

*«La casa verde»:  
De la estructura mítica a la utopía*

«Novelas como *La casa verde* poseen la fuerza de enfrentar la realidad latinoamericana, pero no ya como un hecho regional, sino como parte de una vida que afecta a todos los hombres, y que como la vida de todos los hombres no es definible con sencillez maniquea, sino que revela un movimiento de conflictos ambiguos»<sup>1</sup>.

Estas indicaciones de Carlos Fuentes se ven confirmadas al enfrentarnos a la lectura de la obra que significó la consagración definitiva de Vargas Llosa como escritor hispanoamericano, y en la que su autor vuelve a retomar el tema de la naturaleza, colocándose así en la línea tradicional de esta narrativa porque dicha temática, desde su formulación como tal en la obra poética de Andrés Bello, se convierte en una de las constantes de la literatura hispanoamericana, en uno de sus rasgos definidores.

Sin embargo, en la novela del narrador peruano ese viejo tema adquiere una dimensión nueva al darle un contenido más amplio y para ello el lenguaje penetra en el terreno de la utopía, rescatando de esta forma la realidad de una cultura que pasa a constituirse desde estos momentos en el punto de partida, en paradigma valioso, con lo que el escritor se convierte en un auténtico creador que aboga por un sincretismo cultural propuesto como modelo ideológico de una realidad en la que aparece inmerso por su condición de ente histórico. Desde esta perspectiva, la obra adquiere su total significado, apareciendo como la más representativa entre las de su autor.

---

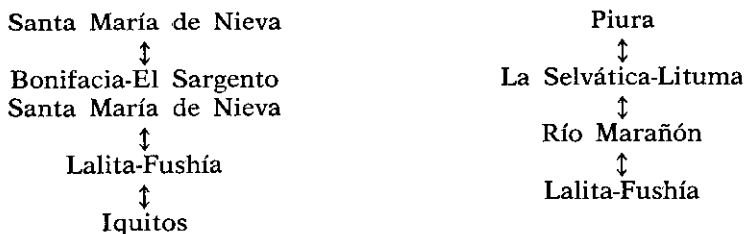
<sup>1</sup> Carlos Fuentes, «El afán totalizante de Vargas Llosa», *La nueva novela hispanoamericana*, México, 1976, p. 36.

Como muy certeramente ha indicado Nelson Osorio Tejeda<sup>2</sup>, en Vargas Llosa hay un intento consciente de expresar la realidad en sus diversos niveles, los cuales aparecen imbricados, dando una imagen más profunda del individuo y de la sociedad.

En *La casa verde* hay dos dimensiones fundamentales: la objetiva y la mítica. La primera refleja una realidad inmediata que pasa a la obra; tiene, pues, un referente objetivo verificable, ya que las historias y personajes fundamentales de la novela están contruidos a partir de experiencias vividas por su creador<sup>3</sup>; este nivel social constituye la estructura objetiva a la cual se enfrenta la estructura subjetiva, el autor, y de esa fusión en oposición se genera el universo novelístico<sup>4</sup>. Ahora bien, en esa realidad sociológica se inserta una realidad mítica que trasciende a la primera, dándole una proyección más universal.

La narración se desarrolla en tres escenarios fundamentales: Santa María de Nieva, el río Marañón y la ciudad de Piura. Los dos primeros constituyen el mundo de la selva y el tercero el mundo urbano. Estas dos regiones del Perú aparecen como universos autónomos, totalmente antagónicos, y de ellos se vale el autor para penetrar en grandes ámbitos de la realidad peruana y presentar la coexistencia de comunidades humanas que, agrupadas bajo la misma bandera, viven separadas en el tiempo por un espacio de miles de años. Son, pues, aspectos diversos de una misma realidad que revelan la total fragmentación de la sociedad peruana y que el escritor tratará de fijar con un afán de síntesis totalizadora.

Los personajes fundamentales de la novela funcionan como elemento de interconexión entre los espacios antes aludidos, estableciéndose las siguientes relaciones:



<sup>2</sup> Nelson Osorio Tejeda, «La expresión de los niveles de la realidad en la narrativa de Vargas Llosa», en *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, 1971.

<sup>3</sup> Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, 1971, páginas 36-39.

<sup>4</sup> Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, 1975, pp. 16-18.

### Una experiencia vivida

En el breve ensayo titulado *Historia secreta de una novela*, así como en varias entrevistas<sup>5</sup>, el escritor nos habla de las conexiones que existen entre la realidad real y la realidad de ficción, explicando todas las experiencias por él vividas y que dieron como resultado el universo narrativo de *La casa verde*.

Con motivo de los dos viajes que Vargas Llosa realizó a la Amazonía peruana, entró en contacto con una amplia zona del alto Marañón, donde vivían diversas tribus: huambisas y aguarunas, y también pudo conocer la localidad de Santa María de Nieva, un poblado surgido en torno a una Misión de religiosas españolas que albergaba a las niñas indígenas con el fin de enseñarles a hablar el castellano, la religión católica y toda una serie de normas y costumbres civilizadas. Así conoció el drama de estas niñas que, una vez formadas y finalizada su residencia con las misionaras, no tenían cabida dentro del mundo civilizado; tampoco podían volver a sus poblados de origen, ya que habían aprendido a odiar su antigua forma de vida y creencias, por lo que acababan de sirvientas de familias de clase media o en los prostíbulos de las ciudades. He aquí que se producía una situación irónica: sin proponérselo, las Madres de Santa María de Nieva estaban sacrificando sus vidas, y con ello contribuían a mandar a estas jóvenes a un mundo de perdición. Estos hechos van a plasmarse en *La casa verde*, donde el problema colectivo va a ser recreado de una manera individual y concreta en ese magnífico personaje que es Bonifacia.

