pág. 31.

constituyen los vasos comunicantes mayores que, a su vez, encierran otros. Veamos primero cómo se modifican recíprocamente, comenzando nuestro análisis por la fijación de los puntos de contacto entre ellos, es decir, los instantes en que sus tramas convergen.

Así pues, uno de los instantes más cruciales de la historia - el asesinato de Trujillo - ha sido focalizado primero desde la óptica de los autores del atentado y, posteriormente, de la víctima. El primer enfoque destaca por su fuerte carga emotiva, puesto que en el momento de la muerte, la trama, después de largos y penosos preparativos, alcanza finalmente su clímax. En cambio, cuando el focalizador es el dictador, este mismo instante prácticamente carece de tensión y la muerte sorprende al lector con su banalidad. Otro punto de contacto se da en el lapso de tiempo que Urania denomina "ese día" y el dictador dominicano - "la otra noche" y que corresponde a la violación de la protagonista adolescente. Para la víctima, aquel momento crítico, al que la narración sólo llega al final de la novela tras la dura y gradual inmersión en el pasado y en la conciencia de Urania, determina toda su vida, negándole para siempre el derecho a la felicidad. Mientras que al agresor, "la otra noche" no le trae sino malos recuerdos, fácilmente olvidables al cabo de un tiempo. En ambos casos se da la focalización interna múltiple, cuya finalidad podría ser contrastar dos visiones del mismo acontecimiento y, de este modo, destacar su carácter relativo y parcial. No obstante, el que la interpretación y las consecuencias de lo que ocurre dependan siempre de la condición particular de cada cual, no nos parece un hallazgo demasiado revelador. De hecho, creemos que el uso de esta variante de focalización ha servido al escritor peruano para desvelar otra peculiaridad de la existencia humana: la imposibilidad de prever las consecuencias de las decisiones tomadas o, dicho de otro modo, su aspecto aleatorio y hasta caótico. En este caso, los vasos comunicantes serían, pues, una ilustración del singular "efecto mariposa" literario, haciendo ver que un suceso, por más que nos pueda parecer insignificante y lejano, es capaz de provocar, en otro lugar y otro tiempo, graves consecuencias. Así, por ejemplo, remotas y ya bien olvidadas decisiones del dictador conducen inevitablemente a su muerte.

III. VASOS COMUNICANTES EN FORMA DE CAJA CHINA

Dejemos de lado las interacciones entre los tres grandes hilos narrativos de la novela para adentrarnos en cada uno de ellos y hacer ver

cómo funcionan sus respectivos vasos comunicantes menores. En la trama sobre los conspiradores, dicho procedimiento aparece bajo la forma de una "caja china", es decir, una estructura "en la que una historia principal genera otra u otras historias derivadas"⁸. La diferencia entre las dos técnicas consistiría en que el sistema de vasos comunicantes hace desarrollarse los episodios uno *al lado* de otro, sin que uno de ellos predomine, mientras que en una "caja china" la fábula avanza hacia *adentro*, puesto que un hilo narrativo abarca otro, y así indefinidamente⁹. El caso límite de una caja china sería el famoso procedimiento de *mise en abyme*, donde las cajas son, si no iguales, por lo menos de contenido parecido. Al estudiar este artificio literario, vuelve a plantearse el problema de la conexión entre sus componentes, dado que la técnica funciona sólo si "introduce en la ficción una consecuencia significativa - el misterio, la ambigüedad, la complejidad - en el contenido de la historia y aparece por consiguiente como necesaria"¹⁰. Así pues, el simple hecho de encerrarse una historia en otra no basta para que se produzca una caja china y, en tal caso, puede tratarse únicamente de un *collage* de episodios de existencia autónoma. Este mismo procedimiento literario ha sido también estudiado por Gérard Genette, quien le reservaba el nombre de "diferencia de niveles narrativos" y lo definía con la siguiente fórmula: "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit"¹¹. Queda patente que, en la interpretación del crítico francés, la relación de dependencia se forma, por decirlo así, hacia arriba (cada nivel siguiente es *superior* al que le precede), mientras que Vargas Llosa utiliza la retórica del cerramiento (una caja *comprende* otra). La siguiente diferencia entre los dos sistemas estriba en que, para Genette, el nivel extradiegético (con el que se inicia el movimiento ascendente) sirve más bien de marco introductorio para la verdadera historia, que se sitúa en el nivel diegético, el que, a su vez, abre paso a los acontecimientos metadieгéticos, etc. Por consiguiente, el primer nivel suele reducirse a una situación de conversación o una forma de diario

⁸ Cartas..., *op. cit.*, pág. 117.

⁹ Es posible, igualmente, que una historia genere otras que estén en el mismo nivel narrativo, es decir, que no se encierran una en otra. Tal sería, por ejemplo, el caso de *El Decamón*.

