

Contrapunto y contracanto en *La casa verde*

INTRODUCCIÓN

En un estudio anterior¹ analizamos la aparición y la evolución, en *La ciudad y los perros*², de dos figuras narrativas para las cuales proponíamos, respectivamente, la designación de *contrapunto* y *contracanto*.

Ambas vienen constituidas por la ocurrencia, en una secuencia textual, de enunciados correspondientes a modalidades narrativas o a instancias de discurso diferentes y, en todo caso, incompatibles, desde el punto de vista lógico, con la modalidad, la instancia y la circunstancia narrativas básicas del pasaje.

Así, la introducción en el marco de una descripción de conciencia, y en estilo directo, de enunciados dialogados correspondientes a diferentes instancias y a otras circunstancias, constituye la definición básica del *contrapunto*.

A su vez, la introducción en un diálogo, o la constitución «en diálogo», en el seno de una narración, de enunciados proferidos en diferentes tiempos y lugares, constituye la definición básica del *contracanto*.

Formalmente, la coherencia temática asegura la textualidad de pasajes constituidos por elementos heteromorfos en un caso y heterogéneos en otro.

La evolución de estas técnicas en *LCP* muestra una progresión constante y, en cierto modo, ejemplar. Generadas en pasajes narrados por Alberto —especie de *alter ego* del autor— y confinando a veces con la incoherencia textual, se independizan luego de este personaje-narrador y adquieren una funcionalidad que les permite integrarse eficazmente en to-

¹ NICASIO PERERA SAN MARTÍN, «*La ciudad y los perros*, génesis de un ciclo novelesco: análisis estilístico», en Giuseppe Bellini ed. *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma, Bulzoni, 1982), II, pp. 817-824.

² MARIO VARGAS LLOSA, *La ciudad y los perros*, 1963. En adelante, *LCP*.

dos los niveles semiológicos del texto, como es fácil comprobarlo en las últimas secuencias de *LCP*³.

Al escribir, pues, *La casa verde*⁴, Mario Vargas Llosa domina plenamente ambos procedimientos y, con mano segura, los introduce allí en función de los diferentes grados de elaboración semiótica que caracterizan a las distintas historias de la novela, y que determinan las modalidades técnicas y estilísticas que la narración adopta en cada una de ellas.

En adelante, nos proponemos estudiar, a través de ciertos ejemplos particularmente significativos, el funcionamiento, la funcionalidad y la evolución de *contrapunto* y *contracanto* en *LCV*.

I

Como es sabido, dicha novela se caracteriza no sólo por el sutil entramado de las diferentes historias y sus diferentes grados de elaboración narrativa, sino también por la variedad de modalidades y técnicas, que constituye un desafío permanente a la perspicacia del lector.

Entre ellas, y junto al uso masivo del *estilo indirecto libre* y a la sabia utilización de la *modalidad* mítico-legendaria, destacan la baja frecuencia del *contrapunto* y la relación estrecha que se establece entre el *contracanto* y una de las vertientes narrativas de la obra.

En su origen, el *contrapunto* nace ligado a la inquietud introspectiva de un narrador interno y refleja directamente su desazón, actualiza las *voces* que atraviesan su «conciencia», el «discurso» que configura su «personalidad». Su uso es, naturalmente, muy limitado en *LCV*, tan alejada del género psicológico.

Hay, sin embargo, por lo menos dos ejemplos memorables. Uno de ellos responde plenamente a la definición señalada y se extiende a lo largo de varias secuencias. Se trata de la 3.ª secuencia de los capítulos I, II y III del Libro Cuatro, pp. 320-324, 344-349 y 366-370. Don Anselmo, en trance agónico, evoca sus amores con Toñita. El desdoblamiento del personaje aparece figurado por una técnica ya conocida: don Anselmo se dirige a sí mismo en segunda persona, pero a ese «tú» se le agrega otro, que corresponde a las frases dirigidas a Toñita. También se integran, ya en *estilo directo*, aunque sin marcas gráficas, ya en *estilo indirecto libre*, los diálogos con otros personajes secundarios.

³ V. el estudio citado anteriormente, pp. 822-824.

⁴ MARIO VARGAS LLOSA, *La casa verde*, 1966. Citamos *LCV* por la 13.ª edición de la «Biblioteca Formentor» (Barcelona, Seix Barral, 1974).

