

NELSON OSORIO TEJEDA

LA EXPRESION DE LOS NIVELES DE REALIDAD EN LA NARRATIVA DE VARGAS LLOSA

ES FRECUENTE que al plantearse en la investigación o en la crítica el problema de la relación de la realidad con la literatura, se soslaye una cuestión principalísima: tal es la determinación de lo que entendemos por realidad.

Probablemente el hecho de ser éste un término de empleo diario, moneda común del comercio verbal, nos haga considerar como obvia su referencia conceptual. Pero son precisamente estos términos, los de uso cotidiano y obligado, los que más se resienten semánticamente, al punto que terminan por desdibujarse y sumergirse en la multivocidad anárquica.

Al parecer por un peso etimológico (*res*, cosa), la palabra realidad se ha considerado comúnmente como denominación del mundo de las cosas que existen fuera de nuestra conciencia. "...en su significado propio y específico —leemos en el *Diccionario de Filosofía*, de N. Abbagnano— designa el modo de ser de las cosas en cuanto existen fuera de la mente humana o independientemente de ella".

Sin embargo, conviene hacer presente, para el rigor del pensamiento, que es necesario distinguir dos categorías diferentes que en definiciones como la enunciada aparecen confundidas: la *realidad* y la *materia*. Esta confusión, por desgracia, es mucho más común de lo que pareciera, y en ella incurren muchos de nuestros críticos, incluso los que parten de posiciones marxistas.

No puede desconocerse el hecho de que distintos pensadores han empleado el término realidad para designar el mundo objetivo en cuanto *materia*, independiente de nuestra conciencia o de nuestra experiencia; pero no es menos cierto que sólo podemos hablar en propiedad de ese mundo en cuanto lo integramos a nuestra conciencia.

De allí que creamos necesario plantear que la realidad, por lo me-

nos para nuestro objeto, y para soslayar el problema epistemológico, es la que está circunscrita al horizonte de la conciencia social en un momento histórico determinado. Si hablamos de la expresión de la realidad en una obra literaria, no podemos apelar a otra realidad que aquella que es contenido de la conciencia humana: el conjunto de imágenes y relaciones de todo tipo con que el mundo objetivo está reflejado en la conciencia del hombre.

Por estas mismas razones, no puede caber duda de que la realidad es distinta en cada época, y no sólo por una dialéctica inmanente del mundo objetivo, sino, y sobre todo, porque cambia el conocimiento y las relaciones del hombre con ese mismo mundo.

Partiendo de este criterio, y a título de ejemplo en el que no nos detendremos mayormente, fenómenos de la naturaleza objetivamente inalterables, como la salida y puesta del sol, los cambios de las estaciones, etc., han sido *realidades distintas* para el hombre primitivo, para el hombre del medioevo y para el contemporáneo. Por tal motivo, el arte de los pueblos primitivos, el arte medieval, el arte contemporáneo, no dejan de ser expresión de realidad, de *su* realidad. Y en la medida en que la expresan adecuadamente, podría decirse que el gran arte es siempre *realista*.

Naturalmente, no podemos pasar por alto el hecho de que el término "realismo" tiene una connotación específica y que históricamente ha servido —y sigue sirviendo— para denominar una de las maneras cómo el hombre expresó artísticamente su realidad en un momento determinado. Lo grave es que a menudo se saca el término de su contexto espiritual e histórico, con toda la carga de contenidos que arrastra, para categorizarlo como la manera más adecuada para expresar la *realidad*, lo que es absurdo y reaccionario, en el más puro sentido de la expresión.

En el fondo de esta actitud subyace un modo de pensamiento que concibe la realidad como algo independiente de nuestra conciencia, confundiéndolo, como hemos dicho, con la categoría filosófica de materia. Al partir de este criterio, es fácilmente comprensible que se establezca una forma instrumental y estética suprema para expresarla cabalmente. Este enfoque no solamente lleva a menudo a condenar las nuevas formas de expresión como escamoteadoras de la realidad o manifestaciones de decadencia, sino que —lo que es mucho más grave— convierte el "realismo" a la manera decimonónica, con o sin apellido, en la forma más evolucionada del arte, trasladando el concepto, arbitrariamente, del plano de la definición explicativa al de juicio de valor.