¹⁰ Cartas..., *op. cit.*, pág. 117.

¹¹ *Figures III*, *op. cit.*, pág. 238.

íntimo que, por sí misma, no le interesa al lector y cuya función, como queda dicho, se limita a introducir la fábula auténtica. Por el contrario, la caja china, tal y como la analizaba Vargas Llosa, suele aparecer como una grieta en la narración básica, sin que sea necesario ni corriente que el autor se valga de dicho nivel introductorio y, a menudo, artificial. Las cajas se abren muchas veces de improviso, dejando al lector perplejo o, incluso, pasan desapercibidas¹². Cabe apuntar, sin embargo, que Genette, al igual que Vargas Llosa, se preocupaba por la relación que se establece entre los relatos colocados en distintos niveles, aunque no los valoraba en función de la ausencia o presencia de "comunicación". Así, primero, la historia insertada puede servir de *explicación* al relato que la engloba; luego, los dos hilos narrativos pueden unirse en una relación *temática* (de contraste o de analogía) o, finalmente, aunque no haya entre ellos ninguna conexión de contenido, es el mismo acto de narración el que puede desempeñar una función especial en el nivel diegético¹³. Resulta patente que el papel de la instancia narrativa va aumentando desde el primer hasta el tercer tipo de relación o, dicho de otro modo, sólo en los dos primeras variantes la posible "comunicación" se da gracias a la fábula de la ficción insertada.

Veamos, pues, cómo se realizan las cajas chinas en *La fiesta del Chivo*, concretamente en el episodio dedicado al asesinato de Trujillo. Hasta producirse el atentado, en cada capítulo se abre una caja de tipo explicativo: los personajes aclaran, por turnos, los motivos que los han llevado a tomar parte en el complot. En el caso del teniente Amado García Guerrero, que nos parece el más representativo en cuanto a la aplicación del procedimiento en cuestión, la primera caja china se abre durante las largas horas de espera a la aparición del coche del dictador, para relatar, primero, el comienzo de la amistad que unía al teniente con otro conspirador, Salvador Estrella Sadhalá y, luego, su frustrado intento de casarse tras recibir la negativa de la autorización por parte de sus superiores. Esta primera caja es asumida a medias por el narrador y el protagonista, ya que la voz pertenece al primero (con excepción de dos mudas veloces a breves diálogos), mientras que el punto de vista desde

¹² Tal sería, según Vargas Llosa, el caso de la caja china en *La vida breve* de J. C. Onetti, en el que el lector advierte el uso de dicho procedimiento una vez llegado al final de la novela.

¹³ Genette señala la función de distracción o de obstrucción, apoyándose en el ejemplo ilustre de *Las mil y una noches*.

el que se cuenta la historia es el del protagonista. En esta caja se abre otra, al recordar el teniente el día en que, cumpliendo la orden del jefe de la policía secreta, ejecutó a un enemigo del régimen. Aquí, la voz del narrador cede el paso al diálogo de Amadito con Salvador, que constituye el marco de esta historia, ya que a su través el lector va conociendo los sucesos del pasado inmediato con respecto al diálogo mismo (la ejecución tuvo lugar unas horas antes) y del pasado remoto con respecto a la primera caja (la distancia de algunos años). La estructura de este fragmento reproduce, aunque de una manera menos sofisticada, la de *Conversación en la Catedral*, donde el diálogo entre Santiago y Ambrosio sirve como punto de partida para varios diálogos y narraciones del pasado, en los que irrumpe de vez en cuando con una réplica aislada. Así pues, en la caja china de la historia del teniente, la voz pasa a ser asumida primero por los dos dialogantes y, luego, tanto por el narrador como por otros personajes. En cambio, en lo referente al modo, todo el relato sigue estando focalizado por Amadito, lo cual permite al autor no desvelar el dato escondido de este fragmento: ni el protagonista ni, por tanto, el lector sabrán nunca si el hombre ejecutado aquel día fue verdaderamente el hermano de la ex novia del teniente. De hecho, si en la primera de las cajas se adopta el punto de vista de uno de los personajes, la persistencia del mismo tipo de focalización a lo largo de los niveles siguientes es una condición necesaria para mantener la coherencia interna de este procedimiento, ya que los conocimientos del personaje focalizador no pueden ir en aumento. Tal parece ser, por lo menos, el caso de las cajas cuyo objetivo es explicar la situación actual y que, por consiguiente, tienen que retroceder en el pasado. En cambio, es totalmente admisible que las cajas restrinjan sucesivamente su focalización, empezando, por ejemplo, por el enfoque omnisciente y pasando al interno. Cabe apuntar, sin embargo, que dicha regla sólo es válida en el caso de las realizaciones más simples de la técnica en cuestión y queda abandonada en cajas chinas tan complejas como las de *Conversación en la Catedral*. No obstante, sigue siendo vigente en un caso tan sofisticado de caja china como el que engloba el monólogo de Anselmo en *La casa verde*. Dejemos la palabra al autor:

El relato parte de una *conciencia colectiva* (Piura, los mangaches), que es, en realidad, la que narra los amores de Anselmo con la ciega Esas órdenes (esos imperativos) revelan la clave del asunto: la novela reproduce objetivamente el proceso de creación que ha llevado a cabo

la población mangache de esa historia *mítica*. El proceso debió durar años; la novela lo condensa en pocas páginas... Así pues es Piura, son los piuranos los que *ordenan* a Anselmo que recree sus amores con la ciega, los que dictan sus actos, sus palabras, los que interpretan, metiéndose dentro de la conciencia de Anselmo (caja china: una conciencia dentro de otra conciencia), lo que ocurre en la conciencia de la ciega (una tercera conciencia dentro de otra, la de Anselmo) que, a su vez, nace dentro de esa conciencia colectiva¹⁴.

En el monólogo de Anselmo estamos, pues, ante un juego asumido por la conciencia colectiva de los piuranos que, negándose a relatar ella misma la historia trágica, o simplemente ignorándola, se desdobra en otras conciencias a las que deja la palabra. Sin embargo, su control sobre las cajas menores sigue siendo absoluto, debido a que en realidad no cita las voces de Anselmo y la ciega, sino que las está inventando en el intento de adivinar lo ocurrido. Por lo general, todas las narraciones que acuden a la segunda persona gramatical y ocultan detrás de ella a un narrador "algo esquizofrénico", desembocan en una caja china, ya que entre el lector y la materia narrativa surge un intermediario: el "interlocutor" de la conciencia desdoblada¹⁵.

IV. ENTRE LA CAJA CHINA Y LOS VASOS COMUNICANTES

Además, al haber adoptado el punto de vista de un personaje, el autor puede optar por la focalización interna múltiple, que se daría si en cada una de las cajas se tomara una perspectiva de sujeto diferente. Veamos el siguiente ejemplo:

-Era [Manuel Alfonso] el *playboy* que le conseguía mujeres a Trujillo - recuerda Manolita -. ¿Verdad, mami? (...)

-Era muy buen mozo, un adonis - dice Urania -. Antes del cáncer.

Había sido el dominicano más buen mozo de su generación,

¹⁴ Carta de Vargas Llosa a Wolfgang Luchting, citada a través de J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona, 1970, págs. 155-156.

¹⁵ Véase J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa...*, *op. cit.*, pág. 155 y M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven...*, *op. cit.*, pág. 54.

pero, en las semanas, acaso meses, que Agustín Cabral dejó de verlo, ese semidiós cuya elegancia y apostura hacían volverse a mirarlo a las muchachas, se había vuelto una sombra de sí mismo. El senador no daba crédito a sus ojos¹⁶.

Los dos primeras réplicas corresponden al diálogo entre Urania y sus parientes, en el que ésta les explica los motivos de la remota y, en apariencia, incomprensible ruptura con su padre. La conversación, que se da en presente, queda inmediatamente suspendida en favor del relato cuyo focalizador es el senador Cabral, si bien, durante todo el capítulo, sigue irrumpiendo en su diálogo con Manuel Alfonso. En apariencia, estamos ante un caso parecido al precedente, es decir, de unas cajas chinas tradicionales. No obstante, el hecho de que el relato del nivel superior venga asumido por otro personaje, trae notables consecuencias para todo el capítulo, ya que resulta imposible que los fragmentos focalizados por Cabral sean meros recuerdos de Urania. En este pasaje, la astucia del autor estriba en que, mientras el senador nos presenta su propia versión de los hechos (aunque valiéndose de la voz del narrador), los mismos hechos les está contando Urania a sus parientes, hasta crearse la falsa impresión de que el diálogo entre Cabral y Manuel Alfonso es relatado por la protagonista del otro hilo narrativo. Esta impresión viene reforzada aún más por el fuerte paralelismo entre las dos situaciones, hasta tal punto que a veces los personajes, separados por la distancia de unos treinta años de distancia, parecen estar dialogando, como en la siguiente cita:

-Se me acaba de ocurrir, al ver lo bella que se ha puesto - salmodió [Manuel Alfonso], por cuarta o quinta vez. ¿Le molestaba, lo enloquecía la garganta? Movía la cabeza y se acariciaba la cicatriz con la yema de los dedos-. Si te molestó, no dije nada.

-Dijiste vil y malvado - estalla de pronto la tía Adelina -. Eso dijiste de tu padre muerto en vida, esperando el final¹⁷.