La evocación de don Anselmo revela al lector uno de los secretos más recónditos de la novela: los orígenes, las circunstancias y el desarrollo de la pasión del arpista por la adolescente ciega y muda a quien raptó y sedujo, y cuya muerte provocará la destrucción de la primera «casa verde».

Esta pasión, uno de los motores más potentes de la historia, es ignorada por todos los personajes de la novela. Sólo el doctor Zevallos, hacia el fin de su vida, sospecha su verdadera naturaleza (V. *Epílogo*).

Al descubrirla, el lector puede aquilatar la distancia que va de la imagen pública del fundador de la *casa verde*, a su auténtica identidad. La distancia que va de las apariencias, las convenciones y los prejuicios, a la verdad íntima y soterrada.

El conjunto de los pasajes citados, su confrontación con otros que relatan los mismos sucesos o aluden a ellos, constituyen un modelo semiótico reducido de la novela, en el eje de lo subjetivo individual. El otro ejemplo anunciado, que estudiaremos más adelante, y a través del cual se revela la identidad de Bonifacia, lo es en el eje de lo cultural.

La baja frecuencia del procedimiento funciona como garantía de su eficacia, en consonancia con la importancia del contenido informativo de los pasajes aludidos.

El *contracanto*, por su parte, es más frecuente y funciona en el eje de lo interindividual, sea *colectivo* o *social*.

Aparece en algunas secuencias correspondientes a la historia de los Inconquistables (ejemplo: Libro Uno, cap. I, secuencia 5, pp. 37-41) y permite, a la vez, revelar toda la mezquindad y cobardía de los personajes, la falsedad de su coherencia como grupo, contraponiendo, a las frases correspondientes al diálogo «actual», las frases más significativas de otros diálogos que el autor se exige así, con gran destreza, de desarrollar plenamente. El procedimiento agudiza el impacto de la revelación y permite una gran economía narrativa.

Pero, donde aparece con más frecuencia, es en las secuencias consagradas a Fushía y Aquilino, a su largo viaje por el Marañón, hacia el leprosario y la muerte.

La situación narrativa de base, los dos hombres solos en una barca, imponía una gran monotonía técnica: el simple diálogo entre ambos. O bien, otro grado de elaboración narrativa: la intervención de un narrador exterior que «objetivara» los acontecimientos.

Vargas Llosa se atiene, fundamentalmente, al diálogo entre los dos hombres, pero introduce en él otras voces que nos sustraen de la monotonía de la situación inicial y diversifican las perspectivas sobre los acontecimientos evocados.

El *contracanto* es, en cierto modo, el procedimiento típico de esa ver-

tiende narrativa y apunta, como trataremos de verlo más detalladamente, a mostrar la dimensión *social* de la aventura *individual* de Fushía.

Porque *contrapunto* y *contracanto* no son mera destreza técnica, sino que cumplen una función semiótica.

II

El análisis más pormenorizado de dos secuencias sucesivas nos permitirá verlo con mayor claridad.

Se trata de las secuencias 1 y 2 del capítulo III del Libro Uno, pp. 67-70 y 70-75, respectivamente.

La primera viene signada por el *contrapunto* entre el diálogo de Bonifacia con la Madre Superiora, después de la huida de las pupilas, y la evocación, en la conciencia de Bonifacia, de cada detalle del acontecimiento.

En el momento culminante del pasaje, Bonifacia dice:

—... Yo no me daba bien cuenta de las cosas, Madre, créeme que me había vuelto otra.

—Te habías vuelto loca —dijo la Superiora—. O idiota, para no darte cuenta que se salían en tus narices.

—Peor que eso, Madre, una pagana igualita que las de Chicais —dijo Bonifacia (p. 68).

Y más lejos, agrega:

—Tenía susto, pero no de ti, sino de mí, Madre ... (p. 69).

Toda la dimensión simbólica de Bonifacia, como víctima del enfrentamiento entre la selva y la civilización, aparece aquí, no sólo a través de las contradicciones de su comportamiento y de la manifestación de su disgloria, sino a través del descubrimiento «secreto» —puesto que sólo arraiga en su conciencia— de su identidad personal (relación con Jum) y cultural («una pagana»), revelación soterrada inmediatamente por la alienación cultural («tenía susto [...] de mí»).

En los diálogos de la secuencia siguiente, que nos devuelve al Marañón, intervienen, además de Fushía y Aquilino, la madre de Lalita, el doctor Portillo y hasta don Julio Reátegui. Los temas son Lalita y el caucho, pero, a las preguntas de Aquilino y a los recuerdos de Fushía, responden unos y otros.