En cambio, al definir la realidad no como lo que existe indepen-

dientemente de nuestra conciencia, sino como la objetivación en la conciencia del hombre de la compleja estructura de relaciones en y con el mundo exterior, establecemos un criterio que permite apreciar y valorar de manera menos estrecha las a menudo desconcertantes expresiones contemporáneas del arte y de la literatura.

*

El hombre del mundo occidental contemporáneo, quizás más que el de ninguna otra época, es un hombre des-integrado. Esta des-integración se manifiesta no sólo como característica dolorosa de su relación con el mundo, sino que también afecta su imagen de la relación de los elementos del mundo entre sí. El arte, en sus varias formas, se convierte por ello tanto en una manera de manifestar esta des-integración cuanto una búsqueda y una actividad para darle sentido a la complejidad del mundo que se le aparece vivencialmente como caótica, y para integrarse a esa realidad.

La literatura europea de nuestros días ha colocado el acento en el primer aspecto y se caracteriza más por la denuncia de una realidad des-integrada y absurda que por la búsqueda de un sentido a través de la obra de creación. Tal vez el paradigma más profundo y valioso de esta postura lo encontremos en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

La literatura hispanoamericana actual, en cambio, más que expresión de desconcierto (que no deja de serlo), es búsqueda de un sentido a la realidad por medio de la obra de creación. ("La realidad —dice, por ejemplo, Mario Vargas Llosa— es caótica. No tiene ningún orden. En cambio, cuando pasa a la novela sí tiene un orden. Y cuanto más rigurosa sea la construcción de la novela, mejor será la comprensión que da del mundo que evoca").

Esta búsqueda es fácilmente determinable como una demanda específica del mundo convulsionado de la América actual. Y de la misma urgencia inmediata que caracteriza esta demanda surge uno de los problemas más graves que enfrenta el novelista latinoamericano: lograr que este mundo trascienda al orden y a la inteligibilidad en una estructuración cabalmente literaria, sin el apoyo fácil de muletas ideológicas y conceptuales; que la novela sea una estructura literaria y, como tal, forma de expresión y aprehensión de la realidad, y no formulación teórica ilustrada literariamente o pensamiento discursivo traducido en imágenes literarias.

En gran medida, la llamada novela social de Hispanoamérica ha pecado en este último sentido. En muchos casos, el apego a un realismo mimético y verista castraba la complejidad latente, y entraba en

contradicción con la multiplicidad de niveles en que se manifiesta la realidad, niveles que se interpolan y se conjugan al mismo tiempo. De allí que la realidad que pugnaba por expresarse se vaciara a veces, contra natura, por las venas de lo discursivo y lo conceptual.

En nuestros días, en cambio, asistimos al desarrollo de una narrativa desconcertante y fabulosa, cuya manera está en total ruptura con lo que se ha llamado "realismo". Sin embargo, no podemos dejar de advertir que obras como *Los Pasos Perdidos*, *Cien Años de Soledad*, *Rayuela*, *La Casa Verde*, se consagran como algunas de las expresiones más auténticas y más profundas de la realidad americana en los últimos años.

Los narradores contemporáneos, los grandes, han dejado de lado la visión simplista, unilateral del mundo que tuvo su hora hace ya años, y se han abierto a la presencia en Latinoamérica de una realidad heterogénea, contradictoria y compleja, que sólo puede ser expresada barajando otros niveles que los establecidos por la narrativa tradicionalmente realista. Cada creador ha debido desarrollar su propio modo de expresión, que lo diferencia y singulariza, pero en general podemos advertir que coinciden en el enfrentamiento de una realidad múltiple con una hidridación de recursos que el desenfado de un Lope habría suscrito gozoso. Porque si en la nueva forma dramática en que Lope de Vega expresara su mundo se daban "lo trágico y lo cómico mezclados", en la narrativa actual latinoamericana se mezclan lo fantástico y lo cotidiano, lo mágico y lo épico y lo social y lo religioso y lo político y lo sentimental...