Nos hemos entretenido tanto en este punto para demostrar que, al aplicarse la focalización interna múltiple, se abandona la técnica de las cajas chinas en favor de los simples vasos comunicantes. En este caso,

¹⁶ *La Fiesta del Chivo*, op. cit., pág. 363.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 378-379.

pues, se niega la base del primer procedimiento, ya que las dos historias no se encierran una en otra, sino que se desarrollan paralelamente. Queda por ver, todavía, qué se consigue optando por esta solución.

Primero, el uso de este tipo de focalización permite al autor atenuar el efecto de choque que produce en el lector la repugnante propuesta de Manuel Alfonso: ofrecer a la joven Urania al dictador a cambio de volver a gozar de su favor. Hasta formularse el consejo, los dos hilos narrativos se alternan en perfecta armonía, atendiendo cronológicamente un momento de la historia tras otro. Sin embargo, al acercarse al momento clave, el tiempo de los dos vasos diverge, de modo que en ninguno de ellos la proposición de Manuel Alfonso queda formulada *expressis verbis*. Este efecto no se conseguiría aplicando la focalización interna fija, porque sería ilógico que la propia Urania callara el acontecimiento decisivo para su vida¹⁸. Además, la estrategia adoptada por Vargas Llosa en este episodio logra crear la impresión de agudo contraste entre la visión que nos da Urania de su padre y la imagen que tienen de él los lectores, una vez instalados en su mente. Así, hasta muy entrado el capítulo, no se llega a entender la profunda repulsión que siente hacia él la protagonista, tanto más si se la yuxtapone con su perfil de personaje verdaderamente kafkiano, que se deriva del otro vaso comunicante. Tras haber caído en desgracia, el senador Cabral se va sumergiendo en un mundo que, para él, se vuelve incomprensible, hostil y privado de cualquier punto de referencia¹⁹.

¹⁸ Jean Pouillon formula el reproche de misma indole a Stendhal que, en *Armance*, a pesar de haber adoptado *la vision avec*, esconde al lector uno de los datos principales: la impotencia del protagonista. Según el crítico francés, el inconveniente más importante de la focalización interna consiste precisamente en que el personaje se descubre integralmente al lector desde el principio y, por tanto, no le puede guardar ninguna sorpresa (*Temps et roman*, Gallimard, Paris, 1993, págs. 80-81).

¹⁹ Cabe añadir que, desde el punto de vista formal, esta variante de los vasos comunicantes, se asemeja más a la realización prototípica de este procedimiento, la que Vargas Llosa encuentra en la escena de los famosos "comicios agrícolas" de *Madame Bovary*. J. M. Oviedo, a su vez, la denomina "narración telescópica" y apunta que, si bien, en comparación con la técnica de la caja china, aquí los dos hilos guardan una considerable autonomía, siempre una de las dos conciencias (individual o colectiva) se responsabiliza de la aparición del segundo vaso, llamándolo a fin de confirmar o contradecir sus propias palabras. Véase *Mario Vargas Llosa...*, *op. cit.*, págs. 150-153..

VI. LOS VASOS SE MULTIPLICAN

Los vasos comunicantes que hemos estudiado hasta ahora, por diferentes que sean sus realizaciones particulares, tenían en común el que no presentaban mayores dificultades a la hora de la lectura: cada vaso resultaba ubicable en el tiempo y/o en el espacio y, además, eran relativamente claras las razones de su yuxtaposición. Por tanto, el lector dominaba los hilos de la narración y se encontraba, por así decirlo, a gusto con esta convención que le permite al autor cambiar a voluntad y sin advertencia las coordenadas de la acción. No obstante, no todos los vasos comunicantes resultan ser igualmente sencillos de descifrar e interpretar. He aquí el siguiente ejemplo:

-¿Por qué nunca nos dijiste que hablabas aguaruna, Bonifacia? -dijo la superiora.

-¿No ves cómo de todo las madres dicen ya te salió el salvaje? -dijo Bonifacia - ¿No ves cómo dicen ya estás comiendo con las manos, pagana? Me daba verg-enza, madre. Las trae de la mano desde la despensa y, en el umbral de su angosta habitación, les indica que esperen. Ellas se juntan, se hacen un ovillo contra la pared. Bonifacia entra, enciende el mechero, abre el baúl, lo registra, saca el viejo manojo de llaves y sale. Vuelve a coger a las chiquillas de la mano.

-¿Cierto que al pagano lo subieron a la capirona? -dijo Bonifacia -. ¿Qué le cortaron el pelo y se quedo con la cabeza blanca?

-Pareces loca - dijo la madre Angélica - de repente sales con cada cosa²⁰.