Al considerar la obra advertimos que se inicia con una sección introductoria cuyo tema es la captura de las niñas indígenas, que llevan a cabo unas misioneras de Santa María de Nieva, ayudadas por los guardias. Pero al pasar a la sección siguiente nos encontramos con la vida de Bonifacia. Dentro de la novela se ha producido así el paso del problema colectivo al individual. A partir de aquí la historia de Bonifacia llenará la narración hasta el final, cerrando incluso el epílogo y con ello la obra. Es este, pues el proceso creador de la novela, siendo así que el caso general se particulariza en un personaje concreto, hilo conductor de una de las historias fundamentales del libro.

En relación con el espacio de Santa María de Nieva, discurren tres etapas de la vida de Bonifacia: su infancia como niña aguaruna, el período de su vida en la Misión y su estancia en casa de los Nieves. (Sólo consideraremos aquí la segunda etapa de la vida del personaje.)

---

<sup>5</sup> Elena Poniatowska, *Antología mínima de Mario Vargas Llosa*, Buenos Aires, 1969.

La vida de Bonifacia en la Misión está contada siguiendo una doble trayectoria<sup>6</sup>, alternándose una secuencia narrativa dialogada y una narración en tercera persona.

La primera está constituida de las siguientes unidades narrativas:

- Descubrimiento de la huida de las pupilas de la Misión.
- Encuentro de Bonifacia y la Madre Superiora.
- Confesión de Bonifacia de su participación en el hecho.
- Bonifacia es amenazada con la expulsión.

Esta trayectoria presenta una estructura circular, siendo así que al comienzo del episodio se menciona el hecho principal de la unidad narrativa, que es cronológicamente el último: la Madre Angélica descubre la fuga de las pupilas. Después, la narración vuelve al pasado más remoto del hecho mencionado, y a partir de aquí sigue una sucesión lineal de acontecimientos hasta llegar al hecho futuro, que había sido presentado ya al comienzo del episodio<sup>7</sup>: después del descubrimiento de la huída de las niñas indígenas se cuenta todo lo acontecido hasta llegar al hecho mencionado al principio (la primera unidad narrativa), que abre y al mismo tiempo cierra esta parte de la historia.

Paralelamente se va desarrollando la trayectoria visual y descriptiva que discurre de principio a final, y cuyo ritmo de tiempo acelerado permite a esta secuencia narrativa en tercera persona llegar hasta el momento en que empezaba la narración dialogada. Ambas secuencias aparecen alternadas, yuxtaponiéndose a veces, y creando una técnica de contrapunto que va enriqueciendo la narración. Al mismo tiempo la historia está vista desde dos niveles de realidad: uno subjetivo, secuencia dialogada, y otro objetivo, secuencia narrativa en tercera persona.

Desde el punto de vista temático, las dos secuencias son complementarias: la dialogada transmite las escenas vividas en el interior de la Misión, esto es, la Misión como espacio moral, y la narración en tercera persona presenta el entorno espacial de la misma, pasando del exterior al interior, donde ambas secuencias se encuentran. Así, pues, conocemos también la Misión como espacio físico y como tal presenta un marcado simbolismo, ya que anticipa la peregrinación de Bonifacia desde el convento de Santa María de Nieva hasta el burdel de Piura:

<sup>6</sup> Luis A. Díez, «Conversación en La Catedral, saga de corrupción y mediocridad», en *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, 1971, p. 210.

<sup>7</sup> Véase Mario Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, Barcelona, 1971, p. 549. Esta misma técnica aparece utilizada por los dos autores.

«Desde la Misión un sendero escarpado desciende hasta la Plaza, y detrás de la Misión un muro terroso resiste el empuje del bosque, la furiosa acometida vegetal. En ese muro hay una puerta clausurada»<sup>8</sup>.

Las niñas indígenas, al integrarse en la Misión se encuentran separadas de su origen por esa «puerta clausurada» en el «muro terroso», símbolo de la imposibilidad del retorno. ¿Cuál es entonces la salida para estas jóvenes, una vez concluido su aprendizaje? La Plaza, símbolo de la civilización, representada por los edificios que constituyen el centro de la vida social en Santa María de Nieva, se comunica con la Misión a través de un camino en descenso, lleno de dificultad, que es la premonición de la degradación que sufren las chicas indígenas cuando intentan integrarse en el mundo civilizado, donde no hay lugar para ellas. La Misión se erige como una fortaleza inexpugnable que intenta luchar contra la amenaza de un mundo natural brutal y salvaje, rescatando a unos seres para poder liberarlos; sin embargo, este será un esfuerzo vano, ya que el mundo civilizado es también la barbarie que esclaviza y destruye a los seres humanos.

En este sentido, Bonifacia se presenta como un personaje marcado por el signo fatal de su origen selvático, determinismo que se hace patente en esa conexión que aparece entre la selva y el prostíbulo, expresada por medio de unas imágenes que dibuja el narrador para caracterizar a los personajes y que aparecen en los momentos decisivos de la vida de la niña aguaruna.

En el pasaje que presenta el diálogo entre la Madre Angélica y Bonifacia con motivo de la fuga de las pupilas, aparecen dos elementos que predicen el triste futuro de Bonifacia: la oscuridad del ambiente y la imagen que describe el brazo de la religiosa:

«Eras como un animalito y aquí te dimos un hogar, una familia y un nombre... La Superiora se hallaba sentada en un costal, muy erguida, y la Madre Angélica iba y venía agitando el puño, a veces se corría la manga del hábito y asomaba su brazo: una delgada viborilla blanca»<sup>9</sup>.

Si tenemos en cuenta que la Madre Angélica es la persona que ha educado a la niña indígena, esa imagen de la «delgada viborilla blanca» es altamente significativa, ya que por un lado el término viborilla tiene la connotación de reptil y el término blanca connota la inocencia. Resulta entonces que inocencia y reptil son las palabras clave que condensan el mensaje narrativo: sin saberlo, la Madre Angélica pone a Bonifacia en el camino de ese gran reptil verde que es el prostíbulo piurano. Es así que las indígenas que dibuja el narrador en la indicación del gesto o la actitud de los personajes cumplen una función

<sup>8</sup> Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 26.