La realidad en la nueva narrativa aparece entregada en distintos niveles, incluso algunos aparentemente contradictorios, aunque necesariamente imbricados. Es que para el novelista contemporáneo la realidad de América es la de un mundo en que, contrariando al mismo Lope, se puede vivir el Juicio Final y el Génesis en un mismo día.

Esta es la realidad que Carpentier denomina de lo real-maravilloso, y de la que da testimonio en sus obras. Esta es la realidad que encuentra su expresión en una narración contaminada de épica clásica, novela de caballería y crónica, localizada en el real y mítico Macondo, como *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez; o en Guimarães Rosa, con el increíble monólogo de Riobaldo, lleno de ramificaciones y arborescencias —como el relato de Marlowe, en *Lord Jim*, de Conrad—, vacilaciones y quiebres sintácticos, en *Gran Sertón: Veredas*; o en Julio Cortázar y esa novela reconstruible y múltiple que es a la vez muchas novelas: *Rayuela*.

Un buen ejemplo de todo lo dicho es la creación del peruano Mario Vargas Llosa. En él, más que en ningún otro, la búsqueda de expre-

sión de la realidad en sus más amplios niveles es consciente y confesa. "Las mejores novelas —ha dicho— son siempre las que agotan su materia, las que no dan una luz sobre la realidad, sino muchas. Los puntos de vista para enfocar la realidad son infinitos. Es imposible que la novela los presente todos, naturalmente, pero las novelas serán más grandes y más vastas en la medida en que expresen más niveles de realidad. Pienso que la grandeza, por ejemplo, de *La Guerra y la Paz*, reside justamente en eso. O la grandeza de ciertas novelas de caballería (en la época de oro del género). Las novelas de caballería dan soberbias representaciones de su tiempo. Abarcan la realidad en su nivel mítico, en su nivel religioso, en su nivel histórico, en su nivel social, en su nivel instintivo. Ha habido una especie de decadencia de la novela en los últimos tiempos, una especie de repliegue. Las tentativas modernas de la novela quieren dar una visión de un solo canal, de un solo nivel de realidad. Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones. No puede hacerse nunca en todas. Pero mientras más fases consiga dar, la visión de la realidad será más amplia y la novela será más completa".

En el novelista peruano, esta búsqueda de expresión de la realidad a varios niveles se encauza por la multiplicación de recursos técnicos y de perspectivas dentro de la misma novela.

Tomemos, por ejemplo, a los personajes de *La Ciudad y los Perros*. "Hay un personaje —ha dicho el autor— que representa... el mundo objetivo, que es la pura objetividad, que está visto siempre desde fuera. Hay la antípoda, que es el caso del Boa, la pura interioridad. Está visto siempre como una conciencia en movimiento, como el flujo de esa conciencia. Esta realidad permite incluir en ella el aspecto más tremendo, más fuerte, más violento de la realidad que se describe. Entonces el Boa representa un poco el personero del horror. Hay un tercer nivel, el de Alberto, que es más complejo de lo que se describe en la realidad, en sus dos fases, en sus dos caras. Alberto está visto desde el exterior y desde el interior".

Veamos cómo se concretan técnicamente estos planteamientos.