En esta cita, los hilos narrativos se entretejen de un modo muy ingenioso, exigiendo al lector la máxima concentración, puesto que los tres vasos son aquí muy cortos y no aparece ningún índice que advierta al lector en qué momento se efectúa la muda en el tiempo. No lo puede proporcionar ni el nombre del personaje principal, puesto que en cada vaso se trata de Bonifacia, ni tampoco el cambio de la perspectiva focalizadora que, a lo largo de todo el pasaje, no deja de ser la externa. La primera parte dialogada, que constituye el ahora de un fragmento más amplio, corresponde a la conversación que tuvo lugar entre la madre superiora y Bonifacia justo después de que ésta dejara escapar a las

²⁰ La casa verde, Madrid, Alfaguara, 1999, pág. 107.

pupilas paganas. Este pasaje es el núcleo de la cita, el que condiciona y justifica la aparición de los pasajes que siguen. La parte narrativa, que se da en presente, relata los sucesos del pasado inmediato – la fuga de las paganas. El narrador omnisciente sustituye aquí al relato de la misma Bonifacia, al que el lector no tiene acceso. Por un lado, el enfoque en presente revela que los incidentes de la noche anterior están todavía muy cercanos a la conciencia de la protagonista y, por otro, produce un efecto de mayor dramatismo al dar a entender que todavía nada se ha acabado irremediablemente, que aún todo está por decidir²¹. Las dos últimas réplicas, que componen el tercer vaso, aluden a un pasado remoto, en concreto a la conversación en la que Bonifacia interrogaba a la madre Angélica por el destino del aguaruna Jum, que supuestamente era su padre. La conversación que revela el origen de Bonifacia da al lector el porqué de su comportamiento posterior: la noche de la fuga de las pupilas renació su instinto primitivo, reprimido durante años en la misión. Más adelante, la conversación delata también la hipocresía y la crueldad de las madres, quienes, actuando en nombre de la civilización y del cristianismo, no siguen las reglas morales que ellas mismas defienden²².

En este punto de nuestro estudio, nos permitimos suspender el inventario de los vasos comunicantes para detenernos brevemente en los nuevos matices que cobra la estructura temporal de la novela al emplear la técnica en cuestión. En los ejemplos que hemos visto, el trabajo de acercamiento de los episodios se lleva a cabo a través del tiempo, ya que los vasos pertenecen a diferentes momentos de la historia, la mayoría de las veces separados por un abismo de varios años. Este enfoque temporal sugiere que en cada momento presente se actualiza un conjunto de emociones pasadas y que la valoración de estos sentimientos lejanos evoluciona según las experiencias posteriores que propician nuevos ángulos de visión. Es interesante citar aquí al respecto estas palabras de Michel Butor provenientes de su novela *L'emploi du temps*:

²¹ Ma del C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela, semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, pág. 160.

²² En la terminología de Oviedo, esta realización de los vasos comunicantes, que guarda semejanzas con algunas técnicas cinematográficas, merece el nombre de "corte continuo", cuya función principal radica, según el crítico peruano, en aceleramiento de la acción.

l'aspect final (...) [n'apparaît] qu'après et au travers d'autres aspects de telle sorte que le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace, puisqu'il se présentent différemment selon la position qu'occupe par rapport à eux le détective ou le narrateur...²³

Y más adelante: "les événements qui nous frappent, provoquent une mise en lumière progressive de ce qui a mené vers eux"²⁴. El pasado, pues, necesita ser reinterpretado continuamente y el contenido de la memoria nunca viene dado de una vez para siempre. Ahora bien, la temporalidad concebida de este modo supone que el tratamiento de las relaciones temporales se asemeja al de las relaciones espaciales, o sea que todos los momentos de la historia contada se encuentran presentes a la vez, como los puntos en el espacio. Por consiguiente, los sucesos, y especialmente los que no suceden cronológicamente, pueden formar un número infinito de combinaciones, sin que sea forzoso valerse de la relación causa-efecto. Según Butor, la narración percibida así deja de ser lineal y se convierte en una superficie, en la que el autor traza series de puntos o caminos de lectura. Por ello, no es casual que, en la novela del autor francés, abunden las metáforas espaciales respecto al tiempo ("*régions* de notre année", "*zone* d'ombre séparant janvier et novembre"²⁵). Asimismo, el propio Vargas Llosa alude a "cette idée du temps comme espace" con respecto a la estructura de *Conversación en la Catedral*²⁶. La necesidad de estudiar estas dos dimensiones de la novela - la temporal y la espacial - una a través de la otra se hace patente cuando pretendemos captar el tiempo en su continuidad, insistiendo en el encadenamiento de distintos momentos. Con respecto a esto, veamos la siguiente cita de Butor:

La coulée, la marche de temps, nous ne la vivons que par prélèvements. Chaque fragment nous apparaît certes comme orienté, comme ayant une durée, et comme devant s'orienter par rapport aux autres fragments, mais il nous apparaît toujours comme un fragment, se présentant sur fond d'oubli ou d'inattention.