<sup>9</sup> *La casa verde*, E. C., p. 45.

muy importante dentro de la narración: son símbolos premonitorios que tienen un mensaje oculto y que además conectan los dos niveles de realidad: el objetivo y el mítico, estableciéndose la siguiente relación:

- El brazo de la Madre Angélica (plano real).
- La delgada viborilla blanca (plano simbólico).
- El gran reptil (plano mítico).

### *Una experiencia recordada*

El otro gran escenario de la obra vinculado a la vida de Bonifacia es la ciudad de Piura, presentada a lo largo de un amplio período de tiempo la vida de dos generaciones y es, por tanto, un espacio dinámico que sufre con los años una transformación. Dos épocas de la ciudad entran en la novela; en la primera, Piura es una ciudad separada del resto del país por vastos arenales sin caminos y cuyo único medio de transporte es el caballo. Dos caras presenta este lugar, que refleja la oposición económica y social existente: el grupo de grandes hacendados, que habitan el Malecón y la Plaza de Armas, donde se erigen las grandes residencias coloniales de «muros encalados y balcones con celosías», y frente a estas construcciones están los barrios de Castilla, la Gallinacera, la Maganchería, el Camal, llenos de viviendas humildes, chozas de barro y caña brava, que ven incrementada su población a causa del éxodo rural: los indios que emigran de la sierra y llegan hambrientos de la ciudad.

Esta es la Piura que crea la Casa Verde, ese burdel que será testigo de los secretos amores de Anselmo y Antonia, y cuyo referente objetivo es una

«solitaria construcción, en la otra orilla del río en pleno desierto y que podía ser vista desde el Viejo Puente, entre los médanos de arena»<sup>10</sup>.

Este lugar, visto desde la perspectiva de un niño de nueve años, cuya desaforada imaginación todo lo idealiza y mitifica, se convirtió en una de las obsesiones que habrían de tomar forma en ese prostíbulo que tiene una existencia legendaria en la conciencia del pueblo piurano y que presenta un profundo simbolismo.

En la segunda época, la de la generación siguiente, Piura es una ciudad que está cambiando a pasos agigantados; el caballo es sustituido por el auto, esto es, empieza a vivir el siglo xx; y en este segundo período, la ciudad es la Piura de la Casa Verde, el prostíbulo de la Chunga, donde Bonifacia, la chiquilla urakusa, educada en la Misión

<sup>10</sup> Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, 1971., p. 11.

de Santa María de Nieva y casada después con el sargento Lituma, acaba trabajando para mantener a su marido. Este lugar está visto desde la perspectiva de un joven de dieciséis años que se enfrenta a una realidad objetiva y que acepta tal como es<sup>11</sup>.

Vemos, pues, que la primera Casa Verde, la casa de Anselmo, y la segunda, el burdel de la Chunga, tienen un mismo referente objetivo, aunque visto en dos momentos diferentes: la infancia y la juventud del escritor. Esto da como resultado que las dos visiones de una misma realidad constituyan en la obra niveles diferentes. El primero es legendario o mítico, y el segundo es objetivo; y a esta segunda realidad pertenece Bonifacia, la Selvática, inmersa en una sociedad que la condena a la soledad y el desamparo.

Tras la entrada de Lituma en la cárcel, las palabras de Bonifacia son sumamente reveladoras:

«... y ella gemía, su pueblo, las madrecitas, quería volverse, mas que fuera tierra de chunchos, mas que no hubiera edificios ni autos, Josefino, volverse a Santa María de Nieva»<sup>12</sup>.

El tema del retorno queda planteado en esta búsqueda que Bonifacia hace de su origen, sola y marcada con el estigma de la bastardía; este personaje que significa la posibilidad de la integración del indio en el mundo civilizado, y ante el rechazo de este medio por su falta de asideros en él, intenta el regreso al acto de la génesis, buscando un amparo y una paternidad que no existen para ella por su origen indígena.

El retorno a los orígenes es también, según Carlos Fuentes,

«una búsqueda que realiza la novela latinoamericana en un intento de redimir las culpas de violación original, de la bastarda fundadora: la conquista de la América española fue un gigantesco atropello, un fusilico descomunal que pobló el continente de fusiliquitos de siete leches»<sup>13</sup>.

Estas afirmaciones se evidencian en la novela, donde todos los personajes son bastardos: el padre no existe, apareciendo como una constante el tema del desamparo o, lo que es lo mismo, el de la paternidad ausente, que es el trauma que vive el hombre americano, negada su raíz con la imposición de otra cultura que le era extraña.

*La casa verde* retoma nuevamente el eterno problema de la integración del indio y el blanco, como un intento de armonizar las dos civili-

<sup>11</sup> Véase *Historia secreta de una novela*, E. C., pp. 19-20.

<sup>12</sup> *La casa verde*, E. C., p. 352.

<sup>13</sup> Carlos Fuentes, «El afán totalizante de Mario Vargas Llosa», en *La nueva novela hispanoamericana*, México, 1976, p. 45.

zaciones, hecho que está negado en la realidad objetiva y que el escritor, como fiel testigo, negará también en la realidad de ficción.

Con relación a Piura discurren dos historias fundamentales: la historia de Anselmo y la continuación de la de Bonifacia. La primera aparece ligada al espacio que da título a la obra, *La casa verde*, distinguiéndose dos épocas en el personaje: la juventud y la vejez. Cada una de ellas se inserta en un espacio que existe en distinto plano de realidad. Anselmo, en su primera época, es un extranjero que llega a una ciudad lejana y aquí aparece recreado el tema clásico del viaje del héroe a un país desconocido<sup>14</sup>. El personaje manda construir una casa en el desierto, entre los médanos de arena, que será el prostíbulo que anime la tranquila ciudad de Piura. Allí se llevará a la ciega y muda Antonia, de cuya unión nacerá una hija, la Chunga, la cual se salva del incendio de la Casa Verde, volviendo ella misma a levantarla de nuevo. Esta parte de la historia de Anselmo y la Casa Verde está presentada al receptor a través de las visiones subjetivas de varios narradores individuales en los que perdura la historia, siendo el narrador en tercera persona el eco de una voz colectiva: la conciencia del pueblo piurano<sup>15</sup>.