Así, a la pregunta de Portillo:

—¿Cuánto dinero le mandó Lalita en su carta? —dijo el doctor.

responden Fushía y la madre de Lalita:

—Mucho más de lo que valían esas dos perras —dijo Fushía—. Mil soles.

—Doscientos soles, fijese qué mezquindad, doctorcito —dijo la mujer—. Pero ya me los gasté, pagando deudas (p. 74).

Más lejos, Portillo y Reátegui resuelven desentenderse de Fushía:

—Allá él si hace tonterías —dijo el doctor Portillo—. A ti no puede comprometerte aunque quiera. Todo está bien estudiado.

—No me dijo una palabra de la tal Lalita —dijo Julio Reátegui—. ¿Tú sabías que vivía con esa muchacha?

—Ni una palabra[...] Lo importante es que la bendita vieja está en la luna[...] ¿Comemos juntos esta noche? (p. 75).

Es obvio señalar que ni Fushía ni Aquilino pueden conocer esos detalles. Pero los diálogos muestran no sólo la complicidad y la codicia de la madre de Lalita, sino la verdadera dimensión de los negociados de Reátegui (el contrabando de materiales estratégicos), así como el grado exacto de compromiso del abogado.

El pasaje concentra toda la información necesaria sobre los personajes y su relación con Fushía, de modo que el lector comprende hasta qué punto la aventura «individual» y «marginal» del japonés está inserta en las estructuras económicas y sociales. Hasta qué punto el sistema prevé, si no programa, pero en todo caso tolera, explota, e incluso *necesita* de la existencia de delincuentes como Fushía.

Tal el cauce *subterráneo* de significación de esta historia, que el *contracanto* genera con tanta mayor eficacia en cuanto sólo el lector posee la totalidad de los datos, y es él quien debe «objetivar» y sacar sus propias conclusiones.

Como se echa de ver, en ambos casos los procedimientos cumplen funciones fundamentales, no sólo en relación con la economía narrativa, sino con respecto al *módo de significar* del texto, a la elaboración del mismo como un *sistema de significancia*, y no como simple exposición, más o menos sazónada con ingredientes retóricos, de un *significado* reificado.

III

Ahora bien, en *LCV*, estas técnicas evolucionan, se imbrican y fusionan con otras. Su aparición, excepcional en *LCP*, signaba pasajes relevantes de la novela. Su uso, más frecuente en *LCV*, su importancia en la

estructuración del discurso novelesco, la necesidad de conservar cierto equilibrio narrativo que atemperase el pasaje de una historia a la otra, la intención, tal vez, de mostrar el mundo como una enorme mezcolanza, generan la necesidad de amortiguar el impacto de los procedimientos, amalgamando todas las técnicas narrativas.

La tensión típica del *contrapunto*, las violentas fracturas que caracterizan al *contracanto* serán atenuadas por diferentes indicios de la intervención del narrador.

Pero vayamos por partes. Hablamos de *tensión* narrativa en el *contrapunto* y este rasgo caracteriza, a la vez, a la forma y al contenido. El pasaje de la descripción de conciencia al diálogo y viceversa, implican una tensión. El rastreo febril en la propia conciencia, las voces extrañas que irrumpen en ella, también representan una tensión. La intervención de un *narrador exterior omnisciente*, la distancia que, por definición, le separa de la materia narrada, quiebran esa tensión.

Todo el diálogo entre Bonifacia y las religiosas, que ocupa la primera secuencia de los capítulos I, II, III y IV del Libro Uno, pp. 23-27, 43-48, 65-70 y 85-91, conjunto cerrado por la continuidad existente entre el fin y el principio, viene entrecortado de descripciones e incluso de resúmenes, en *estilo indirecto libre*, de ciertas partes del diálogo.

Estas descripciones y narraciones, la representación de la *mediación* del narrador, a través de la designación del personaje por su nombre, amortiguan la violencia psicológica de la secuencia.

Del mismo modo, las *fracturas* que caracterizan al *contracanto*, obligando a cada paso al lector a restituir o a imaginar el supuesto contexto original de donde proviene cada enunciado y a evaluar su significación, tanto en el contexto «de origen», como en el «actual», son atemperadas por la intervención de un narrador exterior.

La historia de Fushía, organizada en torno a su interminable diálogo con Aquilino y a las efracciones del *contracanto*, también viene entrecortada de frases descriptivas o de resúmenes en *estilo indirecto libre*, tanto del diálogo «actual», como de otros.

