

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Chávez, D. (1968). *La realidad estructural de "*La Casa Verde*": orientaciones de la nueva novela latinoamericana* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: La realidad estructural de "La Casa Verde": orientaciones de la nueva novela latinoamericana

Autor: Darío Chávez de Paz

Año: 1968

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Doctorado

Palabras claves: Mario Vargas Llosa, realidad estructural, nueva novela Latinoamericana, fórmulas estructurales.

Referencia en APA 7ma. ed.

Chávez, D. (1968). *La realidad estructural de* "La Casa Verde": *orientaciones de la nueva novela latinoamericana* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

El estudio tiene por objeto la novela de Mario Vargas Llosa titulada *La casa verde*. El escritor peruano se vislumbra como uno de los exponentes más decisivos de la Nueva Narrativa Latinoamericana, junto con autores de la talla de Gabriel García Márquez y Julio Cortázar. En vista del arrollador éxito de esta nueva literatura a nivel mundial, se hace imprescindible entender cuáles son las técnicas narrativas y el perfil estético que impulsaron su reconocimiento internacional. Así pues, en la tesis se analizan, desde una mirada narratológica, los procedimientos de estructuración y las fórmulas estructurales que Vargas Llosa ha empleado en la construcción de su novela.

Palabras Clave: Mario Vargas Llosa, realidad estructural, nueva novela Latinoamericana, fórmulas estructurales.

00108

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

LA REALIDAD ESTRUCTURAL DE "LA CASA VERDE"

ORIENTACIONES DE LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

TESIS

Presentada por:

DARIO CHAVEZ DE PAZ

Para optar el Grado de

DOCTOR EN LETRAS

Especialidad: LITERATURA

U.N.M.S.M. Dirección de Bibliotecas y Publicaciones
BIBLIOTECA DE LETRAS

LIMA - PERU

1968

027

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



INTRODUCCION

A dos años de publicada, "La Casa Verde" de Mario Vargas Llosa ya ha recibido tres importantes premios: el Premio de la Crítica Literaria Española 1966, el Premio Ricardo Palma de la Casa de la Cultura del Perú, del mismo año y el más alto galardón de las letras americanas; Premio Rómulo Gallegos 1967. Esto, al mismo tiempo que justifica mi selección para un trabajo que, por razones obvias, debe merecer un tema importante es la expresión más fiel del valor que adquiere la actual narrativa mayor de nuestros pueblos.

Como todos sabemos, la Nueva Novela Latinoamericana de pronto ha ido alcanzando sorprendentes e inusitadas resonancias; su fama ha traspuesto las fronteras de nuestros países, se la traduce a muchas lenguas, se la debate en congresos y simposios, se la premia y día tras día aparecen nuevos novelistas que tienen, a más de Vargas Llosa, en Onetti, Marechal, García Márquez, Cortazar, Sábato, Guimaraes Rosa, Fuen

tes y Cabrera Infante algunos de sus más altos representantes.

Frente a este panorama se hace necesario averiguar las causas por las que la actual novela alcanza prestigio y difusión internacionales, analizar la técnica utilizada por los novelistas y, sobre todo, efectuar un enjuiciamiento crítico severo de su orientación ideológico estética.

Señores Catedráticos:

La tesis que presento a consideración de vosotros aspira contribuir al esclarecimiento de los objetivos arriba propuestos. En ella se hace un detenido análisis de los procedimientos de estructuración y las fórmulas estructurales que ha empleado Vargas Llosa para dar plasticidad a su obra y se revisa el desarrollo y las orientaciones de la Nueva Novela Latinoamericana.

CAPITULO I

LA REALIDAD ESTRUCTURAL DE LA CASA VERDE

Lo que más sorprende al leer La Casa Verde es su complicada estructura. Esta produce una permanente sensación de algo fabricado. El lector se estrella de bruces contra una serie de cortes en el desarrollo lineal del contenido temático. Toma nota de nuevos y diferentes acontecimientos logrados mediante un procedimiento de estructuración puramente externo y que en nada se relaciona con la estructura interna de la obra de arte.

En un primer momento, parece que se tratara de cinco historias diferentes que fueran siendo entregadas por fragmentos. Pero el problema se complica cuando, al continuar la lectura, nos hallamos con que los personajes centrales de una como de otra historia son los mismos y los hechos que parecían realizarse en el pasado corresponden al futuro y viceversa con respecto a un proceso narrativo que fue entregado antes que el otro. Este juego estructural se va acentuando a medida que se avanza en la lectura y es así como se van abriendo las puertas de una especie de laberinto en que va quedando atrapado el lector sin poder explicar, de momento, ciertos procesos de acción, espacio ni tiempo. Todo esto altera y complica el desarrollo lógico de los hechos por cuanto quiebra la "normalidad" de los acontecimientos, hace perder de vista la ubicación espacial y empaña la noción diacrónica del tiempo.

Por su lado, la misma realidad interna de la novela está plasmada mediante un intenso juego estructural en el que

se hace intervenir una serie de procedimientos y fórmulas estructurales que atraen poderosamente la atención del lector. Y aunque éste busque tratando de descubrir el contenido temático le es difícil hallarlo y si logra captarlo, éste aparece también triturado . Al final lo que descubre es solamente hechos anecdóticos que han sido tomados como pretexto para plasmar todo el complejo estructural.

Lo más sorprendente en la estructura interna es la variedad de planos de realidad temporal que van abriéndose. Especialmente en la parte correspondiente a la historia de Fushía en donde se viaja constantemente del presente al pasado. Pero un pasado integrado por planos que se mueven constantemente de lugar y tiempo en un viaje apresurado hacia el futuro hasta alcanzar en el tiempo al presente narrativo.

La realidad de La Casa Verde, es la estructura formal. La relación de hechos, la vida sinuosa de sus personajes o la conducta de los mismos, la descripción del paisaje y la materia lingüística no son sino meros elementos auxiliares que sirven para construir la realidad formal. Para esto se hecha mano a una serie de fórmulas estructurales convirtiendo la novela en un verdadero repertorio de ellas. Y todo culmina con un audaz procedimiento de disposición de los fragmentos en que se han subdividido los cinco grandes núcleos temáticos que integran la novela logrando una laberíntica estructura final.

En la Casa Verde se pasa de un hecho a otro, de un tema a otro, de un lugar a otro, de un tiempo a otro a través de dos planos fundamentales. El primero que ha sido abierto mediante una distribución de fragmentos una vez compuesta la novela y el segundo mediante una serie de juegos estructurales plasmados por el artista en el momento de crear la obra. Este segundo plano que es el que en principio menos resalta a la vista es el más rico, auténtico y original. El primero no es sino un ensayo audaz de disposición de fragmentos, apoyado en la presencia de cinco núcleos temáticos, que hace al lector enfrentarse a un verdadero rompecabezas. En el segundo plano, por el contrario, puede irse descubriendo cómo el artista juega con los elementos estructurales y cómo va ordenando los hechos y normando la participación de sus personajes a fin de lograr una serie de giros que dan personalidad artística a la obra y que, así mismo, deslumbran al lector. Mediante este mismo procedimiento se logra que el proceso narrativo se mueva en el tiempo, cambie de espacio y los personajes y acontecimientos surjan de uno y otro ángulo espacio-temporal sin impedir que, en el fondo, se vaya trazando la huella de una continuidad lógica de hechos encadenados perfectamente.

El audaz procedimiento externo logrado en el primer plano por Vargas Llosa, mediante una original ordenación de fragmentos, revela el propósito del autor de romper

el orden lógico de acontecimientos, fundamentalmente y estructurar un rompecabezas que pueda, al final [redacted], luego de algún esfuerzo, armarse y que entonces revele al lector el encadenamiento lógico interno de la novela. Sólo armando el rompecabezas se tendrá una noción clara del contenido temático y se podrá apreciar mejor la estructura interna. Si no se logra armar el rompecabezas cada lector puede explicar hechos fundamentales mediante su capacidad intelectiva suponiendo en unos casos, deduciendo en otros, pero sin lograr jamás una idea clara que explique detalladamente el encadenamiento de cada uno de los hechos narrados.

Labor nuestra va a ser armar el rompecabezas. Mostraremos cual ha sido el recurso utilizado por el autor para plasmarlo. Cómo ha ido disponiendo los fragmentos de los grandes temas, especialmente aquellos que han sido ubicados en lugares en que sólo cumplen una función de equilibrio y que nada tenían que hacer con el plan previamente trazado. En estos casos ha tenido que tropezarse con una serie de dificultades avivadas por la misma disposición general de fragmentos tanto como si se tratara de ordenar un rompecabezas haciéndose jugar una pieza de un lado para otro en una serie de intentos hasta hallar su verdadera ubicación.

Se trata, en conclusión, como primer paso, de armar el rompecabezas a fin de recobrar la estructura primaria de la obra lograda en el proceso de creación estética.

LOS PROCEDIMIENTOS DE ESTRUCTURACION

La novela tal como nos ofrece el autor está dividida en cinco partes: Las cuatro primeras están designadas con los títulos: UNO, DOS, TRES, CUATRO y la última con el de EPILOGO.

Es decir, la división general de la obra es así:

LA CASA VERDE

UNO
DOS
TRES
CUATRO
EPILOGO

Veamos ahora como están subdivididas cada una de las cinco partes.

La primera parte: UNO está sub-dividida en cuatro sub-partes (I, II, III, IV) precedidas por una narración libre que en este caso llamamos introducción. Hay que advertir que, solamente en este caso, le entregamos este nombre por cuanto los hechos que allí se narran tiene relación con los del proceso narrativo que inmediatamente se desarrollan. Esto no ocurre con las de las otras sub-partes y por lo tanto nosotros las llamamos "narraciones flotantes". De esta manera la parte DOS está sub-dividida en tres sub-partes (I, II, III) precedidas por una narración flotante. La parte TRES está subdividida en cuatro sub-partes (I, II, III, IV) también precedidas por una narración flotante. Otro tanto

ocurre con la parte CUATRO y el EPILOGO que están sub-divididas en (I, II, III) y (I, II, III, IV) sub-partes respectivamente, también precedidas por narraciones flotantes.

De tal manera que el esquema general de las partes y sub-partes en que está dividida la obra es el siguiente:

LA CASA VERDE

UNO
Introducción
I
II
III
IV

DOS
Narración Flotante
I
II
III

TRES
Narración Flotante
I
II
III
IV

CUATRO
Narración Flotante
I
II
III

EPILOGO
Narración Flotante
I
II
III
IV

Como es fácil apreciar las partes UNO y TRES tienen la misma estructura formal, pues están sub-divididas en cuatro sub-partes cada una de ellas. Otro tanto ocurre con las partes DOS, CUATRO y EPILOGO, pues cada una de ellas están sub-divididas en tres sub-partes. Recalquemos que en los cinco casos cada una de las partes está precedida por un texto que en el caso de la parte UNO llamamos introducción y en el de las siguientes "narración flotante".

Iniciemos ahora el estudio de cada una de las partes y sub-partes en que está dividida la obra a fin de mostrar el proceso de estructuración que ha realizado el autor.

La parte UNO, ya hemos dicho, está dividida en cuatro sub-partes; (I, II, III, IV) precedidas por una introducción.

UNO

Introducción
I
II
III
IV

Veamos ahora, cual es el proceso narrativo y desarrollo de acontecimientos que se muestra en cada una de las sub-partes.

Introducción

- Salen de la Misión de Santa María de Nieva rumbo al pueblo

aguaruna de Chicais dos madres, cinco policías..(x) bajo el mando de un cabo y el práctico Don Adrián Nieves.

- El objeto del viaje es traer, aunque sea por la fuerza, a las niñas salvajes para "educarlas" en la Misión.
- La narración finaliza cuando a viva fuerza se ha apresado a dos niñas.

I

A.- 23-27

- Las pequeñas niñas que se educan en la Misión y las recientemente apresadas han escapado. Es de noche y las madres se preocupan y buscan a Bonifacia,una india adolescente que se encarga de cuidar a las pupilas.
- El teniente y los policías han salido a buscarlas.
- El Gobernador de Santa María de Nieva, Don Fabio, llega hasta la Misión para informarse.
- La madre Patrocinio interroga a Bonifacia, la india adolescente que ha estado al cuidado de las niñas.
- Bonifacia concluye por confesar que ella las ha hecho escapar.

(x).- Véase bien que se trata de policías que en el Perú forman un cuerpo de Fuerzas Auxiliares llamado Guardia Civil y no de soldados como dice Emir Rodríguez Monegal al estudiar el texto de"La Casa Verde". Los soldados en el Perú pertenecen al Ejército que mantienen guarniciones en la selva y diversas partes del país. (Mundo Nuevo. Nº 3. Setiembre 1966).

B.- 28-31

- Viajando sobre el Marañón en una lancha, conversan Fushía y Aquilino.
- Fushía narra sus aventuras. Ahora cuenta cómo fue que escapó de la carcel de Campo Grande en el Matto Grosso, Brasil.
- Así fue como llegó por primera vez a Iquitos.

C.- 31-34

- Se ofrece una visión cósmica de Piura. Su ubicación geográfica, su paisaje, la ciudad, los barrios, la gente y sus costumbres.
- Concluye con la referencia sobre la aparición de la Casa Verde.

D.- 35-37

- En la Guarnición de Borja el Cabo Roberto Delgado solicita al Capitán Antonio Quiroga permiso para ir a Bagua, a visitar a sus familiares.
- El capitán luego de algunas digresiones le concede el permiso y le pide al cabo, le traiga algún remedio para los zancudos. Le autoriza, además, llevar un sirviente y a Adrián Nieves, un práctico que acababa de ser reclutado.
- El cabo promete traer el encargo del pueblo aguaruna de Urakusa.