No se precisa el momento en que sucedieron los hechos; sólo se indica que la llegada de Anselmo tuvo lugar «una calurosa madrugada de diciembre». La atemporalidad de la narración es un dato que confirma la estirpe mítica de la historia. Es por esta razón por la que el personaje aparece rodeado de una aureola de misterio. La gran interrogante de los vecinos de la ciudad sobre Anselmo era la siguiente:

«¿Cómo había atravesado el arenal sin ser asaltado por los bandoleros? Los vecinos no consiguieron saber de dónde venía ni por qué había elegido Piura como destino»<sup>16</sup>.

En el texto transcrito aparece una frase muy significativa que hemos subrayado. La pregunta que se hace la gente con respecto al personaje está cumpliendo una función referencial, ya que permite relacionar la historia de Anselmo con los relatos que se cuentan en las desapacibles noches piuranas, cuando la arena azota la ciudad. Estas narraciones están contextualizando el relato central de la historia de Anselmo y todas constituyen una realidad mítica o legendaria, siendo, por tanto, mitos populares creados dentro de la propia obra.

<sup>14</sup> Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, 1973.

<sup>15</sup> Este hecho ha sido puesto de manifiesto por el propio autor en *Historia secreta de una novela*, E. C., p. 56. También es recogido por Rosa Boldori de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires, 1974, p. 49.

<sup>16</sup> *La casa verde*, E. C., p. 55.



A medida que avanza la narración, el personaje va a ser desplazado de su papel protagónico, lugar que ocupará uno de los mitos populares que a él se atribuyen: la creación de la Casa Verde. La narración se erige en dos planos de realidad: uno, el nivel objetivo, que es muy escaso, sólo ocupa en el texto un breve fragmento, y el nivel mítico, que llena casi la totalidad del apartado.

La voz de un narrador en tercera persona, perspectiva desde la que se cuenta la historia, es esa voz colectiva, que a veces se individualiza en la figura del Padre García o en otros personajes, vecinos de la ciudad, apareciendo en letra cursiva y entre comillas.

Todo el relato de la construcción de la Casa Verde está salpicado de las exageraciones propias de la fantasía popular, produciéndose un continuo paso de un nivel objetivo a un nivel mítico, y en este plano de realidad, la Casa Verde, esa extraña construcción de Anselmo, presenta un marcado simbolismo, puesto de manifiesto en los rasgos que utiliza el narrador para describirla:

«Hasta los niños reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda, donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos»<sup>17</sup>.

Los vocablos que animan esta naturaleza inerte, «piel esmeralda» y «reflejos escamosos», dibujan a nivel connotativo la figura de un reptil, imagen con la que nuevamente se la vuelve a comparar:

«... y ahora no hay piurano capaz de precisar en qué sector del arenal amarillo se irguió con sus luces, su música, sus brisas y ese resplandor diurno de sus paredes que a la distancia y en las noches la convertían en un cuadrado fosforescente reptil»<sup>18</sup>.

El texto remite insistentemente a la imagen de la serpiente, la cual queda reforzada si tenemos en cuenta el emplazamiento del burdel. Este simbolismo que la Casa Verde representa apunta en una doble dirección: la Serpiente en el desierto es la fuerza de la destrucción, al mismo tiempo que es también el símbolo de la sexualidad, remitiendo al mito de la *Caída Original*<sup>19</sup>.

La imagen de la Serpiente como representación de las fuerzas de la destrucción está confirmada en el texto por la inserción de una serie de mitos bíblicos, que aparecen recreados, y cuya funcionalidad es la de ser elementos referenciales que conforman el contexto mítico.

Así, cuando la Casa Verde se erige en el desierto que circunda la ciudad y comienza su actividad, suena la voz del Padre García:

<sup>17</sup> *La casa verde*, E. C., p. 96.

<sup>18</sup> *La casa verde*, E. C., p. 98.

<sup>19</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969, p. 419.

«Ya ven, ya ven —decía trémulo el Padre García—; sólo falta que llueva fuego sobre Piura; todos los males del mundo nos están cayendo encima»<sup>20</sup>.

Esta voz profética pareció confirmarse y Piura sufre distintos castigos, pasando de la sequía al desbordamiento de las aguas del río y a las plagas que diezmaron sus cosechas.

Vemos, pues, cómo en el contexto piurano y en relación con la Casa Verde aparecen continuas alusiones al espacio textual bíblico, cuyos mitos aparecen recreados<sup>21</sup>. Por tanto, se puede establecer que la dimensión mítica de esta historia está cimentada en una serie de mitos clásicos, que preexisten a la novela y que al mismo tiempo rescatan la historia del plano real y objetivo para integrarla en una realidad mítica de la que formará parte. Este es el proceso utilizado por el autor para incorporar ese nivel de realidad a la obra.

En la época de la vejez, Anselmo aparece ligado a la Mangachería y a la casa de la Chunga, el prostíbulo donde toca el arpa, siendo allí uno de los componentes de la orquesta. La vida del personaje constituye ahora una realidad objetiva. El tiempo se va precisando al poner en relación los hechos de esta historia con acontecimientos que marcan el transcurso temporal.

La Chunga, Anselmo, la Selvática, etc. son personajes que pertenecen al tiempo de la narración y que existen como una realidad objetiva. Así también la Casa Verde, que ha dejado de ser el mítico burdel para convertirse en la casa de la Chunga, donde los Mangaches se divierten y donde Anselmo, los Inconquistables y la Selvática, la pupila de las monjas de Santa María de Nieva, encierran su tremenda frustración.