Estas intervenciones crean un espacio neutro, el del *narrador*, equidistante del diálogo «actual» y del «otro», representan un principio organizativo del texto, la *narración*, y amortiguan, por tanto, el vaivén del *contracanto*.

La fusión e imbricación de las técnicas alcanzan su paroxismo en el último capítulo (IV) del *Epílogo* (pp. 405-430) donde se entrecruzan narraciones, descripciones, y diálogos de distintos orígenes. Recordemos que la situación narrativa básica remite al doctor Zevallos y al padre García de regreso a la ciudad después de la muerte de don Anselmo, y que la novela

termina cuando ambos se alejan de la chichería de Angélica Mercedes.

Si tomamos un pasaje de poco más de una página (pp. 414-415) podemos señalar treinta rupturas:

«El padre García no trincha, tritura (...) boca» - N 1: el padre García y el doctor Zevallos en la chichería.»

«¿se desangraba la criatura?» - N 1': diálogo narrado (estilo indirecto libre).

«queda temblando (...) cubierto» - N 1.

«¿sangre por todas partes?» - N 1'.

«y una brusca ronquera lo ahoga» - N 1.

«¿sangre de esa niña?» - N 1'.

«un hilillo (...) barbilla» - N 2: el doctor Zevallos cuenta el parto de Toñita».

«imbécil (...) que la cachetea» - N 2'.

«Pero Josefino (...) boca» - N 3: el aborto de la Selvática.»

«nada de gritos (...) conversando?» - N 3'.

«Como si no lo ayera (...) morenos.» - N 3.

«Y ahí le había visto la cara, Padre García» - N 1'.

«y le comenzaron (...) duda» - N 2.

«era la Antonia, Dios mío» - N 2'.

«Don Anselmo (...) plata» - N 2.

«doctor Zevallos» - N 2'.

«su vida» - N 2.

«¡sálvemela!» - N 2'.

«y Josefino se asustó» - N 3.

«doña Santos (...) trapo» - N 3'.

«El doctor Zevallos (...) violencia» - N 2.

«que hirvieran (...) ayudar» - N 2'.

«Está (...) sereno» - N 3.

«Anselmo (...) manos» - N 2.

«doctor, que no se le muriera» - N 2'.

«rescata (...) puerta» - N 2.

«doctor, era su vida» - N 2'.

«y sale» - N 2.

«La puta que te parió (...) Anselmo.» - D 2: el doctor Zevallos y don Anselmo.

«Pásame la bolsa (...) que no te vea nadie.» - D 3: doña Santos y Josefino.

«—¿Había alguna (...) niña?» - D 1: el doctor Zevallos y el padre García.

El pasaje, que reactiva toda la temática de la vida y la muerte, del parto y del aborto, plantea varios problemas de lectura y de clasificación técnica. Como ya se habrá notado, distinguimos narración y diálogo, aun-

que sean homogéneos y asociamos narración y diálogo narrado, en honor a sus marcas formales, aunque distinguiéndolos, por las mismas razones.

El capítulo incluye además un cuarto diálogo, muy breve, entre don Anselmo y la Selvática, que aparece en la página 427, amén de la intervención de otros personajes en los diálogos ya repertoriados.

Esa sintaxis narrativa aluvional, aparentemente caótica de *LCV*, tanto desde el punto de vista microtextual (secuencias), como macrotextual (historias), crea una dimensión y un valor semántico diferentes a cada uno de sus componentes. Pero eso sería tema para otro trabajo, y antes debemos extraer las enseñanzas de éste.

Conclusión

La evolución que las dos técnicas presentan en *LCV* nos lleva a modificar la definición inicial, algo estrecha.

Hemos visto, en efecto, que ni la descripción de conciencia ni el diálogo tienen que ser, *necesariamente*, la técnica estructurante del pasaje. También hemos visto que el efecto del *contrapunto* puede ser producido por la alternancia de narración y diálogo, así como el del *contracanto* puede serlo por la de dos narraciones o dos diálogos narrados.

Correspondería, pues, llamar *contrapunto*, a toda alternancia, en un microcontexto dado, de enunciados *heteromorfos* y *contracanto* a la alternancia, en un microcontexto dado, de enunciados *heterogéneos*.

En otro plano, correspondería también afirmar que *LCV* es un verdadero campo experimental, de cuya lectura resulta una magnífica lección sobre las posibilidades de la creación verbal.

NICASIO PERERA SAN MARTÍN

Université de Nantes