E.- 37-41

- En una calle de Piura se encuentran los inconquistables. Ellos son: Josefino, los León, el Mono y José.
- El Mono participa a Josefino que ha llegado Lituma.
- Van en busca de Lituma y en la calle se cruzan con el padre García a quien le gritan "quemador", éste responde: "impíos".
- Josefino preocupado averigua si Lituma ha preguntado por ella. Le responden que nó.
- Ellos se habían encontrado con Lituma y éste les manifestó su propósito de ir a visitar a la Chunga.

Como puede verse al efectuar la lectura de la introducción y luego de la sub-parte I nos hemos encontrado con que esta última, está, a su vez, integrada por procesos narrativos diferentes que se cortan de manera brusca. Pues cada uno de los pasajes están, además, separados entre sí por la diferencia de acontecimientos, de personajes y espacio en que se realizan los hechos. Es así como de Santa María de Nieva hemos saltado al Marañón, luego pasamos a Piura, regresamos a Borja y de nuevo vamos a una calle Piurana. Todos estos cinco procesos narrativos no tienen relación entre sí y mucho más, como ya hemos dicho, el paso de uno a otro es de manera brusca sin ninguna indicación del autor y sólo puede notarse en el texto un punto aparte y luego dos lí

neas blancas.

Nosotros, a cada uno de los temas le hemos entrega do un símbolo: (A - B - C - D - E) de acuerdo a su orden de aparición. Pero recalquemos que estos símbolos no aparecen en la obra, somos nosotros los que hemos asignado a cada uno de los temas que sucesivamente se desarrollan.

Notemos también que cada uno de los referidos temas corresponde a un espacio diferente en que tienen lugar como, así mismo, a diferentes acontecimientos.

A- Santa María de Nieva

B- El Marañón: Fushía y Aquilino

C- Piura y la Casa Verde

D- La Guarnición de Borja

E- Piura y los Inconquistables.

Esta formulación va a entregar las unidades básicas de correlación ya que nos va a permitir rastrear en los textos posteriores sus respectivos correlatos los que lógicamente llevarán el mismo símbolo de correlación. En la sucesión de acontecimientos la Introducción como ya hemos indicado se correlaciona perfectamente con el TEMA A. Esto ocurre solamente en este caso y no en los otros por lo que a los fragmentos que hagan el papel de introducción los llamaremos narraciones flotantes.

Por otro lado, y éste es un hecho de suma importancia, hay que hacer notar que hay un personaje con el mismo

nombre y oficio que aparece en dos temas. Se trata del práctico Adrián Nieves que aparece en la Introducción y en el TEMA D. En la Introducción es un hombre maduro pues para tratarlo se antepone a su nombre el honorífico Don, mientras que en el TEMA D es muy joven pues acaba de ingresar a efectuar su servicio militar. Este hecho en principio llama la atención del lector y si bien su mera aparición no ofrece mayor confusión en el proceso narrativo enciende la primera luz sobre la sucesión de acontecimientos. Pues nos hace pensar que de acuerdo a las características físicas del personaje acá joven, allá maduro, el desarrollo de los hechos del TEMA D sean anteriores al TEMA A que sucede perfectamente a la Introducción. Y este planteamiento como veremos posteriormente se confirma plenamente.

En resumen, el esquema de la sub-parte I será:

I

A - 23 - 27

B - 28 - 31

C - 31 - 34

D - 35 - 37

E - 37 - 41

Veamos la Sub-parte II

II

A.- 43-48

- La madre Angélica y la Superiora riñen a Bonifacia.
- El autor narra en el pasado la vida de las pupilas en la Misión.
- Bonifacia dice que le dieron pena las indiecitas. Afirma que ella las entendía pues habla "pagano" como ellas.
- Continúa la narración de la vida en la Misión.

B.- 48-53

- Sigue la conversación entre Aquilino y Fushía.
- Ahora Fushía narra su encuentro con Don Fabio en Iquitos. Fabio es administrador del hotel de propiedad de Julio Reátegui.
- Fushía escapa robándose dinero, luego de matar un gato.
- Así llega a Moyobamba donde conoce Aquilino.

C.- 53-57

- Anselmo llega a Piura. Es bastante joven.
- Sigue describiéndose el paisaje de Piura.
- Anselmo visita la ciudad y empieza a hacer amigos. Se interesa por las costumbres de la gente.
- Visita la Mangachería y se revela como un arpista consumado.

- En el primer mes de su permanencia en Piura nada ocurre.

D.- 57-60

- El Gobernador Julio Reátegui está reunido en una cantina, a un costado de la plaza de Santa María de Nieva, con Manuel Aguila, Pedro Escabino y Arévalo Benzas. Estos son patrones que recogen caucho de las tribus a muy bajo precio.
- Se están quejando ante Reátegui de que ahora nadie quiere venderles ni una bola de jebe.
- Dos tipos (maestros) que han llegado a la región han instruido a los indios para que organicen una cooperativa y vendan el producto directamente en Iquitos.
- El intérprete que los tipos habían utilizado confirma ante Reátegui este hecho.
- Así se informa que Jum, cacique aguaruna, es quien está al frente de la cooperativa.
- Reátegui les asegura que todo va ha arreglarse.
- Ellos le dicen que eso no es todo, pues no sabe lo que la semana pasada le pasó a un cabo, un práctico y un sirviente en Urakusa.
- Reátegui se interesa por saberlo.

E.- 60-64

- Los inconquistables llegan a la Mangachería.
- Se describe el barrio.
- Los inconquistables recuerdan a Domitila Yara, una vieja ya muerta.
- Luego se encuentran con Lituma quien los esperaba en una choza. Saludos, abrazos y recuerdos.
- Empiezan a beber pisco.
- Lituma brinda por Bonifacia.

Nosotros habíamos establecido símbolos de correlación básica en la sub-parte I (A - B - C - D - E) a fin de ubicar posteriormente sus respectivos correlatos. Y en la sub-parte II que acabamos de estudiar hemos encontrado una similar disposición de temas con respecto a la anterior. Pero hecho más sobresaliente aun es que la sucesión de acontecimientos es perfecta. Pues el tema IA se continúa en el II A en que se sigue discutiendo la huída de las niñas y Bonifacia se mantiene como personaje central. Esto también ocurre con los otros temas. Con respecto a la relación que pueda haber entre temas y que ya habíamos notado en la sub-parte I en el caso del práctico Nieves en esta sub-parte II se aclara mucho más el problema. Al efecto, en el tema A (IA) encontramos a Don Fabio como Gobernador de Santa María

de Nieva y en el tema B (II B) hay una referencia a que el mismo Don Fabio fue empleado de Reátegui en Iquitos.

Por otro lado en el tema D (II D) hallamos a Reátegui como gobernador de Santa María de Nieva. Estos hechos sólo pueden explicarse si se piensa que Reátegui haya sido en principio Gobernador de Nieva, mientras don Fabio era su empleado en Iquitos y posteriormente éste Don Fabio sería el Gobernador de Nieva. Pero esto nos da la siguiente conclusión: El tema A sería posterior al tema B y este posterior al D.

Por otro lado, sabemos que Bonifacia está en Santa María de Nieva: tema A, pero en el tema E, Lituma que acaba de llegar a Piura procedente de Lima brinda por Bonifacia (II E), dejándose notar que ella se encuentra en Piura.

Este hecho nos hace pensar que el tema E sea, así mismo, posterior al tema A. Todas estas reflexiones lo hacemos con la finalidad de llegar a reconstruir la estructura original de la obra que es uno de los puntos básicos de este trabajo. Pues como se verá posteriormente los cinco temas se suceden unos a otros perfectamente encadenados por hechos, tiempo y personajes.

El esquema de la sub-parte II es el siguiente:

II

A - 43 - 48

B - 48 - 53

C - 53 - 57

D - 57 - 60

E - 60 - 64

Estudiaremos ahora la sub-parte III

III

A.- 65-70

- Las madres continúan reprendiendo a Bonifacia.
- Bonifacia dice que las "paganitas" le dieron pena.
- Se narra las acciones en el pasado, cómo Bonifacia da de comer a las pupilas.

B.- 70-75

- Fushía narra cómo conoció a Lalita luego de separarse de Aquilino.
- La madre de Lalita conversa con el Dr. Portillo y narra cómo conocieron a Fushía.
- Fushía indica que huyendo con Lalita fue ha esconderse a Uchamala; fundo de Reátegui.
- Reátegui se apresta a marchar a Uchamala.

C.- 75-79

- Se sigue describiendo el paisaje piurano.
- El lanchero Carlos Rojas ve que Don Anselmo visita los arenales en las afueras de la ciudad.
- Anselmo compra a la municipalidad un terreno situado al otro lado del viejo puente.

D.- 79-81

- Se narra cómo fue"levado"el práctico Adrián Nieves.
- Es conducido a la Guarnición de Borja en donde comienza la instrucción.
- El cabo Roberto Delgado lo llama para ir a Urakusa.
- Nieves piensa que ha llegado el momento de escaparse.
- Llegan a Urakusa y no hay ningún indio. Ellos roban las cabañas.
- El sirviente se muestra temeroso de pasar la noche allí.

E.- 82-84

- En Piura los inconquistables continúan la conversación.
- Preguntan a Lituma cómo le fue en Lima. Este manifiesta que muy bien pues el cabo Cárdenas quién fue subordinado suyo en la selva al que se le decía el Oscuro, le hacía dar más comida.
- Lituma pregunta por Bonifacia.

- Le participan que se ha hecho prostituta. Está en la Casa Verde.

Es necesario aclarar dos hechos importantes:

1).- Lituma manifiesta que en Lima se encontró con el Oscuro quién fue subordinado suyo en la selva. Recordemos que cuando las madres van a Chicais allí va el Oscuro (UNO - Introducción). Es uno de los policías. Este hecho confirma la idea que acabamos de hacer notar al estudiar el sub tema II . El tema C, (Santa María de Nieva), es anterior al E, (los inconquistables).

2).- A Lituma le participan que Bonifacia se ha hecho prostituta y ha ingresado a la Casa Verde (Tema E) pero aún Anselmo no ha construido la Casa Verde, pues recién ha comprado el terreno (Tema C). Esto quiere decir que el tema C es anterior al E.

Respecto a la unidad de temas, éstos se correlacionan perfectamente. Luego, la estructura de la sub-parte III estaría esquematizada así:

III

A - 65 - 70

B - 70 - 75

C - 75 - 79

D - 79 - 81

E - 82 - 84

Veamos la sub-parte IV

IV

A.- 85-91

- Las madres continúan reprendiendo a Bonifacia; la insultan.
- Se narra, al mismo tiempo, en el pasado, cómo Bonifacia hizo escapar a las niñas.
- Bonifacia después entró en la capilla donde la encontraron.

B.- 91-95

- Reátegui llega a Uchamala y recomienda escapar a Fushía.
- Reátegui pretende conquistar a Lalita.
- Fushía le propone venderla por mil soles.
- Hacen el trato. Reátegui le entregará la lancha y las conservas.
- Fushía escapa con Lalita burlando a Reátegui.

C.- 95-103

- Nace la Casa Verde.
- Se narra los trabajos de construcción.
- Anselmo amuebla el local.
- Protestan los vecinos y el padre García.
- La Casa Verde llega a tener 20 habitantas.

- La Casa Verde crece con el tiempo
- Anselmo, ahora, es amigo de las autoridades y las personas notables.

D.- 103-105

Los Urakusas atacan de madrugada al cabo Roberto Delgado, al práctico Adrián Nieves y al sirviente.

- El práctico se tira al río y escapa.
- Luego de muchas peripecias llega a una isla y se encuentra con Fushía y su mujer Lalita. Justo cuando Fushía necesitaba un práctico para los planes de recorrer los ríos.

E.- 106-109

- Los inconquistables ya están borrachos.
- Lituma manifiesta su deseo de ir donde la Chunga para escuchar al arpista.
- Ellos dicen no saber cómo Bonifacia se hizo prostituta. Narran que la vieron encinta y después ya no lo estaba.
- Lituma insiste para ir donde la Chunga.

Anotamos lo siguiente:

1º.- Está plenamente confirmado el hecho de que Bonifacia participa en los dos temas: en la selva (tema A) y en Piura (tema E) y que el tema A es anterior al E.

2º.- Fushía narra que escapó de Uchamala donde engaña nuevamente a Reátegui (tema B). Pero en el tema (D), Nieves

llega a la isla donde ya Fushía vive con su mujer Lalita. Esto indica que el tema D es anterior al B.

3º.- La correlación de temas de acuerdo a la formulación básica es perfecta por la continuidad de acontecimientos que se van desarrollando en uno y otro espacio.

El esquema de la parte IV es el siguiente:

IV

A - 85 - 91

B - 91 - 95

C - 95 - 103

D - 103- 105

E - 106- 109

Hagamos ahora la formulación integral de la parte Uno.

La Casa Verde

U N O

Introducción - 9-22

I

A.- 23 - 27

B.- 28 - 31

C.- 31 - 34

D.- 35 - 37

E.- 37 - 41

II

A.- 43 - 48

B.- 48 - 53

C.- 53 - 57

D.- 57 - 60

E.- 60 - 64

III

A.- 65 - 70

B.- 70 - 75

C.- 75 - 79

D.- 79 - 81

E.- 82 - 84

IV

A.- 85 - 91

B.- 91 - 95

C.- 95 - 103

D.- 103- 105

E.- 106- 109

Véase cómo cada uno de los temas (A-B-C-D-E), mantienen perfecto orden de disposición a lo largo de las sub-

partes I, II, III, IV. Así mismo, cada uno de los temas mantienen a través de sus respectivas sub-partes una correlación perfecta dada por la continuidad de acontecimientos como por la participación de personajes y por el espacio en que se ambientan los hechos. Esto nos revela, de primera intención, que los temas han sido cortados en fragmentos por exigencias de la disposición estructural y no por fuerzas interiores de la obra. Esto también nos va a permitir, por lo pronto, recobrar cinco unidades temáticas correspondientes a la parte UNO.