²³ M. Butor, *L'emploi du temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957, pág. 161.

²⁴ *Ibid.*, pág. 281.

²⁵ *Ibid.*, págs. 292, 293. Subrayado nuestro.

²⁶ Vid. A. Bensoussan, C. Couffon, D. Jégou, *Entretien avec Mario Llosa*, Terre de Brume, Rennes, 2003, pág. 45.

En fait pour pouvoir étudier le temps dans sa continuité, donc pouvoir mettre en évidence des lacunes, il est nécessaire de l'appliquer sur un espace, de le considérer comme un parcours, un trajet²⁷.

Así pues, dicha continuidad realmente no aparece nunca en la novela, puesto que la trama no es sino una serie de momentos llenos, descritos y vacíos, callados por un "más tarde", "al día siguiente", etc. Esta sucesión de momentos sólo recobra su unidad en la mente del lector cuando la presentamos mediante cambios espaciales que la acompañan o, en otras palabras, cuando le damos la forma de un *trayecto*, por tanto una forma *sensu stricto* espacial.

VII. EL CORO DE VASOS: VOZ PLURAL

Al reanudar nuestro registro de los vasos comunicantes, nos vemos obligados a hacer, empleando el término de Vargas Llosa, un salto cualitativo. Hasta ahora hemos estado ante unos vasos que, por muy sutilmente que fueran entremezclados, conservaban su unidad interna y, por tanto, resultaba posible delimitar el alcance de cada uno de ellos. Era así, porque los pasajes que nos proporcionaban ejemplos, se regían según el sistema tonal (o modal), es decir, un sistema en el que se puede detectar el código que prevalece sobre otros y con respecto al que los demás se definen como "infracciones". Estas "infracciones" se efectuaban tanto en lo referente al punto de vista espacial²⁸ como en el de la perspectiva temporal. A continuación, nos tocará analizar la narración polimodal²⁹ o, en la nomenclatura de Beltrán Almería, la narración heterodiscursiva, que supone "la subversión de las fronteras del discurso con la fusión de diferentes tipos de enunciados"³⁰. Tomemos de ejemplo esta cita de *Conversación en la Catedral*:

²⁷ M. Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1972, pág. 119.

²⁸ En el sentido que le da a este concepto Vargas Llosa, es decir, de la distancia entre el narrador y los hechos presentados.

²⁹ *Figures III*, op. cit., pág. 223. Nos parece difícil, por no decir imposible, fijar la diferencia entre el sistema atonal ("où la notion même d'infraction deviene caduque") y el polimodal, que se encontraría entre el tonal y el atonal y sería un "état pluriel, comparable au système polytonal (polymodal) qu'inaugure pour quelque temps, et précisément en cette même année 1913, le *Sacre du printemps*".

³⁰ L. Beltrán Almería, *Palabras transparentes, La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 69.

La estaban ahogando, niño, no podía respirar: cómo te ríes, bandida. Quítese, que la soltaran, una voz ahogada, un jadeo entrecortado y animal, y de pronto chist, empujones y gritos, y Santiago chist, y Poppey chist: la puerta de calle, chist. La Teté, pensó y sintió que su cuerpo se disolvía. Santiago había corrido a la ventana y él no podía moverse: la Teté, la Teté.

-Ahora sí nos vamos, Amalia - Santiago se paró, dejó la botella en la mesa -. Gracias por la invitación.

-Gracias a usted, niño - dijo Amalia -. Por haber venido y por eso que me trajo³¹.

En este fragmento, el alcance de dos vasos comunicantes mayores se fija tanto mediante las limitaciones de tiempo y lugar como a través del enfoque narrativo (la parte narrativa frente al diálogo). Pero, además, el primero encierra toda una serie de vasos menores, en los que desaparece la frontera nítida entre el discurso del narrador y el del personaje, este último referido mediante las citas directas ("cómo te ríes, bandida"), el discurso indirecto libre ("que la soltaran") o el diálogo (dos últimas réplicas). El carácter heterodiscursivo de este pasaje hace fracasar cualquier intento de reparar los cambios de la voz y de la focalización puesto que, a cada paso, la narración se ve contagiada por el discurso ajeno, como si el narrador y los personajes se discutieran la palabra, sin que ninguno de ellos logre alcanzar la supremacía. En este caso, el artificio de los vasos comunicantes se funde con otro, denominado por Vargas Llosa "voz plural". Gracias al empleo de esta técnica, las palabras, gestos y pensamientos de los personajes se perciben todos a la vez haciendo surgir la impresión de simultaneidad y, además, dándole a la narración un toque musical: la historia se hace más cantada que contada. Este discurso plural, tal y como lo veía Vargas Llosa, pretende dar cuenta de la "realidad total", pero además, pone en entredicho la disposición de los personajes a la intercomunicación, puesto que sus réplicas se encuentran aisladas por el tiempo, el espacio o la voz del narrador³².