(a) —"¿Usted es un matón, perro?, le preguntaron. Y entonces, fíjense bien, se les echó encima. Y riéndose. Les digo que había ahí no sé cuántos, diez o veinte o más tal vez. Y no podían agarrarlo. Algunos se sacaron las correas y lo azotaban de lejos, pero les juro que no se le acercaban. Y por la Virgen que todos tenían miedo, y juro que vi a no sé cuántos caer al suelo, cogiéndose los huevos, o con la cara rota, fíjense bien. Y él se les reía y les gritaba: ¿así que van a bautizarme? qué bien, qué bien".

(b) "Cava nos dijo: detrás del galpón de los soldados hay gallinas. Mientes, serrano, no es verdad. Juro que las he visto. Así que nos fuimos después de la comida, dando un rodeo para no pasar por las cuadras y rampando como en campaña. ¿Ves? ¿Ven?, decía el muy maldito, un corral blanco con gallinas de colores, qué más quieren, ¿quieren más? ¿Nos tiramos la negra o la amarilla? La amarilla está más gorda. ¿Qué esperas, huevas? Yo la cojo y me como las alas. Tápale el pico, Boa, como si fuera tan fácil. No podía; no te escapes, patita, venga, venga. Le tiene miedo, lo está mirando feo, le muestra el rabo, miren, decía el muy maldito. Pero era verdad que me picoteaba los dedos. Vamos al estadio y tápenle el pico de una vez a ésa".

(c) "Según el reglamento, los imaginarias deben recorrer el patio del año respectivo y la pista de desfile, pero él ocupa su turno en caminar a la espalda de las cuadras, junto a la alta baranda descolorida que protege la fachada principal del colegio. Desde allí ve entre los barrotes, como el lomo de una cebra, la carretera asfaltada que serpentea al pie de la baranda y al borde de los acantilados, escucha el rumor del mar y, si la neblina no es espesa, distingue a lo lejos, igual a una lanza iluminada, el malecón del balneario de La Punta penetrando en el mar como un rompeolas y, al otro extremo, cerrando la bahía invisible, el resplandor en abanico de Miraflores, su barrio. El oficial de guardia pasa revista a los imaginarias cada dos horas: a la una lo hallará en su puesto. Mientras, Alberto planea la salida del sábado. 'Podría que unos diez tipos se soñaran con la película ésa, y viendo tantas mujeres en calzones, tantas piernas, tantas barrigas, tantas, me encarguen novelistas, pero acaso pagan adelantado y cuándo las haría si mañana es el examen de Química y tendré que pagarle al Jaguar por las preguntas salvo que Vallano me sople a cambio de cartas, pero quién se fía de un negro...".

Por supuesto que los fragmentos anteriores están elegidos entre aquellos que muestran con mayor evidencia el empleo de técnicas distintas al servicio de la expresión, en este caso de tres niveles de la realidad. Lo que más importa destacar, a través de estos ejemplos, es la consciente funcionalidad de la técnica narrativa en relación con dichos niveles.

Agreguemos algo más. El que Vargas Llosa sitúe el nódulo del acontecer en el Colegio Militar Leoncio Prado le permite, sin forzar ni siquiera la verosimilitud, proyectar la realidad social en un microcosmos que conjuga sus elementos más disímiles. Las características especiales del colegio hacen que en su seno se encuentren el "miraflorino" Alberto, un "blanquiñoso" de las capas altas de la burguesía limeña, junto al Jaguar, originario del barrio Lince, proveniente de los estratos más bajos de la población urbana; y junto a ellos, el cadete Ricardo Arana, de extracción social media. Habría que añadir que los tres,

a su vez, están relacionados, sin que lo sepan, por el amor común a una misma muchacha, Teresa.

Paralelamente están entregados otros sectores, cuya idiosincrasia real o ficticia tiene su origen en una diferenciación de carácter regionalista: los "serranos" y los "costeños", llenos de prejuicios y desconfianzas mutuas que los separan y enemistan.