Tema A = Introducción + IA + II A + III A + IV A
Tema B = IB + IIB + III B + IV B
Tema C = IC + IIC + III C + IV C
Tema D = ID + IID + III D + IV D
Tema E = IE + IIE + III E + IV E

Veamos, en resumen, cuáles son los acontecimientos que se desarrollan en cada uno de ellos:

En el TEMA A, ambientado en Santa María de Nieva se narra los acontecimientos posteriores a la huída de las niñas traídas de Chicais. Las madres reprenden a Bonifacia quién es la que las ha hecho huír. Se narra, al mismo tiempo, la vida dentro de la Misión y las labores que realiza Bonifacia respecto del cuidado de las niñas y luego todo lo acontecido hasta la huída de las indiecitas. La Superiora decide arrojar a Bonifacia.

En el TEMA B, ambientado en el río Marañón sobre el que viajan Fushía y Aquilino, se narra las aventuras de Fushía referidas por él mismo. Ha huído de Campo Grande en el Matto Grosso, Brasil, ha llegado a Iquitos, engaña a Don Fabio y huye robándose dinero. Llega a Moyobamba. Vuelve a Iquitos, conoce a Reátegui y a Lalita. Huye con Lalita y llega a Uchamala. Luego de engañar a Reátegui huyen ambos.

En el TEMA C, ambientado en Piura, se ofrece una visión integral de la Ciudad. Llega Anselmo y compra un terreno en los arenales donde construye la Casa Verde. Anselmo pasa a ser personaje importante en la vida piurana; amigo de autoridades y notables.

En el TEMA D, ambientado en la Guarnición de Borja, el Cabo Roberto Delgado pide permiso para ir a Bagua. Marcha acompañado del práctico Nieves y un sirviente. Pasarán por Urakusa. Llega Reátegui a Nieva donde es recibido por el Gobernador don Fabio y sus amigos y socios, Benzas, Escabino y Cañas quienes le participan que los indios ya no quieren comerciar con ellos y le refieren lo que habían hecho en Ura Kusa con el cabo, el práctico y el sirviente. Se narra dichos acontecimientos pues los soldados en Urakusa roban a los indios los que al otro día los atacan, cogen al sargento y al sirviente mientras que Nieves escapa tirándose al río. Luego de una serie de peripecias llega a una isla en la que es recibido por Fushía y su mujer Lalita.

En el TEMA E, ambientado en el barrio piurano de la Mangachería, se narra la vida de los inconquistables. Lituma llega de Lima y es recibido por José, Los León, el Mono y Josefino. Beben y le manifiestan a Lituma que Bonifacia se ha hecho prostituta. Lituma manifiesta sus deseos de ir a casa de la Chunga al mismo tiempo que los otros le refie-

ren cómo Bonifacia se hizo prostituta.

Como puede verse, hay una correcta unidad temática en cada una de las cinco historias.

Pero lo interesante de todo esto es que hemos logrado establecer que no se trata de historias individuales y totalmente diferentes sino que guardan una profunda y estrecha relación. Pero esta relación no es a través de acontecimientos que las cruzan de manera vertical lo que realmente revelaría un serio y original trabajo de estructuración estética sino que, según hemos descubierto, los temas o historias se van a suceder unos luego de otros y que por lo tanto se ha producido solamente un trabajo de disposición de fragmentos de los cinco cuadernos en que, de acuerdo con el espacio en que los hechos tienen lugar, puede dividirse la obra. Es así como establecemos, y esto será confirmado posteriormente, que los cinco temas o historias se pueden ordenar una luego de otra hasta formar una perfecta unidad ya que los puntos de contacto de las mismas historias es perfecta.

Esto confirma la idea que no se trata sino de una sola gran historia ambientada en cinco espacios en cada uno de los cuales, como es normal, tienen lugar hechos especiales pero no es menos cierto que a través de todos ellos participan los mismos personajes centrales los que a su vez entregan unidad a la obra. Pero como quiera que recién hemos iniciado el estudio de la novela esto lo confirmamos plenamente des -

pués. Por ahora muestra preocupación estará orientada a lograr plena unidad de cada uno de los cinco temas.

Con esta advertencia efectuemos el análisis de la parte DOS de la obra.

DOS

NARRACION FLOTANTE

- Reátegui llega sorpresivamente a Santa María de Nieva.
- Lo reciben: el gobernador Fabio Costa y Manuel Aguila, Pedro Esabino y Arévalo Benzas. Estos se quejan por cuanto Reátegui no les avisó que venía para prepararle un recibimiento.
- Reátegui y Don Fabio van a la Misión. La Sra. Reátegui ya había escrito a las madres que necesitaba una sirvienta.
- La madre regresa con dos pupilas. Una de ellas es Bonifacia quién es reconocida por Reátegui. El la había traido de Urakusa.
- Bonifacia llorosa ruega para no irse.
- Reátegui decide llevarse a la otra y opina que Bonifacia se puede quedar en la Misión.

Esta narración flotante no constituye una introducción a los acontecimientos que se narran en la parte DOS sino del tema (A) desarrollado a lo largo de la parte UNO. Véase cómo Bonifacia le dice a la madre que hacía pocas horas le prometió no sacarla de la Misión.

I

A.- 123

- Los guardias acampan en una playa del río donde deciden pasar la noche.
- Conversan sobre las monjitas y las costumbres de las tribus.

  Las viejas le rompen las telitas a las niñas y se las comen.
- El sargento revela ser piurano.
- Nieves invita al sargento a visitarlo en su casa. Le presentará a su mujer Lalita y a Bonifacia: la que las monjas arrojaron de la Misión.

B.- 129

- Continúa la conversación entre Fushía y Aquilino. Hablan del Dr. Portillo.
- Mediante juegos temporales Fabio cuenta a Portillo y luego éste a Reátegui sobre los asaltantes.
- Aquilino le informa a Fushía que don Fabio sigue de gobernador en Santa María de Nieva.
- Fabio y Portillo están de acuerdo que hay Huambisas entre los asaltantes y que uno de los asaltantes es serrano.
- Fushía le pregunta a Aquilino si acaso se sacó sus comisiones de la venta de los productos recogidos en los asaltos.

Este lo niega.

- Portillo concluye indicando a Reátegui para que pida la intervención del ejército.

C.- 135

- El autor describe una pequeña plaza al norte de la ciudad.
- A esa plaza iba a jugar Antonia cuando los Quiroga venían a Piura ya que vivían en la hacienda La Huaca.
- Antonia no era hija de los Quiroga. La habían encontrado abandonada de pocos días de nacida. Ellos la criaron.
- Cuando estuvo grandecita anunciaron que la adoptarían.
- Pero los bandoleros los asaltan y matan.
- Antonia se salva pero los gallinazos le devoran los ojos y la lengua.
- Una lavandera de la Gallinacera, Juana Baura, recoge a Antonia.

D.- 140

- El cabo Roberto Delgado ha regresado luego de ser golpeado en Urakusa y ahora con el gobernador Julio Reátegui, el capitán Artemio Quiroga y soldados van a poner orden.
- Delgado señala a Jum. El cacique se acerca. Reátegui lo golpea con una linterna. Los soldados hacen replegarse a los pobladores.
- Una chiquilla se prende de las piernas de Jum. El cabo le pega. Reátegui reprende al cabo.

E.- 140

- Los inconquistables ya están llegando a la casa de la Chunga.

  Ya oyen el arpa.
- Se describe el local. Ingresan.
- Lituma busca a La Selvática pero no la encuentra, luego saluda y abraza a Don Anselmo.
- La Chunga se sorprende. Josefino le explica que Lituma acaba de llegar pero que no se preocupe. "Ya sabe todo".

II

A.- 145

- El sargento está de visita en la casa de los Nieves.
- Lalita ha preparado el almuerzo.
- El Sargento dice ser un mangache y hablando de música dice conocer a un viejo que toca el arpa.
- Bonifacia no quiere salir a saludar al Sargento.
- Nieves le dice al Sargento que Lalita quiere casarlo (al sargento) con Bonifacia.
- El Pesado llega buscando a don Adrián. Trae la noticia que han sido encontradas las pupilas y deben salir de inmediato.
- Antes de despedirse Lalita presenta a Bonifacia. El Sargento saluda cortez.

B.- 152

- Fushía y Aquilino hablan ahora de Nieves.
- Se narra en el pasado las relaciones entre Nieves y Lalita.
- Aquilino le recrimina diciéndole que pegaba a Lalita y que tenía varias mujeres.
- Lalita visita a Nieves en su cabaña.
- Fushía narra que llegó un momento en que se sintió impotente. Así mismo se le dormían las piernas y le salieron ronchas.
- Lalita se va prometiendo volver.

C.- 159

- Mientras Juana Baura iba a lavar al río, Antonia se quedaba en casa de alguna persona caritativa. La traían por la tarde.
- Un buen día no regresa Antonia. Juana la busca pero no la encuentra.
- El Dr. Zevallos y unos amigos conducen a Juana a su casa. Ella estaba muy enferma.

D.- 162

- Reátegui con ayuda del intérprete le dice a Jum que había faltado a la autoridad.
- Jum habla echando escupitajos. Dice que el cabo les había robado y que el práctico había huído.
- El cabo jura que no fue así que él solamente buscó la me-

dicina para matar zancudos.

- Reátegui ordena preguntar a Jum porqué no vendía el jebe y las pieles al patrón Escabino. Jum responde que han formado una cooperativa y lo venderán en Iquitos.
- Reátegui ordena coger a la chiquilla que se prendía de Jum y que la lleven a la carpa.
- El Gobernador dice a Jum que debe cumplir sus compromisos y nada de cooperativas. Jum lo insulta.

E.- 165

- Josefino sube y le dice a La Selvática que ha llegado Lituma. Ella tiembla.
- El encuentro de la Selvática y Lituma no trae consecuencias graves. Celebran su llegada.
- Lituma le pide a Anselmo que toque el vals Alma Corazón y Vida.
- Lituma baila con la Selvática.

III

A.- 171

- Es de noche en Santa María de Nieva y el Sargento hace guardia.
- Llega Lalita y le dice que ella y su familia se van a

Pato Huachana por unos días y que Bonifacia no desea ir y se queda sola en casa.

- Luego le pide al sargento "se dé una vueltecita mañana" para verla.
- Esa misma noche el Sargento va a buscar a Bonifacia. La hace suya.

B.- 176

- Fushía le cuenta a Aquilino la pelea entre los Huambisas a su servicio y los Shapras.
- Cuenta luego que [illegible] se llevó una niña shapra a la isla.
- Se narra en el pasado las relaciones de Lalita con los Huambisas.
- Fushía recuerda la historia de Pantacha a quien sus cocimientos lo habían vuelto loco.
- Cuando llegan Fushía y los Huambisas luego del encuentro con los Shapras Lalita rechaza a la shapra. Fushía le pega.

C.- 182

- Juana Baura era ya vieja y vivía sola.
- Ella solía ir al río frecuentemente.
- Una mañana encuentra a Don Anselmo llorando.
- Ella se acerca y él le cuenta que Toñita ha muerto. Vivía con él.

- Juana corre despavorida dando gritos.

D.- 184

- Julio Reátegui, el cabo R. Delgado y el capitán Quiroga flagelan a los Urakusas prisioneros de uno por uno.
- A cada uno le dicen que no peguen más a un cabo y cumplan sus obligaciones con Escabino porque el castigo sería peor.
- Llega la noche y a los soldados se les permite apoderarse de las mujeres.
- La chiquilla chilla en la cabaña y Reátegui corre a defenderla. Era el capitán Quiroga quien explica que un soldado la había asustado.
- Reátegui cuida a la niña y le dice que las monjitas de Santa María la cuidarán mucho y también la Sra. Reátegui la cuidará mucho.

E.- 188

- Concluye el baile y la acción se concentra sobre el mostrador.
- Los León sacan a Josefino al arenal. Sale Lituma y comienzan a golpear a Josefino.
- La Selvática corre y pide que le peguen. Lituma se vuelve contra ella, la derriba y la golpea. Al cansarse se pone a llorar.

- Regresan al bar y continúan bailando y bebiendo.

El esquema que ofrece esta parte DOS es el siguiente:

DOS

Narración Flotante

I

A- 123 - 129

B- 129 - 135

C- 135 - 137

D- 138 - 140

E- 140 - 144

II

A- 145 - 151

B- 152 - 158

C- 159 - 161

D- 161 - 165

E- 165 - 170

III

A- 171 - 176

B- 176 - 182

C- 182 - 184

D- 184 - 187

E- 188 - 198

Véase que la diferencia fundamental respecto de la parte UNO es que esta parte DOS está subdividida en tres subpartes (I, II, III) mientras que la UNO lo estaba en cuatro. También es importante notar que el fragmento que precede a los cinco temas (A - B - C - D - E) en esta parte DOS lleva el nombre de Narración Flotante y no de Introducción como ocurrió con la parte UNO. Es que en esta parte la Narración Flotante no guarda en absoluto la mínima relación con los acontecimientos que se desarrollan inmediatamente después en cada uno de los cinco temas. En ese sentido se halla completamente libre aunque los hechos que allí se narran se ambientan en el mismo espacio en que en general está ambientado el tema A (Santa María de Nieva). Pero, repetimos el desarrollo mismo de sus acontecimientos no guarda en absoluto relación con los que se desarrollan en dichos temas como tampoco lo tiene con el desarrollo de los acontecimientos que luego se narran en los fragmentos a que precede. Lo que nos resta, entonces, es dejar por ahora en suspenso la ubicación de la Narración Flotante DOS aunque indiquemos que, de todas maneras, ha de estar formando parte del Tema A.