³¹ M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, Suma de Letras, Madrid, 2004, págs. 57-58.

³² Vid. *Palabras transparentes...*, op. cit., pág. 92.

VIII. VASOS SEMÁNTICOS

En su estudio sobre la narrativa de García Márquez³³, el escritor peruano menciona otra variante de los vasos comunicantes que, al igual que la precedente, no forma dos o más hilos narrativos contrapuestos, sino que se sitúa en el nivel de la frase o del sintagma. Sin embargo, en este caso los elementos que comunican no vienen dados por la forma (voz, focalización etc.) sino por su aspecto semántico. Veamos la siguiente cita de *La Casa Verde*:

Los muros vegetales [de la Casa Verde] centellaban dulcemente en la resolana, se esfumaban en las esquinas con una especie de timidez y, como en un venado herido, en la quietud del local había algo indefenso, dócil, temeroso, ante la multitud que se acercaba. El padre García y las mujeres llegaron a las puertas, el griterío cesó y hubo una súbita inmovilidad. Pero entonces se escucharon chillidos y, al igual que las hormigas desertan sus laberintos cuando el río los anega, surgieron las habitantes, empujándose y aullando, pintarrajeadas, a medio vestir, y la palabra del padre García se elevó, tronó sobre el mar y, entre las olas y los tumbos, tentáculos innumerables se alargaban, atrapaban a las habitantes, las derribaban y en el suelo las golpeaban³⁴.

En este pasaje, que cuenta la destrucción de la primera Casa Verde, el discurso que relata los hechos reales ("el padre García y las mujeres llegaron a las puertas") coexiste con el fantástico o imaginario, que recurre a metáforas e imágenes. El edificio del prostíbulo cobra rasgos animales, se transforma en un ser vivo que, encogido, espera la agresión de los "tentáculos innumerables", guiados por la voz prepotente del padre García. Así, tanto a la Casa Verde como a sus agresoras se les atribuyen cualidades extraordinarias que sólo pueden poseer dentro del mundo fantástico y que dejan a todo el fragmento la impronta de lo irreal, puesto que "la materia narrativa ordenada en función de él [el procedimiento de las propiedades trastocadas del objeto], aun mínima, comunica por su sola presencia a toda la realidad ficticia una naturaleza

³³ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona, 1971, págs. 590-614.

³⁴ *La casa verde*, op. cit., pág. 270

milagrosa”³⁵. No cabe la menor duda de que, comparado con la realización maestra de este procedimiento en *Cien años de soledad*, el uso que de él hace Vargas Llosa parece muy modesto: en ningún momento se traspasan los límites de la comparación o de la metáfora y el desconcierto que podría haber causado la alteración de las cualidades siempre viene moderado mediante un “como” o “al igual que”. No obstante, teniendo en cuenta el carácter puramente relista del resto de la novela, este pasaje destaca por su carácter fantástico y, con respecto a la totalidad de la obra, se define como una desviación o trasgresión del sistema. Por tanto, desempeña plenamente el papel que se le atribuye: la destrucción de la primera Casa Verde se queda en los confines del mundo real, entre la historia objetiva y la imaginación del pueblo.

El cómo expresar las acciones simultáneas parece haber sido una constante obsesión de la narrativa vargasllosiana. Su proyección se manifiesta, sobre todo, en el continuo empleo del procedimiento de los vasos comunicantes, que ha servido al escritor peruano tanto para la construcción de las novelas enteras como de amplios fragmentos de las mismas. Este artificio permite, pues, dentro de las limitaciones generadas por la naturaleza lineal del lenguaje, crear la impresión de la simultaneidad, aniquilando las fronteras objetivas del tiempo y el espacio. A lo largo del presente estudio hemos visto diversos tipos de vasos comunicantes, que hemos ido clasificando desde los más simples hasta los más sofisticados y más difíciles de detectar. Ahora cabe preguntarnos en qué consistiría la originalidad del concepto vargasllosiano, puesto que, en muchos casos, nos ha sido posible encontrar un término parejo, procedente de otras teorías literarias, generalmente de la de Gérard Genette. No obstante, nos parece que la noción de los vasos comunicantes, en toda su diversidad interna, sirve para denominar una técnica literaria más compleja, pero dotada de características y objetivos propios. Como queda dicho, los vasos comunicantes reflejan una concepción particular del tiempo que pierde su carácter lineal y se fragmenta. Es obvio que no se trata aquí sólo de la temporalidad íntima y subjetiva o del tiempo psicológico que vacila en función de nuestras emociones, ya que, para que la técnica resulte exitosa, se necesitan dos o más sujetos cuyas vivencias se acercan. En el “trenzado” de los hilos narrativos se intuye el paralelismo de las acciones que se superponen

³⁵ Gabriel García Márquez..., *op. cit.*, pág. 614.

y hasta chocan entre sí para entregar al lector el profundo significado que han cobrado al ser sincrónicamente enfocadas desde varias perspectivas. Por tanto, gracias a los vasos comunicantes, es la misma realidad ficticia la que se desdobra, se deja percibir simultáneamente, a veces hasta se hace añicos como en los cuadros picasianos, para poder ser captada en toda su pluralidad.