En la misma novela encontramos desplegado también otro nivel de la realidad, que en su trascendencia simbólica expresa la totalidad del Perú y de América. Se trata del plano semimítico en que se organiza el orden convencional y jerárquico, una serie de tabúes en los que nadie cree auténticamente, pero que en apariencia todos respetan. Esta convención exterior es tan sólo la alcahueta del caos y la injusticia que habitan sus entrañas. Y cuando, como señala el crítico alemán Günther W. Lorenz, se enfrenta esta convención con un elemento que denuncia la podredumbre encubierta, "el orden vence, a costa de la verdad y la justicia".

En la siguiente novela, *La Casa Verde*, el uso de múltiples recursos técnicos y perspectivas alcanza grados nunca antes vistos en las letras hispánicas.

El aparente caos, el a primera vista desconcertante juego de planos temporales superpuestos, la mezcla de fragmentos y la imbricación de historias distintas no es un simple virtuosismo. Ocurre que en *La Casa Verde* no solamente se acentúa este anhelo por expresar la realidad en sus más variados niveles, sino que se pretende reducir al mínimo la distancia entre el lector y esta realidad. La realidad no sólo se manifiesta en sus niveles social, mítico, instintivo, religioso, psicológico, sentimental, etc., sino que, evocada por el lenguaje, envuelve al lector y lo instala en su centro, integrándolo a ella, naturalizándolo en su territorio.

"La novela —dice Vargas Llosa— traslada al lector al corazón de la realidad evocada por el libro. La obligación del autor es mantenerlo allí. Los novelistas que yo admiro y releo no son nunca los que me exigen ser admirador a la distancia. Son los que arrastran, me arrebatan y me instalan en su mundo nuevo, el que en última instancia me permitirá descubrir mi propio mundo".

La narrativa de Vargas Llosa se entronca así con una línea común a la novela contemporánea, que tiende a eliminar la distancia entre el lector y lo narrado y busca hacer al lector contemporáneo de la acción. La mayor parte de las nuevas técnicas buscan este efecto, y en Vargas Llosa se extreman muchas de ellas en un doble afán por enlazar distintos niveles temporales y espaciales y, eliminando los nexos lin-

güísticos y los elementos introductorios, situarnos directamente en la realidad evocada.

A esto hay que agregar que todos estos elementos, todos estos componentes de la realidad que se busca entregar no están separados entre sí sino traspasados unos de los otros, de tal modo que la narración no se organiza tanto como una multiplicidad de enfoques sino que entrega una perspectiva nueva, a la vez múltiple e instantánea.

"La madre Patrocinio está muy pálida, mueve los labios, sus dedos aprietan las cuentas negras de un rosario y eso sí, Sargento, que no olvidaran que eran niñas, ya lo sabía, ya lo sabía, y que el Pesado y el Oscuro tuvieran quietos a los calatos y que la Madre no se preocupara y la Madre Patrocinio ay si cometían brutalidades y el práctico se encargaría de llevar las cosas, muchachos, nada de brutalidades: Santa María, Madre de Dios. Todos contemplan los labios exangües de la Madre Patrocinio, y ella Ruega por nosotros, tritura con sus dedos las bolitas negras y la Madre Angélica cálmese, Madre, y el Sargento ya, ahora era cuando. Se ponen de pie, sin prisa. El Pesado y el Oscuro sacuden sus pantalones, se agachan, cogen los fusiles y hay carreras ahora, chillidos y en la hora, pisotones, el varoncito se tapa la cara, de nuestra muerte, y los dos aguarunas han quedado rígidos amén, sus dientes castañean y sus ojos perplejamente miran los fusiles que los apuntan".

En este fragmento de las primeras páginas de *La Casa Verde* podemos encontrar los siguientes planos organizados en una sola visión instantánea y múltiple:

a) Una relación objetiva de un suceso actualizado en la narración a través de la reiteración del presente como forma verbal dominante, que tiende a hacer al lector contemporáneo de la acción: "La Madre Patrocinio está muy pálida, mueve los labios, sus dedos aprietan las cuentas negras de un rosario...";

b) Un diálogo concebido básicamente como pretérito y subordinado a la narración: "...y eso sí, Sargento, que no olvidaran que eran niñas, ya lo sabía, ya lo sabía, y que el Pesado y el Oscuro tuvieran quietos a los calatos...";

c) Un diálogo directo y actual de desarrollo paralelo: la oración de Madre Patrocinio: "Santa María, Madre de Dios...".