Con esta parte DOS también podemos, entonces, establecer cinco perfectas unidades temáticas.

Tema A = IA + II A + III A

Tema B = IB + II B + III B

Tema C = IC + II C + III C

Tema D = ID + II D + III D

Tema E = IE + II E + III E

El resumen de los acontecimientos que aquí se desarrollan y que revelan la perfecta fusión de los mismos a través de las tres subpartes es el siguiente:

El TEMA A presenta a los guardias civiles quienes continúan buscando a las indiecitas que han huído. Nieves invita al Sargento a su casa en donde le presenta a Lalita y a Bonifacia quien ya está viviendo con ellos. El Pesado anuncia que ya han encontrado a las niñas. Los Nieves van a Pato Huachana y dejan sola a Bonifacia. El sargento la hace suya.

El TEMA B continúa ofreciendo la relación de las correrías de Fushía. Se trata de la referencia a unos asaltantes de tribus según conversan en el pasado, Julio Reátegui y el abogado Portillo. Fushía recuerda estos hechos con Aquilino. Luego se narra las relaciones de Nieves y Lalita en la isla. Fushía narra el asalto de los Shapras. Lalita y Nieves escapan de la isla. Fushía recuerda a Pantacha.

El TEMA C ofrece la descripción de una pequeña plaza en Piura donde iba a jugar Antonia cuya historia se narra. Juana Baura cría a Antonia, ésta un día desaparece . Posteriormente Anselmo cuenta a Juana que Toñita ha muerto. Vivía con él.

El TEMA D refiere la historia de Jum. Luego de escapar el cabo Roberto Delgado regresa, ahora con Reátegui y los soldados a poner orden en Urakusa cada uno de los indios varones es flajelado por no cumplir con sus obligaciones. Jum, quien está al frente de la cooperativa, es golpeado y apresado. Reátegui trae a Santa María de Nieva a una pequeña niña.

El TEMA E refiere el ingreso de los inconquistables a casa de la Chunga, Lituma saluda y abraza a Don Anselmo. La Selvática, como ahora dicen a Bonifacia, tiembla al enterarse de la llegada de Lituma pero el encuentro no trae graves consecuencias. Lituma golpea duramente a Josefino ayudado por los inconquistables. La Selvática pide que lo golpee más. El la había prostituído. Regresan al local y continúa el baile.

-Como puede verse el desarrollo de los acontecimientos de cada uno de los temas de esta parte DOS van a engastarse perfectamente con los de la parte UNO con la única excepción del tema B cuya fusión de acontecimientos es demasiado brusca. Pues no está claramente establecido cómo de pronto se hace referencia a los asaltos a las tribus en los mismos que participan Fushía y Aquilino haciéndose mención también a Jum, Pantacha y los Huambisas sin que estos hayan tenido un ingreso lógico en el proceso narrativo. Pues lo único que acá ha podido ocurrir es que la disposición de

fragmentos de los cuadernos en que se dividió, en principio, la obra ha sido alterada acaso con la única finalidad de lograr una complejidad estructural ya que no puede pensarse se trate de un equívoco. En conclusión los fragmentos ubicados en esta parte DOS corresponden a la parte TRES y a la inversa. Esto lo vamos a confirmar cuando estudiemos el contenido de la parte TRES, por eso vamos a dejar en suspenso la fusión de acontecimientos del tema B. Realicemos pues la fusión de temas a fin de ir logrando una completa unidad de ellos.

Tema A= (UNO) - Introducción + IA + II A + III A + IV A +
(DOS) IA + II A + III A.

Tema B= (UNO) IB + IIB + IIIB + IV B. (Dejamos en suspenso la parte DOS)

Tema C= (UNO) IC + IIC + IIIC + IV C + (DOS) IC + IIC + III C

Tema D= (UNO) ID + IID + IIID + IV D + (DOS) ID + IID + III D.

Tema E= (UNO) IE + IIE + IIIE + IVE + (DOS) IE + IIE + III E.

Hay dos hechos importantes que es necesario hacer notar.

1o.- La Introducción de la parte DOS queda reservada a fin de encontrarle posteriormente ubicación en el desarrollo integral de acontecimientos ya que, como hemos dicho, no guarda en absoluto relación con los hechos a que precede.

2o.- La parte DOS del tema B también queda reservado por cuanto el desarrollo de su acción no guarda relación perfecta con el que tiene lugar en la parte UNO tal como ocurre con el que se desarrolla en la parte TRES. Luego, esta parte DOS irá ubicada posterior a la parte TRES que se ubicará seguidamente de la UNO. Este hecho lo trataremos más objetivamente cuando concluyamos el análisis de la parte TRES.

T R E S

Introducción 195

- El teniente llega a Sta. María de Nieva y el sargento le hace indicaciones sobre el lugar. Los guardias colaboran para instalarlo.
- Jum llega para presentar su reclamo. El sargento explica al teniente que se trata de un lío cuando no había aun comisaría en Nieva y era gobernador Julio Reátegui.
- Le presentan a Nieves quién desde hace dos meses trabaja para la comisaría. Nieves hace de intérprete con Jum.
- Jum reclama la muchacha, jebe y pieles. El Chiquito dice que si han sido los soldados que se queje a la Guarnición de Borja.

- Tomando como centro a Jum los guardias le informan al teniente todo lo acontecido.
- Para contentar a Jum deciden entregarle un documento falso.
- Nieves lo encuentra hecho pedazos.

I

A.- 207

- El Pesado le confiesa al Sargento que ha visto a Bonifacia en casa de los Nieves.
- El Gobernador comunica que ha llegado la orden para ir a buscar a los ladrones que asaltan a las tribus.
- El Gobernador Don Fabio indica que irá el teniente y los policías y también soldados de la Guarnición de Borja. Será oportunidad para que el teniente se gane un traslado.
- El Sargento ante una orden del teniente va a buscar al Práctico Nieves. Aprovecha para ver a Bonifacia y decide que cuando regrese se casarán. Los Nieves serán los padrinos.
- Luego indica al práctico que van a ir al Santiago a buscar a "esos facinerosos "El Práctico y Lalita se demudan.
- El Práctico se niega a ir alegando estar enfermo.

B.- 214

- Lalita y Fushía escapan de noche. Viajan sufriendo una serie de peripecias hasta llegar a los Huambisas quienes lo

ayudan.

- Fushía le dice a Lalita que conoce a los Huambisas; hace años llegó por allí con uno de Moyobamba.
- Una mañana Fushía destruyó su lancha. Explica a Lalita que hay que destruir las huellas. Después parten con dos remeros huambisas en dirección al Santiago.
- Luego de un largo y penoso viaje llegan a la isla. Fushía dice que allí vivió con Aquilino y allí se hará rico.

C.- 219

- El cadáver se vela en el rancho de la lavandera.
- El padre García, luego del entierro, pronuncia un sermón subido sobre una banca cerca al mercado.
- Cuando la policía viene a despejar el lugar, el tumulto se abalanza sobre ella. El padre García al frente.
- La multitud se dirige a la Casa Verde y la incendia.
- De pronto Anselmo y todos tratan de rescatar una criatura. Angélica Mercedes ya la tenía.

E.- 223

- Es de mañana. El arpista, la Selvática, la Chunga y el Bolas van a desayunar. Ellas traen una jarra con leche.
- El arpista dice que sólo puede contar lo que se oyó esa noche.
- El Bolas ayuda a contar.

- Los inconquistables están cantando su himno con acompañamiento de la orquesta. Seminario ordena callarse y comienza a buscar lío. Los inconquistables piden a Seminario que se calme. Luego llevan al arpista a su mesa y le piden cuente sobre el incendio. El se niega. En eso entró la ronda. El sargento Lituma y dos cachacos más.

II

A.- 229

- Bonifacia va hasta el muelle.
- Ha llegado el viejo y todas las mujeres y hombres hacen compras.
- Bonifacia espera escondida entre unas ramas hasta que se hayan ido todos, luego se acerca al viejo.
- El viejo le dice que ya es tarde y que vuelva mañana.
- Ella le suplica que le venda una telita; pues va a casarse.
- Aquilino la reconoce y le pregunta el por qué no está vestida de monja.
- Ella le dice que las madres la botaron y ahora vive con los Nieves.
- Aquilino la lleva hasta los Nieves.
- El viejo es recibido con alboroso. Lalita lo besa en las mejillas y la frente. El viejo hace regalos, regala tam-

bién la telita a Bonifacia.

- El viejo cuenta que se encontró en el camino con guardias y soldados los que ya deben estar en la isla.

B.- 235

- Fushía ha convertido la isla en centro de sus expediciones. Nos hallamos con otro personaje que trabaja con Fushía. Pantacha.
- Luego de 15 días de viaje regresan Fushía, Pantacha y los huambisas en tres canoas. Traen pieles de lagarto. Fushía cuenta que han asaltado y quemado a los Shapras, enemigos de los Huambisas.
- Fushía manifiesta que para ir "mas adentro" necesita un práctico. Pregunta por Aquilino quién no ha llegado todavía.
- Pantacha bebe un brebaje y habla entre sueños, dice que es cuzqueño y cuenta su historia.
- Se narra cómo Fushía, Pantacha y los huambisas cazan charapas mientras esperan a Aquilino.
- Lalita anuncia que va a tener un hijo.
- Llega Aquilino con la noticia que hubo un lío en Urakusa, Habían pegado a un cabo y matado a un práctico.

C.- 240

- Así termina de mangache Don Anselmo.
- La Chunga fue creciendo prendida de sus pantalones. Era su hija y de Antonia.
- Juana Baura se lleva a la Chunga a la Gallinacera.
- El crecimiento de Piura hace desaparecer la Gallinacera.
- Los pobladores son desalojados por la fuerza pública. El lugar se convierte en zona residencial.
- Nadie hubiera creído que la habitaron peones.
- Anselmo se hace mendigo. Toca el arpa en la Plaza de Armas y recibe mendrugos.
- Ya nadie llega a concebir la Mangachería sin él.

E.- 244

- Seminario insulta a los policías. Lituma lo trata bien. Seminario grita. "ya no hay machos en Piura". Lituma fue a dejar hasta la puerta a los guardias y regresó. Se sentó a la mesa con los inconquistables. Los inconquistables discuten en voz alta. Seminario se molesta con tanta bulla y los insulta. Pide que se vayan o los saca a patadas.

III

A - 253

- La expedición llega a la isla.

- El sargento y el teniente comentan que ya no discuten guardias y soldados. El viaje los ha hecho amigos.
- Se hacen los preparativos para atacar la isla que se cree infestada de bandidos.
- Los dos sargentos son comisionados para pedir la rendición. Van con una bandera blanca.
- No hallan a nadie. El monte casi ha cubierto las cabañas. Se fueron hace tiempo.
- Todos acampan en la isla.
- El soldado Hinojoza encuentra a Pantacha borracho en una playita.
- El teniente dice que lo lleva a Borja y ordena al sargento regresar a Nieva y avisar al Gobernador Don Fabio que cogieron a uno.
- Pantacha comienza a hablar entrecortadamente.

B.- 261

- Lalita siente fuertes dolores. Aquilino la atiende.
- Pantacha dice que los huambisas se están peleando con el aguaruna que trajo don Aquilino. Se trata de Jum.
- Aquilino le cuenta a Lalita su encuentro con Fushía en Moyobamba donde era aguatero.
- Luego se hacen socios y comercian por los ríos. Posteriormente se separan y Fushía se va a Iquitos allí conoce a Lalita.

- Aquilino le cuenta a Fushía que las heridas de Jum fueron hechas en Santa María de Nieva por Reátegui quien ya se fue a Iquitos.
- Cuando Aquilino refiere las causas y dice que los aguarunas mataron al práctico, Fushía le dice que está vivo y está allí desde el mes pasado.
- Fushía convence a Aquilino para que sea él quien venda la mercadería robada.
- Nace el hijo de Lalita. Le ponen como nombre Aquilino.

C.- 267

- En casa de Patrocinio Naya nace la orquesta. La integran Anselmo, el guitarrista y compositor Alejandro y el camionero Bolas.
- Se hacen inseparables y enseñan a Bolas a tocar el tambor y un platillo.
- Por esa época Angélica Mercedes contrató la orquesta.
- La fama de la orquesta crece y los inconquistables la propagan por la ciudad.
- Cuando murió la santera Domitila Yara, ellos fueron a tocar tristes al velorio. El padre García que era amigo de ella les rompe los instrumentos.
- La orquesta va a tocar a Piura. Se habren casas de habitantas que la solicitan. Ellos siguen viviendo en la Mangachería.

E.- 271

- Lituma se enfrenta a Seminario pistola en mano.
- Seminario dice que creía que ya no había hombres en su tierra pero al ver que sale Lituma ahora falta ver quién es Seminario.
- Se enfrentan mientras todos se repliegan. Seminario saca su revólver.
- La Chunga se interpone entre ellos, los lleva al mostrador y les comienza a invitar cerveza.
- Parecen calmarse los ánimos. Siéntanse en una sola mesa Seminario, Lituma, inconquistables y habitantas.
- Seminario habla de su tío Chápiro quién era buscado por las mujeres.
- Lituma recuerda al teniente Cipriano a quién conoció en Santa María de Nieva quién también era buscado por las mujeres.
- Vuelve la discusión. Seminario insulta.
- El Sargento desenfunda su arma y desafía a una "ruleta rusa", él, en nombre del teniente Cipriano y Seminario en nombre de Chápiro.