Bibliografía:

- ALBARRACÍN FERNÁNDEZ, J. (1985): *La distorsión temporal en Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa*, Universidad de Los Andes, Mérida.
- BAJTIN, M. (1991): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992): *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid.
- BENSOUSSAN, A., COUFFON, C., JÉGOU, D. (2003): *Entretien avec Mario Vargas Llosa*, Terre de Brume, Rennes.
- BOBES NAVES, Ma del C. (1985): *Teoría general de la novela, semiología de La Regenta*, Gredos, Madrid.
- BUTOR, M. (1957): *L'emploi du temps*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- BUTOR, M. (1972): *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*, Seuil, Paris.
- MICHAUD, S. (2004): *De Flora Tristan à Mario Vargas Llosa*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- OVIEDO, J. M. (1970): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona.
- POUILLON, J. (1993): *Temps et roman*, Gallimard, Paris.
- REIS, C., LOPES, A. C. (2002): *Diccionario de Narratología*, Ediciones Amar, Salamanca.
- VARGAS LLOSA, M. (1971): *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona.
- VARGAS LLOSA, M. (1997): *Cartas a un joven novelista*, Planeta, Barcelona.
- VARGAS LLOSA, M. (1999): *La Casa verde*, Alfaguara, Madrid.
- VARGAS LLOSA, M. (2003): *La Fiesta del Chivo*, Suma de Letras, Madrid.
- VARGAS LLOSA, M. (2004): *Conversación en La Catedral*, Suma de Letras, Madrid.
- VILLANUEVA, D. (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Bello, Valencia.

MARIO VARGAS LLOSA:
ROZDWOJONA RZECZYWISTOŚĆ
LUB TECHNIKA NACZYŃ POŁĄCZONYCH

Streszczenie

Wyróżniona przez Maria Vargasa Llosę technika „naczyń połączonych” [*vasos comunicantes*] jest jedną z bardziej skomplikowanych i zarazem najczęściej stosowanych w prozie peruwiańskiego pisarza. Konkretnie realizacje tej techniki bywają niezwykle zróżnicowane pod względem „długości naczyń” oraz sposobu ich przeplatania się, jednak wszystkie muszą spełniać trzy podstawowe warunki: po pierwsze, w jednym fragmencie narracji zostają zestawione co najmniej dwa elementy o różnych charakterystykach czasowych, przestrzennych lub należące do różnych poziomów rzeczywistości; po drugie, ich połączenie sprawia, że modyfikują się wzajemnie i, po trzecie, wprowadzają do analizowanego fragmentu nową jakość, która byłaby nieobecna w tradycyjnej narracji. W przypadku symetrycznego zestawienia dwóch przeplatających się wątków, które jest najprostszym pod względem formalnym wariantem analizowanej techniki, zasadnicza trudność polega właśnie na wydobyciu tego waloru nowości. Bardziej skomplikowane warianty „naczyń połączonych” realizują się w swoistej grze focalizacji, przedstawiając to samo wydarzenie z wielu punktów widzenia, oddalonych od siebie w czasie i przestrzeni. Perspektywa, z której wypowiada się podmiot narracji, pozwala także odróżnić analizowaną technikę od tzw. kompozycji szkatułkowej [*caja china* w terminologii Vargasa Llosy], w której jedna świadomość dominuje nad innymi. Stopniowa fragmentaryzacja materii narracyjnej doprowadza ostatecznie do prawdziwego „wielogłosu naczyń”, w których słowa, gesty i myśli postaci docierają jednocześnie do świadomości czytelnika. Poszczególne wątki, składające się na omawianą technikę literacką, mogą wykorzystywać nie tylko różnicę focalizacji, ale także różnicę poziomu rzeczywistości, „zanieczyszczając” świat przedstawiony elementami irrealnymi. Konsekwentne stosowanie techniki „naczyń połączonych” buduje oryginalną wizję czasu powieściowego: rozpadając się na fragmenty, traci on swój liniowy charakter i przekształca się w powierzchnię, na której współistnieją momenty przeszłe, teraźniejsze i przyszłe.