Todos estos planos están estructurados y entremezclados de tal modo que nos entregan una perspectiva a la vez múltiple e instantánea.

La incorporación a una misma secuencia narrativa de planos temporales y espaciales distintos es también un recurso constante en la novela y que tiende al mismo objeto:

“—¿Y qué llevabas entonces en esa maleta, Fushía? —dijo Aquilino.

—Mapas de la Amazonía, señor Reátegui —dijo don Fabio—. Enormes, como los que hay en el cuartel. Los clavó en su cuarto y decía es para saber por dónde sacaremos la madera. Había hecho rayas y anotaciones en brasileño, vea que raro.

—No tiene nada de raro, don Fabio —dijo Fushía—. Además de la madera, también me interesa el comercio. Y a veces es útil tener contactos con los indígenas. Por eso marqué las tribus.

—Hasta las del Maraón y las de Ucayali, don Julio —dijo don Fabio—, y yo pensaba qué hombre de empresa, hará una buena pareja con el señor Reátegui.

—¿Te acuerdas cómo quemamos tus mapas? —dijo Aquilino—. Pura basura, los que hacen mapas no saben que la Amazonía es como una mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca la que nos ha tocado, Fushía”.

Es evidente aquí la incorporación de tres planos temporales distintos: a) el de Fushía-Aquilino; b) el de Don Fabio-Reátegui, y c) el de Fushía-Reátegui.

Esta contemporaneidad de planos temporales y espaciales diversos es frecuente y evidente en la obra. Lo que no se advierte con tanta evidencia es su carácter reflejo y funcional con respecto a un sistema más vasto de imbricaciones que domina la estructura total de *La Casa Verde*.

No se trata sólo de que exista una conexión argumental explícita entre los diversos personajes o núcleos de personajes y entre los diversos centros físicos que los aglutinan. Más allá de eso, la compleja red de conexiones, enlaces e imbricaciones se revela como estructura de una visión de la realidad distinta y nueva. Y esta visión de la realidad que la obra expresa no encuentra cauce en una yuxtaposición pura y simple de planos y de historias y de tiempos: cada uno de estos estratos, cada uno de los elementos diversos está de algún modo conectado a otros en particular y a todos en general, y sólo en esta relación entrega su verdadero sentido.

Como a su vez estos planos narrativos están en función de expresar niveles distintos de la realidad, nos encontramos con que la realidad en la novela de Vargas Llosa se nos da no como una multiplicidad organizada por yuxtaposición, sino como una vastedad compleja y solidaria cuyos diversos estratos están profundamente imbricados y traspasados mutuamente.

Esto se hace más evidente si lo comparamos con la organización de la realidad que se manifiesta en otros narradores que emplean también la multiplicación de perspectivas y la proliferación de historias para-

lelas y entrecruzadas. Obras como *La Situación*, del cubano Lisandro Otero, o *En Octubre no hay Milagros*, del peruano Oswaldo Reynoso, se estructuran por yuxtaposición de distintos planos, severamente incontaminados entre sí, aun cuando adquieran sentido y correspondencia dentro de una totalidad que surge del cosmos de la novela. En Vargas Llosa, en cambio, no hay tal yuxtaposición. La mezcla de elementos y estratos disímiles se hace evidente desde el título mismo, referido a ese prostíbulo piurano, pintado de verde para que recordara a su dueño las selvas de donde venía.