IV

A.- 279

- El teniente conversa con el sargento en un pueblo aguaruna

cerca a Borja.

- El teniente dice que ahora ya sabe el porqué Nieves no quiso participar en la expedición. Ordena traer a Pantacha y dice "vamos a seguir".
- Hinojosa trae a Pantacha jalándolo con una soga.
- Comienza el interrogatorio ¿Dónde se había escondido ese Fushía o Tushía?
- Pantacha dice que ya se lo había contado: escapó de noche, se lo llevaría la yacumama. (Se refiere a cuando Aquilino lo hizo escapar de noche rumbo a San Pedro).
- El teniente tortura a Pantacha de dos maneras: poniéndole al frente una botella de licor y golpeándolo.

B.- 284

- Lalita espera el regreso de Fushía y los huambisas.
- Una tarde regresa Jum. Lalita le dice que porqué se había escapado, lo habían necesitado para salir con la expedición.
- Se narra el odio de Jum a los cristianos porque le habían matado a su mujer y lo flagelaron a él.
- Jum dice que estuvo pescando. Entrega a Lalita unos bagres salados.

C.- 287

- Llega un año millonario a Piura. Los agricultores celebran sus cosechas.
- Había muerto Juana Baura y Patrocinio Naya.
- La Chunga empieza a trabajar en el barcito de Doroteo.
- Un día corre la voz cerca al río, detrás del camal, hay una casa de "habitantas". Después aparecen otras.
- La Chunga y Doroteo se pelean. Ella se queda con el bar que después se convierte en restaurante.
- Posteriormente la Chunga, hecha abajo las paredes y hace una nueva construcción de ladrillo. La gente dice " la está reconstruyendo".
- La Chunga contrata la orquesta.

E.- 291

- Todos tratan de impedir el duelo pero no lo consiguen. La Chunga sale a buscar policías.
- Sacan las balas y dejan una. Hacen girar el tambor.
- Lituma empieza. Pone la boca del cañón en la sien y aprieta el gatillo. No sale el tiro. Le toca a Seminario.
- Seminario dispara y se mata.
- Entra la policía y ordena que nadie se mueva.
- Ya es bastante tarde, Anselmo le dice a la Selvática que ellos le llevarán en taxi.

El esquema de esta parte tres es el siguiente:

Tres

Narración Flotante

I

A- 207 - 214

B- 214 - 219

C- 219 - 222

E- 223 - 228

II

A- 229 - 235

B- 235 - 240

C- 240 - 244

E- 244 - 251

III

A- 253 - 261

B- 261 - 266

C- 267 - 271

E- 271 - 277

IV

A-- 279 -- 284

B-- 284 - 287

C-- 287 -- 291

E-- 291 - 296

Este esquema nos revela varios aspectos estructurales muy importantes. Se mantienen una estructura similar a la de la parte UNO pues esta sub-dividida en cuatro subpartes precedidas por la Narración Flotante. Pero en lo que respecta a los temas es fácil notar que el tema D ya no aparece. ¿Qué es lo que ha ocurrido?. Pues sencillamente ha sido casi agotado. No decimos totalmente porque como veremos posteriormente, vuelve a parecer en el EPILOGO que es donde finaliza. Esto revela, lo que también se confirma posteriormente que los temas originales en que se dividía en principio la obra no tenían la misma o similar extensión sino que unos eran mucho más extensos que otros lo que al disponerlos por fragmentos tenían que necesariamente producir desigualdad. Por lo demás, la correlación de acontecimientos dentro de cada tema continúa siendo perfecta lo que también va a engastarse correctamente con sus correlatos anteriores con la única excepción del tema B ya que el de esta parte TRES. va a ubicarse luego de la parte UNO. Posterior

mente o sea después de la parte TRES se ubicará la parte DOS que hemos dejado en suspenso. En consecuencia la parte tres presenta cuatro unidades temáticas.

TEMA A = I A + II A + III A.

TEMA B = I B + II B + III B.

TEMA C = I C + II C + III C.

TEMA E = I E + II E + III E.

Haciendo el resumen de acontecimientos de los respectivos temas tenemos lo siguiente:

Parte TRES

Tema A.- Ha llegado la orden para buscar a los asaltantes. La expedición estará compuesta por efectivos de la Guardia Civil de Nieva y del ejército de la Guarnición de Borja. El Sargento promete a Bonifacia casarse apenas regrese. Nieves se niega a ir. Llega el viejo Aquilino hasta los Nieves y cuenta que se cruzó con la expedición. Esta llega hasta la isla en el Santiago y encuentra solamente a Pantacha el cual ha bebido un brebaje y está mareado. El teniente dice que lo llevará a Borja y envía al sargento a dar parte a Nieva. El teniente ha logrado hacer confesar a Pantacha; ahora se explica porqué Nieves no quiso ir y se hizo el enfermo. El teniente sigue interrogando a Pantacha.

Tema B.- Lalita y Fushía escapan de Uchumala. Luego de una serie de peripecias llegan hasta los huambisas. De allí pasan a la isla en el Santiago.

Aquí Fushía establece su centro de operaciones. Se dedicará a asaltar tribus con ayuda de los Huambisas y Pantacha. Aquilino se encarga de vender lo robado, éste regresa luego de un tiempo con la noticia de un lío habido en Urakusa. Lalita va a tener un hijo. Aquilino ha traído a Jum hasta la isla y Fushía le dice que el práctico que creían haber matado en Urakusa está trabajando con él. Nace el hijo de Lalita. Continúan las correrías y Lalita espera en la isla.

Tema C.- Luego del entierro del cadáver de Antonia el padre García incita al pueblo y queman la Casa Verde. Angélica Mercedes salva a la Chunga, hija de Antonia y Anselmo. Anselmo termina de mangache y luego se hace mendigo. Posteriormente Anselmo, El Bolas y Alejandro forman una orquesta, cuya fama se extiende de la Mangachería hasta Piura. La Chunga empieza a trabajar en el barcito de Doroteo y después se queda con el establecimiento. La Chunga hecha abajo las paredes y levanta una nueva construcción. Contrata la orquesta.

Tema E.- El arpista mientras desayuna con la Selvática, la Chunga y el Bolas cuenta cómo fue hecho preso Lituma. Lituma era policía y una noche es insultado por Seminario en casa de la Chunga. Seminario insulta a todo el mundo y grita que ya no hay hombres en Piura. El y Lituma juegan a la ruleta Rusa, Seminario se mata con un tiro en la sien.

Cada uno de estos temas con la única excepción del tema B tienen una perfecta correlación con sus respectivos correlatos anteriores de tal manera que continúa reconstituyéndose su unidad temática general. En lo que respecta al tema B, como ya hemos indicado, el desarrollo correspondiente a esta parte TRES va a engastarse inmediatamente después de la parte UNO. Y la parte DOS que habíamos dejado por tal razón en suspenso va a ubicarse inmediatamente después de la parte TRES.

De esta manera la fusión de los fragmentos de los diferentes temas hasta el momento es la siguiente:

Tema A.- (UNO) Introducción + IA + IIA + IIIA + IVA + (DOS) IA + IIA + IIIA + (TRES) IA + IIA + IIIA + IVA.

Tema B.- (UNO) I B + IIB + IIIB + IVB + (TRES) IB + IIB + IIIB + IVB + (DOS) IB + IIB + IIIB.

Tema C.- (UNO) IC + IIC + IIIC + IVC + (DOS) IC + IIC + IIIC + (TRES) IC + IIC + IIIC + IVC.

Tema D.- (UNO) ID + IID + IIID + IVD + (DOS) ID + IID + IID.

Tema L.- (UNO) IE + IIE + IIIE + IVE + (DOS) IE + IIE + IIIE + (TRES) IE + IIE + IIIE + IVE.

Nótese que la parte TRES del tema B ha sido ubicado luego de la parte UNO y posteriormente se ha ubicado la parte DOS. Esto se debe a que el contenido temático de la parte TRES se relaciona perfectamente con el de la parte UNO lo que no ocurre con la parte DOS según lo hicimos notar oportunamente. Al efecto, la parte UNO finaliza cuando Fushía y Lalita se aprestan a huír de Uchamala lo que en la parte TRES se continúa perfectamente. Se narra que huyen de noche y luego de pasar por la tribu de los huambisas se establecen en la isla desde donde comienzan las correrías de Fushía con la ayuda de Nieves, Pantacha, Aquilino y Jum. Estos hechos van a tener una lógica continuidad en el desarrollo del contenido temático de la parte DOS en donde se narra la referencia que tienen Reátegui y Portillo de los asaltantes y las relaciones de Nieves y Lalita en la isla.

Como puede verse, era imposible como es el caso de Nieves, que éste, primero tenga relaciones con Lalita en

la isla y escape con ella y posteriormente recién llegue a la isla y sea acogido por Fushía quién precisamente necesitaba un práctico.¿Cómo puede explicarse este hecho?. Lo único que hemos llegado a establecer es que el autor al hacer la distribución de los fragmentos de los cinco cuadernos en que se divide originalmente la novela haya, para lograr complejidad, alterado voluntariamente el orden que en principio se seguía. Pues a todas luces no hay otra explicación y el hecho es sumamente saltante cuando se realiza un trabajo de reconstrucción del contenido temático. Por otro lado, es fácil notar, así mismo, que el tema D ha quedado trunco al finalizar la parte DOS.

Por último recordemos que hasta el momento solamente tenemos sin ubicación precisa las narraciones flotantes de las partes DOS y TRES.

Estudiemos ahora la parte Cuarto.

C U A T R O

Narración Flotante 299

- Tomándose como foco narrativo a Pantacha se narra las correrías de los Asaltantes.
- No se dice pero se entiende que Pantacha es el que cuenta.
- Se trata de la organización montada por Fushía. El con

Jum, Nieves, Pantacha y los Huambisas asaltan las tribus. Lalita espera en la isla. Aquilino se encarga de comerciar los productos.

- Se narra el asalto a los Muratos. Les roban jebe y pieles.

I

A.- 307

- El sargento llega para ver a Bonifacia, ésta le muestra su vestido nuevo.
- Lalita le pregunta "qué se sabía del teniente" (Recuérdese que el Sargento fue enviado a Santa María y el teniente conduce a Pantacha a Borja)
- Mediante vasos comunicantes se narra que Lalita ha participado a las madres, el matrimonio próximo de Bonifacia.
- Sale Nieves y : también quiere noticias del teniente.
- Lalita lleva a Bonifacia a la Misión. Nieves acompaña al Sargento. Va ha realizarse la boda.
- La gente está congregada en la capilla de la Misión.
- El padre Venancio es quién los casa.
- Las madres, luego de la ceremonia invitan un banquete. Era una sorpresa.
- El Sargento promete a las madres ser un buen marido.

B.- 315

- Fushía despierta.- "es la primera vez que duermes desde que salimos" le dice Aquilino.
- Fushía dice haber soñado con Jum.
- Se narra en el pasado la impotencia de Fushía en sus relaciones con Lalita.
- Fushía dice que Jum solía ir a Santa María de Nieva.
- Aquilino aprovecha para contarle que Lalita y Nieves viven allí.
- Fushía se queja porque Aquilino no le avisó antes.
- Se narra en el pasado las relaciones íntimas de Lalita y el práctico Nieves.

C.- 320

- Luego de su encuentro con la chunga Anselmo se pone a recordar.
- La vida se le agolpa a base de recuerdos y hechos presentes.
- Todo se narra en monólogo interior.
- Recuerda a Toñita, a Chápiro, a Jacinto.
- Las habitantas lo recogen borracho.

E.- 324

- Bonifacia irrumpe de pronto en el proceso narrativo. Le llaman la atención los burros que pasan todo el día frente a la casa.
- Conversa con Lituma, el Mono, José, Los León y Josefino. Se prueba un par de zapatos.
- Se indica que Bonifacia acaba de llegar a Piura. Anda con dificultad. Cuando se quita los zapatos, Lituma la cachetea.
- Josefino y los otros se interponen, Lituma va a dormirse y los otros se quedan bebiendo.
- Josefino confiesa que Bonifacia le gusta. Luego dice que no se libra de ser su mujer.
- El Mono le dice: basta, "Nos conoce apenas".

II

A.- 331

- Los guardias al mando del sargento van a apresar al práctico Nieves.
- El sargento ha dejado a los otros montando guardia y ha entrado sólo a la cabaña.
- El Sargento le pide a Nieves que escape.

- Los guardias hacen comentarios sobre la culpabilidad de Nieves.
- Nieves se niega a escapar. Argumenta que prefiere ser juzgado. No tiene culpa. Sólo ofició de práctico.
- Cuando sale el sargento con Nieves les dice a los guardias que se demoró porque lo estuvo interrogando.
- El pesado incesantemente piensa y pretende a Lalita.

B.- 337

- Aquilino le dice a Fushía que ya están cerca y que él irá primero a averiguar.
- Se narra en el pasado cómo Fushía se cura las piernas. Lalita pretende ayudarlo pero el la arroja.
- Aquilino le informa a Fushía sobre la vida en San Pablo.
- Las Huambisas van a efectuar una fiesta. Invitan a Fushía.
- Nieves, quien regresa de pesca, dice que va a dormirse.
- Fushía y Pantacha van a las celebraciones de los Huambisas.
- Nieves llega hasta Lalita. Huyen llevándose al Aquilino.
- Fushía le suplica a Aquilino lo deje en una playita, hasta que regrese.

C.- 344

- Sigue narrándose los amores de Anselmo y Toñita.
- Se dice que Toñita ya es adolescente. Se habla de sus senos.

- El autor le va indicando a Anselmo que cuente a Toñita toda la vida piurana.
- El autor le manda y le enseña a hacerle el amor a Toñita.