Al establecer la conexión entre los dos espacios vemos que ambos tienen el mismo nombre. Ahora bien, el primero, la construcción de Anselmo, pertenece a un plano mítico, y el segundo, la casa de la Chunga, es unarealidad objetiva. Sin embargo, existe un personaje que enlaza estos diferentes niveles de realidad: Bonifacia, la Selvática, determinada por su origen indígena a ser engullida por el gran reptil verde<sup>22</sup>. Por eso, cuando Bonifacia entra en el prostíbulo aparece en su nombre la conexión con su origen, con el mundo de la selva, que la marcará ineluctablemente. Es importante considerar al respecto la

---

<sup>20</sup> *La casa verde*, E. C., p. 99.

<sup>21</sup> No sólo se da una recreación de mitos bíblicos, sino que también el autor utiliza el mismo procedimiento técnico. La premonición y la profecía son elementos utilizados en el espacio textual bíblico y que Vargas Llosa incorpora también a su novela.

<sup>22</sup> Véase José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, 1974, pp. 128-131.

aparición de unas imágenes que se presentan ligadas a la evolución del personaje. Estos símbolos premonitorios (el movimiento de la mano de la Madre Angélica, esa «delgada viborilla blanca», la figura de Josefino «rampando en la estera hacia Bonifacia» y sus propias palabras: «Yo soy la serpiente que tentó a Eva») anticipan el destino del personaje y, al mismo tiempo, remiten a la Casa Verde, espacio que se identifica con el mítico reptil: la Serpiente.

La Casa Verde, pues, será una realidad objetiva, la casa de la Chunga, y también la legítima heredera de la primera Casa Verde, cuyo acto de fundación repite el acto cosmogónico de la creación del mundo. De esta manera, el tiempo concreto en que se efectúa la construcción, la época de Chapiro Seminario, se proyecta en el tiempo mítico en el que se produjo la creación del mundo. Como resultado, este espacio profano, el prostíbulo del desierto, pasa a ser un espacio trascendente, y el tiempo concreto deviene en un tiempo mítico, pudiéndose establecer que en la creación de la Casa Verde se sigue un arquetipo o modelo ejemplar: la creación del hombre. De ahí que la historia aparece así entendida como eterno retorno y, por ello, renovadora perenne del mito, apareciendo unos episodios que están insertos en un tiempo histórico y que van a quedar identificados con uno de los grandes arquetipos, quedando así relacionando lo objetivo con lo subjetivo o, lo que es lo mismo, el tiempo histórico con el tiempo mítico<sup>23</sup>.

Es evidente que todo este trasfondo mítico sirve a Vargas Llosa para proyectar la ambigüedad de la vida de Bonifacia, la niña indígena que intenta integrarse en la sociedad civilizada sin que logre conseguirlo, la vida de la ciudad de Piura en su transformación con el transcurso de los años, y a través de estos escenarios y personajes incorporar la realidad peruana a un contexto universal. Utilizando las palabras del propio Vargas Llosa diremos que:

«La realidad de ficción estará hecha ahora no sólo de acciones y sentimientos, sino también de un nivel intemporal simbólico o mítico, insertándose dentro de esas creencias de los hombres que duran eternamente»<sup>24</sup>.

La historia de Fushía nos introduce en otro núcleo espacial: el río Marañón. Este es un escenario móvil donde discurre la historia. Intimamente relacionado con el nivel espacial se encuentra el motivo literario del viaje. Este viaje tiene una doble dimensión: la dimensión horizontal, es decir, el desplazamiento de unos personajes, Fushía y Aquilino, desde la isla situada en el río Santiago hasta el lazareto de San Pablo, que tiene una duración de treinta días, siendo, por tanto,

<sup>23</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Madrid, 1973.

<sup>24</sup> Maroi Vargas Llosa, «Carta de batalla por Tirant lo Blanc», prólogo a *Tirant lo Blanc*, Madrid, 1969.

el tiempo de la narración de la historia y una dimensión de profundidad. El viaje, a nivel paradigmático, abarcaría toda la vida de Fushía y Aquilino, rememorada a lo largo del mismo y cuya duración marca en la obra la máxima distensión temporal o tiempo total de lo narrado. Este enclave geográfico presenta un marcado carácter simbólico: el término río se identifica con el término vida. Se ha producido la recreación de la metáfora tradicional que desde Heráclito se viene repitiendo a lo largo de la historia del pensamiento filosófico y en las creaciones literarias.

El viaje se desdobra en unas categorías que se suponen mutuamente y que se determinan la una a la otra en un proceso recíproco:

búsqueda ↔ huida

La imposibilidad de la huida queda plasmada en el texto por un determinismo. Ya desde el comienzo se plantea como algo que no puede lograrse: Fushía es un pobre leproso cuando emprende el camino; es un camino que está prácticamente acabado en el momento de su inicio. Es por ello un espacio cerrado que posee una connotación trágica: el personaje viaja hacia su autodestrucción; en San Pablo le espera ese fin al que se resiste a llegar.

Por esta razón, el espacio, el río, adquiere un carácter opresor e interviene decisivamente en la acción, entroncando así con el espacio opresor que domina la novela contemporánea y que produce ese efecto psicológico de angustia, la angustia del hombre ante un mundo en el que no hay lugar para él<sup>25</sup>.

Fushía es el héroe que se autodestruye y que va al encuentro de su propio final, presentando una tenaz resistencia a aceptarlo. En San Pablo no hay lugar para Fushía, allí será sólo ese «montoncito de carne» en que ha quedado convertido y quedará totalmente alienado. La cosificación del personaje se hace patente al analizar la forma expositiva, empleando el autor para ello la misma técnica que Flaubert en *Madame Bovary*.

Como el propio Vargas Llosa observa en el estudio citado:

«... la descripción del personaje se ciñe a sus rasgos exteriores, hace de ellos una forma física, una presencia muda y quieta, una cosa. Esto se logra mediante el disimulo de su intimidad y también mediante la desmembración de la figura. Al describir sólo algunas de sus partes, omitiendo las otras: esas piezas sueltas desgajadas de la arquitectura humana por la cirugía descriptiva del narrador y expuestas como unidades de dominante o exclusivo valor físico, dejan de vivir, se convierten en seres inanimados, rozan lo inerte»<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Véase Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, 1974, p. 260.