Por otra parte, esto mismo se da en los personajes jánicos, como El Sargento-Lituma y Bonifacia-La Selvática. O en la presencia de personajes de una historia en otra. En los mismos fragmentos en que están organizadas las diversas historias, malgrado sus diferencias, hay una manifiesta tendencia a establecer un cierto nexo que afirme la profunda solidaridad que existe en los diversos elementos que componen la totalidad.

Tomemos un caso de la parte TRES, Capítulo IV. Está constituido por cuatro fragmentos. El primero narra el interrogatorio del Pantacha por parte del Teniente y el Sargento Delgado. El segundo es un monólogo de Lalita mientras espera el regreso de Fushía.

El tercero cuenta la reconstrucción de la Casa Verde por la Chunga, la hija de don Anselmo. El cuarto es un diálogo que se sostiene en los salones de la Casa Verde, muchos años más tarde, recordando la muerte de un personaje en un desafío de ruleta rusa.

Estos cuatro fragmentos, de tanto disimilitud, tienen una especie de nexo formal que tiende a desdibujar en la conciencia del lector la idea de una separación estricta. Más aún: parecen insistir en una sugerencia velada de la íntima conexión que existe en todo lo que se relata.

El primero de ellos termina así:

“—No se caliente conmigo —dijo el Sargento Delgado—. No es mi culpa que llueva, mi Teniente”.

El segundo comienza:

“Ella estaba solita, siempre esperando, para qué contar los días, *lloverá, no lloverá*, ¿volverán hoy día? todavía, es demasiado pronto”.

Este mismo fragmento termina del siguiente modo:

“... ¿soñaba con ella? ¿quería tocarla? ¿abrazarla? desnúdame, métete a mi hamaca, ¿que ella lo besara? ¿en la boca?, ¿en la espalda?, santo, santo, *que vuelvan hoy día*”.

Y el siguiente se inicia de este modo:

"Aparecieron ese año millonario: los agricultores celebraban mañana y tarde sus doce cargas de algodón..."

A su vez, este fragmento se une al siguiente por la mención de "el Bolas", uno de los músicos de don Anselmo, en dos momentos distintos y distantes.

Es evidente que hay un deliberado intento de establecer cierta conexión entre uno y otro fragmento. Y este recurso, que se manifiesta con relativa frecuencia en toda la obra, no es sino una manifestación más de la interrelación de la diversidad que preside toda la obra.

No es necesario agotar el análisis de los recursos expresivos de la narrativa de Vargas Llosa para comprender que hay en él una utilización consciente y deliberada de las más diversas y modernas técnicas de la narrativa contemporánea al servicio de una voluntad expresiva. Y precisamente porque en su novela se expresa una visión distinta, actual y profunda de la realidad es que las técnicas nuevas se vitalizan y adquieren sentido y estatura literaria.

Es importante recalcar esto, precisamente ahora, porque estamos asistiendo a una batalla librera en que se disparan monólogos interiores y locuciones vividas y fabulaciones paralelas y perspectivas múltiples y otras, etc., tomadas del arsenal de Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, John Dos Passos y tantos otros. Hay novelistas que, al parecer, estiman que basta para ser "modernos" el vestirse con los ropajes hoy al uso.

Pero no. Estas formas expresivas de la nueva narrativa son precisamente eso: formas expresivas, están destinadas a plasmar otros niveles de la realidad que la narrativa anterior no conoció. Pero su empleo no es tan simple, ya que, como el adjetivo para el poeta, "cuando no dan vida, matan".

Se ha caído, en muchos casos, en un retoricismo galano, que bajo novedosa envoltura esconde una realidad paralítica y una triste pobreza de valores.

Las nuevas formas narrativas surgen como necesidades de expresión de una realidad nueva. Los escritores contemporáneos —los grandes— así lo muestran, y el lector debe entenderlo también así, una manera de que se realice una comunidad en la búsqueda de expresión y de sentido del mundo, que es, a su vez, lo único que puede autenticar el quehacer literario en nuestra América Latina, que tiene tantas y tan urgentes cosas por realizar.