E.- 349

- Bonifacia le refiere a Josefino que se han llevado a Lituma por muchos años a Lima.
- Josefino la consuela y empieza a abrazarla.
- Se indica que Bonifacia ya es mujer de Josefino.
- Se indica que Bonifacia va a tener un hijo de Lituma.
- Josefino le exige para que aborte. Ella se niega. El le dice que todo está listo con doña Santos.
- Ella continúa negándose.

III

A.- 355

- El Sargento y Bonifacia emprenden viaje a Piura.
- Bonifacia está contenta de irse. Se despide de Lalita y le ofrece enviarle algún dinero.
- El sargento se despide del teniente y le agradece por todo.
- Lalita le dice a Bonifacia que no le mande nada, que guarde su dinero.
- La conversación es en grupos.
- Lalita dice que ella continuará allí, como sirvienta de

las madres.

- Se despiden con abrazos.

B.- 360

- Aquilino regresa. Dice que arregló todo con un tipo al que ya le ha pagado. Sigue informando sobre la vida en San Pablo.
- Se narra en el pasado la llegada de Aquilino a la isla donde encuentra a Pantacha y Fushía terriblemente enfermo. Es cuando lo conduce con dirección a San Pablo.
- Fushía le cuenta a Aquilino que Lalita y Nieves escaparon.
- Aquilino examina la pierna destrozada de Fushía.
- En el presente, le informa que en San Pablo también le darán cigarrillos. Así le han prometido.
- En el pasado, Aquilino convence a Fushía para viajar a San Pablo donde conoce a un tipo que por dinero y sin necesidad de papeles habrá de recibirlo.
- En el presente, Aquilino se apresta a conducir a Fushía.

C.- 366

- Continúa narrándose la vida de Anselmo y Toñita.
- Todo se refiere a las relaciones entre los personajes. No hay acontecimientos.
- Llega el momento en que Toñita enferma.

- Angélica Mercedes viene a curarla. "es un cólico".
- Toñita va a tener un hijo.
- Todo el recuerdo a acabado.

E.- 370

- Bonifacia se hace prostituta.
- Ella conversa con Anselmo sobre la selva.
- La Chunga invita a Bonifacia a tomar desayuno.
- Llega Josefino Borracho.
- Salen y todos toman un taxi.
- Josefino dice que es el santo del Mono y deben ir a celebrarlo.
- Va solamente con Bonifacia. Se encuentra con los inconquistables.

EL ESQUEMA ES EL SIGUIENTE:

C U A T R O

Narración Flotante

I

A- 307 - 314

B- 315 - 320

C- 320 - 324

E- 324 - 329

II

A- 331 - 337

B- 337 - 344

C- 344 - 349

E- 349 - 353

III

A- 355 - 359

B- 360 - 366

C- 366 - 370

E- 370 - 376

Como es fácil apreciar en este esquema, la estructura general se mantiene. Pero nos encontramos frente a un hecho bastante novedoso. En primer término, el desarrollo temático de los fragmentos del tema E ha quedado trunco en la parte TRES y como veremos luego, se continúa en su correlato del EPILOGO. Lo que ocurre entonces es que el contenido temático del tema E que aquí aparece, corresponde al inicio general del mismo. En consecuencia, esta parte CUATRO deberá ir ubicada antes de la parte UNO dentro del ordenamiento general del tema E. Esto por las siguientes razones: La parte UNO del tema E se inicia con la presentación de los Inconquistables, quienes hablan de la llegada de Lituma.

Efectivamente, él regresa luego de estar preso en Lima y encuentra a Bonifacia de prostituta. La parte CUATRO del tema E presenta la llegada reciente de Bonifacia y Lituma de la selva. Por lo tanto, esta parte, es anterior a la parte UNO. La única explicación que puede hacerse de este fenómeno es, tanto como en el caso del tema B, que ha habido un interés por parte del autor para reordenar complicadamente los fragmentos en que dividió la obra.

Por otro lado, debemos hacer notar que la Narración Flotante de esta parte CUATRO también queda en suspenso hasta posteriormente encontrar su correcta ubicación en el desarrollo general de los acontecimientos.

Todo esto responde a la siguiente formulación simbólica:

TEMA. A = IA + IIA + IIIA

TEMA. B = IB + IIB + IIIB

TEMA. C = IC + IIC + IIIC

TEMA. E = IE + IIE + IIIE

El resumen del contenido temático de cada uno de los temas de esta parte CUATRO es el siguiente:

Tema A

- Al regresar el sargento, se casa con Bonifacia.

Nieves y Lalita son los padrinos. Descubierto que Nieves

era uno de los asaltantes el sargento y dos guardias son encomendados para apresarlo. El sargento le pide que huya. Nieves se niega. El sargento y Bonifacia emprenden viaje a Piura.

Tema B

- Fushía despierta y dice haber soñado con Jum. Aquilino le dice que Jum iba a Santa María de Nieva y aprovecha para decir que allí viven el Práctico y Lalita. Se narra en el pasado las relaciones íntimas entre ambos. Han llegado frente a San Pablo y Aquilino informa a Fushía de cómo es allí la vida. Se narra en el pasado la huída de Nieves y Lalita llevándose al pequeño Aquilino. Aquilino deja a Fushía en una playita y él va a San Pablo, cuando regresa le dice que todo está arreglado y se apresta a conducirlo.

Tema C

- Luego de ser contratado por la Chunga a Anselmo se le agolpa la vida a base de recuerdos. Las habitantas lo recogen borracho. Se narra en el pasado los amores de Anselmo y Toñita. Toñita enferma y va a tener un hijo de Anselmo.

Tema E

- Bonifacia aparece en el proceso narrativo. Acaba de llegar a Piura con el Sargento que es Lituma. Josefino pretende a Bonifacia. Posteriormente ella le cuenta a Jose-

fino que han llevado preso a Lituma.

Josefino, quién ya es marido de Bonifacia comienza a pervertirla. Ella se hace prostituta. Conversa con Anselmo respecto a la Selva.

De esta manera la fusión de fragmentos de los respectivos temas es la siguiente:

Tema A.- (UNO) Introducción + IA + IIA + IIIA + IVA + (DOS) IA + IIA + IIIA + (TRES) IA + IIA + IIIA + IVA + (CUATRO) IA + IIA + IIIA.

Tema B.- (UNO) IB + IIB + IIIB + IVB + (TRES) IB + IIB + IIIB + IVB + (DOS) IB + IIB + IIIB + (CUATRO) IB + IIB + IIIB.

Tema C.- (UNO) IC + IIC + IIIC + IVC + (DOS) IC + IIC + IIIC + (TRES) IC + IIC + IIIC + IVC + (CUATRO) IC + IIC + IIIC.

Tema D.- (UNO) ID + IID + IIID + IVD+(DOS) ID + IID + IIID.

Tema E.- (CUATRO) + IE + IIE + IIIE + (UNO) IE + IIE + IIIE IVE + (DOS) IE + IIE + IIIE + (TRES) IE + IIE + IIIE.

Nótese que en el tema E,la parte CUATRO ha sido ubicada al inicio del desarrollo temático.

Estudiemos por último el Epílogo.

E P I L O G O

Narración Flotante -- 379

- El gobernador Julio Reátegui llega hasta la Misión con la chiquilla.
- Le manifiesta a la superiora que la ha traído de Urakusa.
- La madre aprovecha la oportunidad para protestar por el castigo que se le impone a Jum.
- Reátegui explica que es por bien de Santa María. Además él ya iba a irse y hasta entonces había trabajado como Gobernador en provecho de la comunidad. Pronto habrá un puesto de Guardia Civil en Nieva.
- Dice Reátegui que la niña no tenía nombre y que las madres le pusieran uno.
- Sale y al llegar a la plaza mira a Jum. Las manos atadas sobre la cabeza, cuelga de un tronco.
- Julio va a la Gobernación y ordena que Jum no debe morir, debe regresar a Urakusa. y contar a los otros lo que le había pasado; para escarmiento.
- Luego hace los preparativos para marcharse. Indica que ha hecho nombrar a Don Fabio como gobernador. Marchan con Arévalo Benzas y otros a un almuerzo.

I

A.- 385

- Después de mucho tiempo - más de un año- Aquilino va a visitar a Fushía.
- Aquilino siente repugnancia por el olor que despide Fushía.
- Aquilino le cuenta a Fushía que ha estado en Santa María de Nieva y ha visto a Lalita, ha engordado una barbaridad.
- El Aquilino es ya un hombre y ha ido a trabajar, a Iquitos.
- Lalita vive ahora con un guardia; el Pesado. Tiene un montón de hijos y a todos le dicen los pesados.
- Luego se despide y le promete regresar el próximo año y traerle cosas blanditas para que pueda comerlas.

II

E.- 391

- La Selvática viene en busca del Padre García. Salen. El padre va a confesar a Don Anselmo que se está muriendo.
- El padre García gime: ¿estamos yendo al prostíbulo?
- La Selvática le dice que allí se estaba muriendo Anselmo.
- Llegan. El padre García entra al aposento. Allí está el Dr. Zevallos quien dice que le ha aplicado una inyección.

- Todos lloran.
- El Dr. Zevallos anuncia la muerte de Anselmo.

III

A.- 399

- Lalita y el Pesado viajan a Iquitos. Ya están llegando. Buscan a su hijo Aquilino.
- El autor ahora llama Huambachano al Pesado mientras que Lalita le sigue diciendo Pesado.
- Se encuentran con el Aquilino quien ha ido a esperarlos.
- Aquilino refiere que el domingo se va a casar con Amelia. Precisamente en la casa de ella se alojaron Lalita y el Pesado.
- Se informa: que ya el Pesado había pedido su "baja" en la Guardia Civil y ahora tiene una chacrita en Santa María de Nieva.
- Toman un taxi.
- El Aquilino le cuenta a su madre que averiguó que a Nieves lo soltaron el año pasado y ahora posiblemente se habría ido a Manaos.
- El auto continúa su marcha.

IV

E.- 405

- Al amanecer el padre García y el Dr. Zevallos cruzan el arenal y toman un taxi.
- Mientras caminan habla con el chofer. Este interroga sobre la Casa Verde.
- Entran a la Mangachería y se dirigen hacia Angélica Mercedes para beber algo caliente.
- Le dan la mala noticia a Angélica; ella llora.
- El Dr. Zevallos recuerda que vio morir a Toñita.
- (En el pasado.. Llega Anselmo a buscarlo. Suben al segundo piso de la Casa Verde. Toñita se desangraba. Por asociación se cuenta también en el pasado el aborto de la selvática. Están Josefino y Doña Santos. El Dr. Zevallos opera a Antonia y salva a la Chunga cuando la madre ya estaba muerta).
- Comentan con Angélica Mercedes, ella ayudó a salvar a la Chunga.
- Se habla de los amores de Antonia y Anselmo.
- Entran los inconquistables. Se enteran de la mala noticia.
- Llegan la Selvática y Lituma y dicen que velarán el cadáver en casa de Angélica Mercedes.
- Lituma le dice al Padre García que oficie la misa.

- El padre García se queda dormido. Los otros conversan. Al despertar dice que vendrá a oficiar la misa.
- El Padre y el Dr. Zevallos salen. En la calle le gritan "quemador" mientras se cruzan con el carro que traía el cadáver.
- El Dr. Zevallos se despide del padre recomendándole que duerma. El pasará a buscarlo.

El esquema es el siguiente:

E P I L O G O

Narración Flotante

I = A

II = E

III = A

IV = E

El epílogo está dividido en cuatro partes precedidas de la narración flotante. Las cuatro partes corresponden solamente a dos temas (A y E) integrados, cada uno,por dos fragmentos. Los temas B - C y D han quedado truncos. Por su parte, la narración flotante del epílogo, como veremos luego, constituye el final del tema D que había quedado trunco en la parte DOS.

En este caso, no es necesario hacer un resumen general de acontecimientos por cuanto cada uno de los fragmen-

tos se corresponden claramente. Así los acontecimientos narrados en el fragmento IIE tienen una perfecta continuación en el fragmento IV E. (muerte y entierro de Anselmo). Otro tanto ocurre con los fragmentos IA y IIIA que se correlacionan entre sí y ambos van a ser continuación del tema A luego del fragmento CUATRO IIIA. Pues en este pasaje se había estado narrando que el sargento y Bonifacia se aprestan a viajar a Piura. Ya el práctico Nieves había sido apresado mientras que el Pesado pretendía a Lalita. Como puede verse en el EPILOGO IA, Aquilino regresa después de un año a visitar a Fushía y le dice que Lalita ya vive con el Pesado. La acción continúa en el EPILOGO IIIA en donde se narra el viaje de Lalita y el Pesado a Iquitos. Esto se explica por cuanto ya los temas A y B han quedado prácticamente fusionados y ahora la historia general va cobrando integridad. Respecto a lo que esto parece un "entrevero" no puede interpretarse sino como en el caso de las partes DOS y TRES del tema B, en el sentido que responde al plan del autor de montar una estructura compleja y laberíntica: un rompecabezas.

Ahora sí podemos reconstruir de manera integral los cinco temas para luego buscar la ubicación de las cuatro narraciones flotantes que hemos dejado en suspenso.

Tema A

(UNO) Introducción + IA + IIA + IIIA + IVA + (DOS) IA + IIA + IIIA + (TRES) IA + IIA + IIIA + IVA + (CUATRO) IA + IIA + IIIA + (EPILOGO) IA + IIIA.

Tema B

(UNO) IB + IIB + IIIB + IVB + (TRES) IB + IIB + IIIB + IVB + (DOS) IB + IIB + IIIB + (CUATRO) IB + IIB + IIIB.