<sup>26</sup> Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Madrid, 1975, pp. 155-156.

Así vemos cómo, cerrando la trayectoria dialogada de la historia, aparecen dos secciones en las que el narrador nos da una visión del personaje fragmentada, presentándolo mediante una serie de trazos con los que el receptor tendrá que componer una figura que se le va dando completamente rota. Al mismo tiempo observamos que Fushía en estos últimos episodios no nos habla nunca desde sí mismo, no conocemos su interior y el narrador se limita a mostrar lo puramente externo del personaje, lo puramente físico:

«Las piernas se doblaron y, al estirarse, las mantas cayeron al suelo. Ahora Aquilino podía ver, también los muslos traslúcidos, las ingles, el pubis calvo, el pequeño garfio de carne que había sido el sexo y el vientre: allí la piel estaba intacta. El viejo se inclinó precipitadamente, cogió las mantas, cubrió la hamaca»<sup>27</sup>.

Por otra parte, se advierte que, al ir describiendo los distintos objetos, se recogen también rasgos del personaje, y ambos elementos quedan colocados al mismo nivel, como seres de la misma categoría.

Otro aspecto a destacar en este sentido es la utilización de imágenes de seres inanimados para presentar los rasgos humanos. Estos recursos técnicos quedan de manifiesto en el presente texto:

«El cuerpo hinchaba apenas las mantas que lo cubrían hasta la barbilla. El mosquitero sólo protegía media hamaca y reinaba un gran desorden en torno: latas desparramadas, cáscaras, calabazas con sobras de masato, restos de comida. Había una extraña pestilencia y muchas moscas. El viejo tocó en el hombro a Fushía, éste roncó y entonces el viejo lo remeció con las dos manos. Los párpados de Fushía se separaron, dos brasas sanguinolentas se posaron fatigadamente en el rostro de Aquilino»<sup>28</sup>.

Finalmente, en el epílogo, Fushía confirmará su coseidad haciendo patente la pérdida de la sensibilidad:

«Pero nosotros no sentimos ni con el sol ni cuando está nublado —grita Fushía— nunca sentíamos nada. Olemos lo mismo todo el tiempo y ya no parece que apestara, sino que así fuera el olor de la vida»<sup>29</sup>.

De esta manera nuestro héroe, Fushía, no tendrá ni siquiera un nombre: la autonegación significa su autodestrucción. Para poder entrar en el enclave espacial de San Pablo tiene que perder su identidad. Allí seguirá existiendo como ser ahí colocado frente a la muerte, habiendo dejado de ser él mismo. Ese es su tremendo drama.

---

<sup>27</sup> *La casa verde*, E. C., p. 365.

<sup>28</sup> *La casa verde*, E. C., p. 365.

<sup>29</sup> *La casa verde*, E. C., p. 387.

La historia que consideramos posee una estructura circular desarrollada en doble trayectoria simultánea:

presente-río-abajo y pasado-río-arriba <sup>30</sup>

La circularidad estructural está plasmada en el texto en la forma expositiva, iniciándose la historia con el diálogo Fushía-Aquilino, para acabar también con el diálogo entre los mismos personajes.

La primera trayectoria es dialogal y constituye un nivel subjetivo de realidad; es la visión que de esta realidad nos van dando Fushía y Aquilino en las once secciones que integran dicha trayectoria. Es, por tanto, una rememoración del pasado que tiene lugar en un espacio de la enunciación, el río, en el que navegan estos personajes, que al mismo tiempo van reconstruyendo su vida; Fushía, personaje sin futuro, pero con historia, vuelve a su pasado en un intento desesperado de reconocerse como hombre cuando ya no es más que un pobre despojo humano con una enfermedad incurable: la lepra.

Cada una de las secciones es un segmento de la vida del protagonista y todas, a excepción de la última, la del epílogo, son rememoraciones, es decir, son momentos del pasado que llegan hasta el presente.

La primera sección (trayectoria dialogada) recoge y actualiza unos hechos que pertenecen al momento pasado más lejano con relación al tiempo de la narración de la historia y que no pertenecen al mismo. En este pasaje, Fushía y Aquilino han comenzado a descender el río Marañón; simultáneamente se está rememorando el inicio de la trayectoria de la caída de Fushía, y este acto de la rememoración lleva al receptor hasta un espacio cerrado, la cárcel, la cual cierra también las posibilidades de Fushía. A partir de aquí comenzará la pendiente de su degradación. Y se determinarán las actuaciones del personaje que pueden sintetizarse en las categorías de:

venganza ↔ huida

Este proceso nos lleva a la identificación de los términos río-vida, siendo el primero un símbolo del segundo. Al mismo tiempo este simbolismo quedará confirmado por la estructura formal: la historia comienza con el diálogo Fushía-Aquilino y acaba de la misma forma. Las distintas secciones que presentan el tema de la vida del protagonista están comprendidas dentro de la circularidad que antes indicábamos. La vida, por tanto, está comprendida dentro del río, siendo así que cada pasaje de la vida del personaje se corresponde con una

<sup>30</sup> Luis Alfonso Díez, «Conversación en la Catedral saga de corrupción y mediocridad», en *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, 1971, p. 210.

etapa de la navegación a través del Marañón, viaje que tiene una duración de treinta días o tiempo de la narración de la historia.

También en este sentido hay que considerar dos aspectos: en primer lugar, hay que tener en cuenta que dentro de los diálogos que se desarrollan a lo largo de los treinta días de navegación están insertas otras secuencias narrativas, que a su vez presentan diversas historias, las cuales quedan englobadas dentro de esta estructura circular que constituye la historia-eje (entendemos así la historia de Fushía). Vemos, pues, que el recurso formal empleado es la técnica de los «vasos comunicantes»<sup>31</sup>, ya que todas las historias de la novela están conectadas, bien a través de personajes, bien a través de situaciones, lo que nos lleva a precisar que esta textura formal es totalmente relevante para comprender el significado global del mensaje narrativo. Al estar las diversas historias encajadas dentro de la historia-eje participan también de su simbolismo. En segundo lugar, hay que observar que este simbolismo queda reafirmado con la imagen que el narrador utiliza para comenzar cada uno de los cuatro capítulos que constituyen la obra. Así tenemos que en el capítulo primero:

«... una lancha cabecea sobre las aguas turbias, entre dos murallas de árboles que exhalan un vaho quemante, pegajoso...»<sup>32</sup>.