Tema C

(UNO) IC + IIC + IIIC + IVC + (DOS) IC + IIC + IIIC + (TRES) IC + IIC + IIIC + IVC + (CUATRO) IC + IIC + IIIC.

Tema D

(UNO) ID + IID + IIID + IVD + (DOS) ID + IID + IIID.

Tema E.-

(CUATRO) IE + IIE + IIIE + (UNO) IE + IIE + IIIE + IVE + (DOS) IE + IIE + IIIE + (TRES) IE + IIE + IIIE + (Epílogo) IIE + IVE.

Respecto a las narraciones flotantes hemos efectuado el siguiente trabajo. Ha sido necesario estudiar el desarrollo de los acontecimientos de cada una de ellas a fín de buscar a lo largo de los contenidos de todos los temas su correspondiente ubicación. De esta manera hemos podido establecer lo siguiente:

NARRACION FLOTANTE DOS

- Narra la llegada sorpresiva de Reátegui a Santa María de Nieva. Luego de conversar con Aguila, Escabino y Benzas va a la Misión acompañado de Don Fabio. Las madres los reciben. La señora Reátegui había escrito solicitando una sirvienta. La madre presenta a dos pupilas, una de ellas es Bonifacia quién es reconocida por Reátegui. Bonifacia llorando ruega para no irse y le dice a la madre que ¿"No le había prometido apenas media hora"?. Reátegui al verla llorar decide llevarse solamente a la otra. Haciendo una búsqueda de algún pasaje que pueda tener relación con éste, nos encontramos con el tema A (introducción) en donde se narra la manera cómo las madres apresan a las indiecitas, confirmándose lo que en esta Narración Flotante DOS se le dice a Reátegui sobre los trabajos realizados para educarlas y el deseo que las madres tienen para que ellas sean bien tratadas. Por otro lado, Reátegui ha sido recibido por Don Fabio quien es el actual Gobernador, cargo que fue gestionado por el propio Reátegui. Con esta explicación el único lugar en donde puede ser ubicado el fragmento que estamos estudiando (Narración Flotante DOS) es antes de la Introducción del tema A.

NARRACION FLOTANTE TRES

- En este fragmento se narra el arribo del teniente para hacerse cargo de la comisaría de Santa María de Nieva en reemplazo del teniente Cipriano. Los Guardias: el Chiquito, el Pesado y el Oscuro lo reciben y le señalan el local como le hacen referencia de autoridades y personas visibles que allí viven. En esos momentos llega Jum para presentar su reclamo al nuevo teniente. Los guardias relatan a su nuevo jefe todo lo acontecido con el aguaruna. El práctico Nieves hace de traductor.

Este pasaje, en primer término, debe estar ubicado luego de los sucesos de la Guarnición de Borja y antes de los acaecidos en la Misión de Santa María de Nieva. Al efecto, la historia de Jum tiene lugar cuando se narran los sucesos de Borja teniendo como uno de los personajes centrales al Práctico Nieves. Así mismo cuando se narran los sucesos de la Misión tenemos como personaje central a Bonifacia, que como sabemos es la india que trajo Reátegui de Urakusa cuando castiga a Jum. En esta narración flotante TRES Jum reclama también, al nuevo teniente, la muchacha. Sobre estos hechos se dice en el mismo fragmento por boca de los guardias "después de tanto tiempo" y "asunto tan viejo". La relación de hechos, pues, tiene una continuación perfecta en los sucesos que se narran en la Narración

Flotante DOS que acabamos de ver. Allí se observa a Reátegui llegando hasta las madres y reconoce a Bonifacia. Dice que ha crecido bastante "después de cuatro años". Se aclara así la situación planteada por Jum. En conclusión se ubica antes de la Narración Flotante DOS.

NARRACION FLOTANTE CUATRO

- Ofrece la narración que hace Pantacha de las correrías de los asaltantes. Toman parte en los asaltos a las tribus Fushía, Nieves, Jum, Pantacha y los huambisas. Aquilino se encarga de vender lo robado mientras que Lalita se queda en la isla.

  En este pasaje se narra pormenorizadamente el asalto a los Muratos.

- Es fácil pensar que esta narración deberá estar ubicada luego de hacer su aparición Pantacha en el proceso narrativo del tema A. Esto ocurre cuando la expedición que sale a buscar a los asaltantes llega a la isla de Fushía y lo encuentran endrogado por unos cocimientos. Pues cuando es recogido e interrogado comienza a hablar entrecortadamente. Esto ocurre en el tema A parte TRES, fragmento IIIA. Posteriormente,como ya lo hicimos notar en su oportunidad en el fragmento (TRES) IVA,el teniente con

fiesa saber ahora muchas cosas de los asaltantes. Sabe el porqué Nieves se había negado a marchar con la expedición y que el jefe de los asaltantes se llamaba Fushía o Tushía.

En este pasaje continúa interrogando a Pantacha "vamos a continuar" dice.

A todas luces la narración flotante CUATRO ha sido extraída de este pasaje ya que se une perfectamente a sus dos eslabones. Queda pues ubicado entre los fragmentos. TRES IIIA y TRES IV A del tema A.

NARRACION FLOTANTE DEL EPILOGO

Aquí se narra la llegada del Gobernador Julio Reátegui hasta la misión de Santa María de Nieva trayendo a la niña que recogió en Urakusa. Las madres la reciben en la misión y Reátegui al despedirse y salir ve en un costado de la plaza a Jum colgado de un árbol, luego de haber sido flagelado. Le indica así mismo a Arévalo Benzas que va a dejar la Gobernación a Don Fabio.

Como es fácil darse cuenta este pasaje constituye la continuación perfecta de los hechos que suceden luego de que Reátegui acompañado de soldados de la Guarnición de Borja va hasta Urakusa después que allí se había golpeado al cabo Delgado y según se decía se había dado muerte al sirviente y al práctico Nieves. Recordemos que luego de flage

lar a los varones del poblado indio se apresa a Jum a quien se le flagela y cuelga en la plaza de Santa María de Nieva. Así mismo, de Urakusa Reátegui trae a una pequeña niña que ahora vemos dejar en la Misión.

Esta Narración Flotante del epílogo está ubicada entonces como culminación de los hechos narrados en el tema D, o sea, inmediatamente después del fragmento (DOS) IIID.

Ahora podemos efectuar la formulación general de cada uno de los temas ya que todos los fragmentos han sido perfectamente unidos a sus respectivos correlatos.

Tema A

Narración Flotante TRES + Narración Flotante DOS + (UNO) Introducción + IA + IIA + IIIA + IVA + (DOS) IA + IIA + IIIA + (TRES) IA + IIA + IIIA + Narración flotante CUATRO + IVA + (CUATRO) IA + IIA + IIIA + (EPILOGO) IA + IIIA.

Tema B

(UNO) IB + IIB + IIIB + IVB + (TRES) IB + IIB + IIIB + IVB + (DOS) IB + IIB + IIIB + (CUATRO) IB + IIB + IIIB.

Tema C

(UNO) IC + IIC + IIIC + IVC + (DOS) IC + IIC + IIIC + (TRES) IC + IIC + IIIC + IVC + (CUATRO) IC + IIC + IIIC.

Tema D

(UNO) ID + IID + IIID + IVD + (DOS) ID + IID + IIID + (EPILOGO) narración flotante.

Tema E

(CUATRO) IE + IIE + IIIE + (UNO) IE + IIE + IIIE + IVE + (DOS) IE + IIE + IIIE + (TRES) IE + IIE + IIIE + IVE + (EPILOGO) IIE + IVE.

Lograda la unidad temática de los cinco temas veamos ahora la relación de continuidad que hay entre ellos a fin de lograr la unidad total de los acontecimientos los que nos daría a su vez la unidad general en el proceso narrativo y descubriría el original proceso de creación estética de la obra. Explicaría, al mismo tiempo, que la compleja estructural que se ofrece a la vista del lector ha sido lograda no por un original proceso de creación estética sino de mera disposición de fragmentos de los cinco temas en que puede ser dividida la obra.

Ya habíamos descubierto, al iniciar el estudio de la estructura, ciertos indicios que permitían explicar una relación temporal y espacial de continuidad entre los diferentes temas.

Si tenemos en cuenta el desarrollo de acontecimientos de los diferentes temas vamos a ver que unos a otros

van a comenzar a relacionarse hasta formar una sola gran historia unida, tanto por el desarrollo de acontecimientos, cuanto por la relación temporal y espacial como por la participación continuada de los personajes principales.

De esta manera llega a establecerse que el tema D correspondiente a los hechos sucedidos en la Guarnición de Borja son los más antiguos y por lo tanto aquellos con que se inicia la novela. Esto por cuanto en esta época el práctico Nieves acaba de ser "levado" para prestar su servicio militar, luego deserta y huyendo llega hasta la isla en el Santiago donde lo reciben Fushía y su mujer Lalita en precisos momentos en que el japonés necesitaba un práctico para sus correrías de asaltante de tribus. Entonces, la llegada del práctico Nieves a la isla es el punto de fusión con la historia del tema B por cuanto el mismo hecho forma parte de esta historia. Al efecto Fushía mientras viaja sobre el Marañón conducido por Aquilino hacia el sanatorio de San Pablo narra sus aventuras desde cuando escapó de campo Grande en el Mato Groso, Brasil. Luego refiere su llegada a Iquitos; cómo conoce a Lalita aún muy pequeña y con quién posteriormente huye luego de engañar a Don Fabio y a Reátegui. Huyendo llega a la isla a la que a su vez arriba el práctico Nieves.

La técnica empleada por Vargas Llosa para efectuar este tipo de fusión de los temas o historias, consiste en

que se narra, en primer lugar, los acontecimientos de una historia hasta llegar a un punto que es aquel en que se fusiona con la siguiente historia. Allí se detiene la narración de estos hechos. Se toma el hilo de la segunda historia y se comienza a narrar desde sus inicios en el pasado hasta llegar al punto en que se fusionó con la primera historia. Desde allí se avanza por un solo cauce hasta un nuevo punto en el que esta segunda historia se fusiona con la tercera. Se inicia nuevamente la narración de la tercera historia desde el pasado hasta llegar al punto en que se unirá con la segunda para marchar luego por un solo cauce y así sucesivamente. Fushía cuenta a Aquilino todas sus aventuras durante 30 días que dura el viaje. Luego de la llegada de Nieves refiere sus correrías asaltando tribus. Se narra, así mismo, las relaciones entre Nieves y Lalita quienes escapan abandonando a Fushía enfermo. Por otro lado Aquilino, casi al final del viaje, le cuenta a Fushía que precisamente él ha visto que Lalita y Nieves viven en Santa María de Nieva. Este es el punto de fusión con los hechos que se narran en el tema A que siguiendo la misma técnica anterior comienza a narrarse también desde el pasado. Se narra la llegada de un nuevo teniente a Santa María de Nieva, la vida en la Misión de donde han escapado las pupilas con la ayuda de Bonifacia la misma que es arrojada del lugar. Nieves y Lalita hospedan a Bonifacia. Esta, se conoce con el sargento con

quien posteriormente se casa y luego se aprestan a viajar a Piura. Este es el nuevo punto de fusión en el tema C. Al efecto, y siempre siguiendo la misma técnica estructural, se empieza a narrar desde el pasado la aparición de la Casa Verde en Piura. Anselmo es el conductor de ella la misma que es quemada por la multitud comandada por el padre García. La hija de Anselmo, la Chunga, vuelve a reconstruir la Casa Verde visitada frecuentemente por unos vagos de la mangachería llamados así mismos inconquistables. Ha llegado ya Bonifacia con el sargento que resulta ser Lituma quien es llevado preso a Lima. A su regreso se reune con los inconquistables y pregunta por Bonifacia y ya estamos sobre el tema E. Bonifacia se ha hecho prostituta, se narra una serie de acontecimientos en la casa de la Chunga, hay recuerdos de Anselmo hasta que éste muere.

En resumen, el orden que se ha seguido para fusionar los temas en que se halla dividida la novela es el siguiente:

Tema D + B + A + C + E

Podemos ahora establecer una formula general de la obra:

Fórmula de la estructura general de La Casa Verde siguiendo el desarrollo lineal del contenido temático.

Tema D (UNO) ID + IID + IIID + IVD + (DOS) ID + IID + IIID + (EPILOGO) Narración Flotante +

Tema B (UNO) IB + IIB + IIIB + IVB + (TRES) IB + IIB + IIIB + IVB + (DOS) IB + IIB + IIIB + (CUATRO) IB + IIB + IIIB +

Tema A Narración Flotante TRES + Narración Flotante DOS + (UNO) Introducción + IA + IIA + IIIA + IVA + (DOS) IA + IIA + IIIA + (TRES) IA + IIA + IIIA + Narración Flotante CUATRO + IVA + (CUATRO) IA + IIA + IIIA + (EPILOGO) IA + IIIA +

Tema C (UNO) IC + IIC + IIIC + IVC + (DOS) IC + IIC + IIIC + (TRES) IC + IIC + IIIC + IVC + (CUATRO) IC + IIC + IIIC +

Tema E (CUATRO) IE + IIE + IIIE + (UNO) IE + IIE + IIIE + IVE + (DOS) IE + IIE + IIIE + (TRES) IE + IIE + IIIE + IVE + (EPILOGO) IIE + IVE.

La formulación que acabamos de efectuar puede ser dispuesta indicando el número de la página del texto que usamos.