En el capítulo segundo:

«... una lancha se detiene roncando junto al embarcadero...»<sup>33</sup>.

En el capítulo tercero:

«... la embarcación es sólo una lucecita blanca sobre el río...»<sup>34</sup>.

En el capítulo cuarto:

«... silenciosas, impulsadas por las pértigas, las canoas se arriman a la orilla...»<sup>35</sup>.

La imagen del barco, que encabeza todos y cada uno de los capítulos de la novela, es el elemento que enlaza con el término río, pertenece al mismo campo semántico, y por ello participa de su valor simbólico.

---

<sup>31</sup> Mario Vargas Llosa, *La novela*, Buenos Aires, 1974. En este breve estudio, el autor pone de manifiesto las distintas técnicas utilizadas en su narrativa.

<sup>32</sup> *La casa verde*, E. C., p. 9.

<sup>33</sup> *La casa verde*, E. C., p. 13.

<sup>34</sup> *La casa verde*, E. C., p. 195.

<sup>35</sup> *La casa verde*, E. C., p. 299.

Bajo esta imagen se presentan todas las historias que integran el libro; resulta entonces que el río es el símbolo de todas y cada una de las vidas. La estructura formal nace, pues, de la necesidad de expresar este contenido esencial<sup>36</sup>.

La segunda trayectoria es visual y descriptiva y constituye un nivel de realidad objetivo: el narrador se distancia de los personajes recogiendo los diálogos, gestos, comportamiento y, a veces, la vida psíquica<sup>37</sup>.

Desde el punto de vista temático es complementaria de la trayectoria dialogada; los temas apenas esbozados en ella se tratan ahora minuciosamente. En su totalidad abarca una serie de episodios de la vida de Fushía y Lalita, que son los momentos más trascendentales vividos por ambos durante el tiempo que permanecen juntos, es decir, desde su huida a la isla del río Santiago hasta que Fushía, ya enfermo, abandona a Lalita y ella se une a Adrián Nieves.

La isla, espacio donde se desarrolla la acción que llena esta trayectoria, está presentada desde una doble perspectiva: para Fushía es el medio que permite su supervivencia física. Pero a esta visión se superpone la concepción mítica o cosmológica de los huambisas, que consideran este espacio como sagrado, y así las lupunas son unos elementos mágicos: los espíritus que pueblan este lugar y ahí donde ellos habitan no se permite ninguna intrusión, sus límites no pueden ser rebasados<sup>38</sup>; es así que este medio rechazará a sus invasores destruyéndolos físicamente: Lalita perderá rápidamente su juventud, su cara se desfigura cuando recibe el duro trato del medio; Fushía contraerá una enfermedad incurable que le confinará en el lazareto de San Pablo. Estos personajes son rechazados por un mundo natural que ellos han violentado, cumpliéndose de esta manera el mito creado por la conciencia indígena. Por tanto, hay un determinismo ambiental<sup>39</sup>: Fushía aparece condicionado por el medio geográfico que le impone sus propias normas opuestas a las fantasías individuales del personaje, siendo éste un medio que lo atenuará hasta que logre destruirlo.

Cuando el personaje se instala en este lugar hay una ceremonia premonitoria que predice su final, porque al romper la lancha que le permitiera navegar a través del río se está condenando a dejar la vida. A partir de estos momentos la naturaleza tendrá una función

<sup>36</sup> Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela*, Madrid, 1975, p. 21.

<sup>37</sup> Este es un narrador que se limita a «mostrar» los hechos que va presentando; sería una «visión por detrás». Véase en este sentido Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, 1970, pp. 69-70.

<sup>38</sup> Véase Olivier Dolfus, *El espacio geográfico*, Barcelona, Barcelona, 1975.

<sup>39</sup> Véase Rosa Boldosi de Baldussi, «La ciudad y los perros: novela del determinismo ambiental», en *La novela hispanoamericana actual*, Madrid, 1971.



relevante en la historia; la selva lo invadirá todo, y aunque no aparecen largas descripciones dedicadas al entorno, sin embargo, cualquier actuación de los personajes aparece determinada por este poder que todo lo abarca<sup>40</sup>. La forma utilizada por el narrador para introducir al receptor en este entorno espacial es la de mostrarlo a medida que los personajes lo van descubriendo:

«Y una semana más tarde abandonaron el río y durante horas navegaron por un caño estrecho donde no entraba el sol y tan bajo que sus cabezas tocaban el bosque. Salieron y él Lalita, la isla, mítala, el mejor sitio que existe, entre el monte y los pantanos, y antes de desembarcar hizo que los huambisas dieran vueltas por todo el contorno, y ella ¿vamos a vivir aquí? y él está oculta, en todas las orillas hay bosque alto...»<sup>41</sup>.

El viaje de Fushía y Lalita desde Iquitos hasta la isla del río Santiago significa un largo retroceso en la historia. En este recorrido, que dura apenas unas cuantas semanas, se pasa del siglo xx a la Edad Prehistórica, porque remontar las aguas del Marañón supone remontarse a los confines de la historia de la humanidad. La vida en este medio natural es casi primitiva; el hombre vive de los productos de la naturaleza.

Cuando los personajes se instalan aquí, este recinto se presenta como un espacio abierto que permite los desplazamientos de Fushía a las distintas tribus indígenas de la Amazonia peruana con la finalidad de conseguir la riqueza y la libertad, y en estos primeros momentos de toma de posesión del lugar anhelado un gran optimismo invade a los personajes. Hay una actitud vitalista en Fushía que se corresponde con el desbordamiento que refleja la naturaleza:

«El fuego iba limpiando la isla y despoblándola: de entre la humareda salían bandadas de pájaros y entre las orillas aparecían maquisapas, frailecillos, shimbillos, pejejos, que chillando saltaban a los troncos y ramas flotantes... Cuando despertaron un paucar hacía su nido delante de la cabaña, sus plumas negras y amarillas relucían entre la hojarasca...»<sup>42</sup>.

A medida que transcurre la narración se va produciendo un cambio en el nivel espacial y esa naturaleza amazónica que recibe a los personajes se va convirtiendo en un medio opresor, cuyas

«nubes espesas y oscuras, inmóviles sobre las lupunas vaciaron agua negra dos días seguidos y toda la isla se convirtió en un charco fangoso, la cocha

---

<sup>40</sup> Lydia León Hazera, *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, 1971. pp. 218-248.

<sup>41</sup> *La casa verde*, E. C., p. 217.

<sup>42</sup> *La casa verde*, E. C., pp. 218-219.

en una niebla turbia y muchos pájaros caían muertos a la puerta de la cabaña»<sup>43</sup>.

Al analizar los dos fragmentos transcritos observamos que hay una clara oposición entre ambos. El primero refleja una naturaleza presentada como espacio abierto, como paraíso perdido y nuevamente reencontrado, donde la vida se inicia expresada en la imagen del paucar que hace su nido a la puerta de la cabaña para dar la bienvenida a los nuevos pobladores.

El segundo texto está presentando la naturaleza como un espacio opresor que destruye, plasmado en esa imagen de los pájaros que ahora caen muertos a la puerta de la cabaña. Entre estas dos imágenes, el personaje se va deshaciendo, y estamos con ello llegando al final de su historia. El medio geográfico lo ha aniquilado físicamente, y en un proceso mimético sus miembros inferiores están enfermos, lo mismo que «los troncos leprosos de las lupunas».

Fushía se enfrenta a la naturaleza, que al ser profanada extenderá su poder vengándose del intruso. Por ello, el espacio abierto, la Amazonía, se ha convertido en un lugar destructor. Cuando esto sucede, Fushía abandona la isla y emprende el último trayecto del camino hacia su negación. En el lazareto de San Pablo, donde pierde su identidad, entrará definitivamente en un espacio cerrado para no salir jamás.

Este personaje a lo largo de su vida, «recogida en la narración», pasará de una etapa vitalista (en su ascenso río-arriba) a una etapa existencialista (en su descenso río-abajo) que, partiendo del valor simbólico del río como imagen de la vida, nos permite establecer una nueva dimensión simbólica desde el propio personaje: la trayectoria ascendente corresponde a su juventud, al subir el río se va remontando la vida. En esta etapa hay un gran optimismo en el personaje, que, a nivel formal, se traduce en una narración de ritmo temporal acelerado. Es una trayectoria en la que Fushía se caracteriza por su voluntarismo; la norma moral válida para sus actuaciones es la voluntad de poder; de ahí su admiración hacia los huambisas; la lucha, el poder y la destreza son los términos que sintetizan el comportamiento del protagonista en este período de su vida.

La trayectoria descendente se corresponde con una etapa pesimista de Fushía, ésta es su época de vejez; todo el viaje río-abajo es una continua reflexión: el personaje se presenta a sí mismo y vuelve sobre sus hechos, siendo el sujeto y el objeto de la narración. En unos momentos en que ya no es dueño de su destino y cuya única realidad es su existencia colocada frente a la muerte, se dirige hacia lo que

---

<sup>43</sup> *La casa verde*, E. C., p. 286.

ha sido, el pasado, ya que no puede correr hacia el porvenir, el futuro. Por tanto, Fushía es el héroe moderno, el caballero de aventuras que niega totalmente a los héroes de las novelas de caballerías. Es, parafraseando a Luckás, el individuo problemático del siglo xx. Su historia no es una historia más; se inicia dividiendo el espacio textual de la novela en dos partes iguales, y esta ubicación tiene una clara funcionalidad: la de confirmar formalmente el carácter de tema central de la obra. De ahí se infiere que vitalismo y existencialismo son las dos etapas por las que atraviesa el personaje. Son también los movimientos ideológicos que vive el hombre de nuestro siglo. La juventud de Fushía es vitalista; paralelamente los primeros años del siglo tienen ese signo. En oposición vemos que Fushía, en su madurez, ya enfermo, es una pura existencia que se sabe abocada a la muerte; de la misma manera, el hombre de la mitad del siglo, que ha vivido su propia destrucción y que ha visto que su afán de poder ha servido para aniquilarlo, deja esos ideales vitalistas y se convierte en un individuo escéptico, cuya única certeza es la conciencia de su existencia destinada a la muerte.

Este simbolismo que Fushía representa es lo que hace que sea la figura central de la obra, porque el personaje, partiendo de un contexto social peruano, donde aparece situado, se despegas de él para presentar una problemática común al hombre del siglo xx. Por tanto, la ubicación estructural de su historia, ocupando el centro del libro, tiene un sentido muy preciso: el de trascender lo puramente peruano o latinoamericano y conectar con la problemática que vive la humanidad.

A partir de estas consideraciones queda de manifiesto que en la historia de Fushía aparece el espacio con una doble dimensión: el río es un espacio real, el río Marañón, y un espacio alegórico, es imagen de la vida. El propio personaje presenta un marcado simbolismo que se estructura en relación al viaje como conformador del mito clásico del paraíso perdido, cuya oposición latente al mito indígena del espacio sacralizado va progresivamente destruyendo al personaje hasta el triunfo definitivo de la realidad selvática, traducida en el segundo nivel mítico. Resulta entonces que en el sistema narrativo de Mario Vargas Llosa se produce una fusión mítica proyectada en el ámbito de una realidad inmediata, la realidad peruana, que adquiere dimensión universal al conectarse ambas directa y simbólicamente.

MARÍA GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA  
Universidad de Málaga  
(España)