T E M A A (x)

Narración Flotante (TRES) 195-205
Narración Flotante (DOS) 113-121

U N O

Introducción 9-22

IA - 23 - 27

IIA - 43 - 48

IIIA - 65 - 70

IVA - 85 - 91

D O S

IA - 123-129

IIA - 145-151

IIIA - 171-176

T R E S

IA - 207-214

IIA - 229-235

IIIA - 253-261

Narración Flotante (CUATRO) 299-306

IVA - 279-284

(x) Formulamos esta numeración de acuerdo a como se distribuyen los temas en el texto. Ya sabemos el nuevo orden de temas: D. B. A. C. E.

C U A T R O

IA - 307-314

IIA - 331-337

IIIA - 355-359

E P I L O G O

IA - 385-390

IIIA - 399-404

T E M A B

U N O

IB - 28 - 31

IIB - 48 - 53

IIIB - 70 - 75

IVB - 91 - 95

T R E S

IB - 214 - 219

IIB - 235 - 240

IIIB - 261 - 266

IVB - 284 - 287

D O S

IB - 129 - 135

IIB - 152 - 158

IIIB - 176 - 182

C U A T R O

IB - 315 - 320

IIB - 337 - 344

IIIB - 360 - 366

T E M A C

U N O

IC - 31 - 34

IIC - 53 - 57

IIIC - 75 - 79

IVC - 95 - 103

D O S

IC - 135 - 137

IIC - 159 - 161

IIIC - 182 - 184

T R E S

IC - 219 - 222

IIC - 240 - 244

IIIC - 267 - 271

IVC - 287 - 291

C U A T R O

IC - 320 - 324

IIC - 344 - 349

IIIC - 366 - 370

T E M A D

U N O

ID - 35 - 37

IID - 57 - 60

IIID - 79 - 81

IVD - 103 - 105

D O S

ID - 138 - 140

IID - 162 - 165

IIID - 184 - 187

E P I L O G O

Narración Flotante. 379-383

T E M A E

C U A T R O

IE - 324 - 329

IIE - 349 - 353

IIIE - 370 - 376

U N O

IE - 37 - 41

IIE - 60 - 64

IIIE - 82 - 84

IVE - 106 - 109

D O S

IE - 140 - 144

IIE - 165 - 170

IIIE - 188 - 192

T R E S

IE - 223 - 228

IIE - 244 - 251

IIIE - 271 - 277

IV - 291 - 296

E P I L O G O

IIE - 391 - 397

IVE - 405 - 430

RESUMEN GENERAL

El práctico Adrián Nieves, huye de la guarnición de Borja luego de desertar del servicio Militar aprovechando un ataque de los indios en el pueblo de Urakusa. Huyendo llega hasta una isla en el Santiago. Allí es acogido por Fushía y su mujer Lalita. Fushía había huido con Lalita de Iquitos y ahora planea dedicarse a asaltar tribus y así enriquecerse. Posteriormente Lalita y Nieves tienen relaciones y huyen dejando enfermo a Fushía. Aquilino recoge a Fushía y lo conduce al sanatorio para leprosos de San Pablo. Al finalizar el viaje Aquilino le dice a Fushía que Nieves y Lalita viven en Santa María de Nieva. Al efecto, Nieves había conseguido trabajo como práctico del puesto de Guardia Civil. La policía colabora con las monjas de la Misión quienes se dedican a civilizar indiecitas. Un día Bonifacia, una india adolescente hace escapar a las pupilas por lo que es expulsada por las madres. Ella es acogida por Nieves y Lalita; conoce al sargento con el que se casa y se aprestan a viajar a Piura, tierra del sargento. Aquilino visita a Fushía después de un año y le dice que Lalita ahora vive con el Pesado. Lalita y el Pesado se van a Iquitos. En Piura ha-

bía existido una casa de prostitución fundada por Anselmo llamada la Casa Verde. Este local es incendiado por la multitud y Anselmo se hace mendigo. La Chunga hija de Anselmo reconstruye la Casa Verde mientras que el viejo, que tocaba muy bien el arpa, forma una orquesta que toca en el nuevo local. La casa de la Chunga es visitada por unos vagos de la mangachería (barrio piurano) llamados así mismos los inconquistables. En estos momentos llegan Bonifacia y el Sargento a Piura; él era uno de los inconquistables. Posteriormente el Sargento quien se llama Lituma, es conducido preso a Lima. Al regresar Lituma se reune con los Inconquistables, pregunta por Bonifacia y le dicen que se ha hecho prostituta. Se narra una serie de acontecimientos en la casa de la Chunga hasta que muere Anselmo.

Como puede verse se trata de una sola historia con cinco núcleos narrativos que nosotros hemos denominado temas y que tienen entre sí una perfecta solución de continuidad tanto en el desarrollo de los acontecimientos cuanto por la relación temporal como por la participación de los personajes principales que intervienen en la obra.

En conclusión, hemos recobrado la estructura original de la novela producida por el proceso de creación estética. Ahora podemos formular una guía de lectura de la obra tal como había sido en principio concebida por el autor, antes de llevar a cabo la estructuración final. Con ella el

lector podrá leer la novela siguiendo el hilo del contenido temático cuyo desarrollo temporal de acontecimientos resulta diacronal y lógico.

Nótese que ahora sólo indicamos el número de páginas pues los temas y el desarrollo de acontecimientos lo irá descubriendo el lector a medida que efectúa la lectura de la obra.

GUIA PARA UNA LECTURA DE LA CASA VERDE (x)

35-37; 57-60; 79-81; 103-105; 138-140; 162-165; 184-187; 379-383; 28-31; 48-53; 70-75; 91-95; 214-219; 235-240; 261-266; 284-287; 129-135; 152-158; 176-182; 315-320; 337-344; 360-366; 195-205; 9-22; 23-27; 43-48; 65-70 ; 85-91; 113-121; 123-129; 145-151; 171-176; 207-214; 229-235; 253-261; 299-306; 279-284; 307-314; 331-337; 355-359; 385-390; 399-404; 31-34; 53-57; 75-79; 95-103; 135-137; 159-161; 182-184; 219-222; 240-244; 267-271; 287-291; 320-324; 344-349; 366-370; 324-329; 349-353; 370-376; 37-41;60-64;82-84;104-109;140-144;165-170; 188-192; 223-228; 244-251; 271-277; 291-296; 391-397; 405-430 .

(x) Es necesario advertir que la guía se prepara tomando como base la primera edición de la novela. Seix Barral. Barcelona 1965. Puede aplicarse así mismo a la Edición facsimilar de Godard. Lima. Hacemos esta aclaración por cuanto si en alguna posterior edición se altera la numeración de páginas, la guía no será aplicable. En este caso podrá usarse nuestra formulación general a base de temas.

Ahora interesa saber cuál es el criterio que ha seguido el autor para realizar el montaje estructural que acabamos de estudiar. Si éste está dado por la unidad temática o de ambiente que posee cada una de las partes o ha primado algún otro criterio.

Luego de leer detenidamente cada uno de los fragmentos muy fácil es descubrir que no hay unidad temática ni ambiental en cada uno de ellos con la única excepción de los correspondientes a la historia de Fushía en que cada fragmento corresponde a un pasaje de sus aventuras. Es decir, cada uno de los fragmentos de los otros núcleos temáticos no están limitados por una unidad temporal o espacial lo que realmente justificaría la subdivisión.

En conclusión, creemos que La Casa Verde ha sido concebida por su autor, en un primer momento, como una obra cuyo desarrollo de sus acontecimientos internos es lineal. Esto quiere decir que hay dos procedimientos de estructuración. El primero corresponde al proceso de creación estética y el segundo realizado una vez concluído el primer paso. Este segundo procedimiento es de pura fragmentación y disposición estructural que es lo que ha dado como resultado la obra tal como se la entrega al lector. Quiere decir que una vez lograda la estructura de la obra, en un primer momento, en el que el proceso de los acontecimientos siguen un desarrollo temporal lineal se ha procedido a un segundo pro-

ceso de estructuración por el que se ha fragmentado la obra y se ha dispuesto dichos fragmentos quebrando el desarrollo lineal de acontecimientos. Se lleva así al lector de un lugar a otro, de unos hechos a otros y se coloca frente a personajes que al parecer son diferentes y que actúan en distintos planos temporales y espaciales. Todo esto se ha conseguido, repetimos, mediante el segundo proceso de estructuración.

Veamos más detalladamente cómo se ha realizado este segundo proceso de estructuración.

Una vez que el autor ha concluído la obra en el primer procedimiento de creación estética, ha quedado integrada por cinco grandes núcleos narrativos ligados perfectamente por el desarrollo temporal diacrónico de los acontecimientos. Es así como internamente el contenido temático de la obra respondía al siguiente esquema:

A.-) Sucesos en la Guarnición de Borja.

B.-) Historia de Fushía.

C.-) Sucesos en Santa María de Nieva.

D.-) Piura y la Casa Verde.

E.-) Los inconquistables.

Insistamos que estas historias están perfectamente ligadas en el desarrollo de sus acontecimientos y en la participación de sus personajes. La guía de lectura que he

mos preparado esclareco con toda objetividad este hecho.

Una vez lograda esta primera estructura de la obra el autor ha efectuado el segundo procedimiento de estructuración. Para ello ha procedido a dividir el texto en cinco cuadernillos de acuerdo a los cinco núcleos temáticos en que internamente se divide la obra. Luego, como primer paso, ha alterado el orden de los cinco cuadernillos lo que responde al siguiente esquema:

C.-) Sucesos en Santa María de Nieva.

B.-) Historia de Fushía.

D.-) Piura y La Casa Verde.

A.-) Sucesos en la Guarnición de Borja.

E.-) Los Inconquistables.

Nótese que C ha pasado al lugar de A y A al lugar de D, etc.

Realizado este primer reordenamiento el autor ha efectuado un segundo procedimiento consistente en fragmentar cada uno de los cuadernillos a fin de ir integrando una nueva estructura. Es así como ha tomado el primer fragmento del cuadernillo A luego del de B, del de C, del de D y del de E y los ha juntado continuando con esta labor de manera sucesiva hasta agotar la obra.

Para esto hay que hacer ciertas indicaciones importantes.

Como quiera que no todos los cuadernillos tenían el mismo volumen no ha sido posible que todos los fragmentos se ordenen de manera sucesiva hasta el final y en consecuencia como en el caso del cuadernillo correspondiente a los sucesos en la Guarnición de Borja como también el de los Inconquistables se han agotado sucesivamente antes de llegar al final. Pero debe advertirse que los fragmentos correspondientes a los finales de los núcleos temáticos el autor los ha separado a fin de ubicarlos al final del texto.

Por otro lado, la división en fragmentos de cada uno de los núcleos temáticos se ha hecho sin tener en cuenta limitación de acontecimientos o de ambiente con la sola excepción de la historia de Fushía en que cada fragmento por sí solo constituye un pasaje de la historia.

Respecto a las llamadas Narraciones Flotantes es necesario hacer otra explicación.

Una vez que el autor ha logrado una nueva unidad de la obra a base del reordenamiento de los fragmentos en que había dividido los cinco núcleos temáticos ha vuelto a dividir la obra en cinco partes, ahora sí, tomando en cuenta el volumen de cada una de ellas y titulándolas: UNO - DOS - TRES - CUATRO Y EPILOGO. A cada una de estas cinco partes integradas ya por fragmentos de los cinco núcleos temáticos las ha precedido en el primer caso de una Introduc-

ción y en los otros cuatro restantes de Narraciones Flotantes. Utilizamos esta terminología por las siguientes razones. En el primer caso los acontecimientos que se desarrollan en la introducción tiene perfecta correlación con los hechos que se narran inmediatamente después en el primer fragmento de la obra. Esto no ocurre con los otros fragmentos que solamente hacen el papel de introducción y por ello los llamamos Narraciones Flotantes. Al efecto, el autor ha colocado fragmentos que cumplan una función de equilibrio estructural pero ninguna función de correlación interna guiada por el desarrollo de los acontecimientos. Estos fragmentos los ha sacado del núcleo temático que era más voluminoso por el desarrollo de sus acontecimientos que es el que se refiere a los sucesos acaecidos en Santa María de Nieva. Es así como ha tomado cuatro fragmentos y los ha ubicado sucesivamente antes de cada una de las cuatro últimas partes en que había dividido la obra a fin de que aparentemente cumplan la función de introducciones pero que realmente son narraciones flotantes. Cuando se reordena el contenido temático de la obra, como ya lo hemos hecho, se encuentra la verdadera ubicación de estos fragmentos.

En conclusión, el autor ha efectuado dos procedimientos de estructuración el primero logrado a lado del procedimiento de creación estética de la obra y el segundo puramente formal luego de que la obra ya ha sido creada logran

do así una nueva y laberíntica estructura.

De esto resulta que el autor puede hallarse frente a dos estructuras. La primera cuando se lee la novela de corrido como cuando se lee común y corrientemente cualquier texto y la segunda cuando se lee buscando el ordenamiento lógico de acontecimientos, esto es, luego de ordenar el rompecabezas estructural siguiendo el desarrollo del contenido temático logrado mediante el proceso de creación estética. La primera lectura pone al lector frente al rompecabezas desordenado y la segunda frente al rompecabezas ordenado. La guía para esta segunda lectura la ofrecemos en este trabajo.

La segunda lectura implica, por lo tanto, el auténtico fin propuesto. Un rompecabezas está hecho para presentarlo desordenado a alguien con la finalidad de que lo ordene lo que una vez logrado descubrirá el misterio y producirá satisfacción. El problema más serio se presenta cuando el lector, como ocurre frecuentemente con la persona a quien se propone ordenar un rompecabezas, se aburre y acaba por abandonar la empresa. Entonces no se cumple en absoluto ni siquiera la finalidad básica: que se conozca la obra en su totalidad. En todo caso si el lector ha concluído la lectura pero no ha ordenado el rompecabezas no puede lograr una totalidad en la que el orden y la lógica muestren con claridad el desarrollo de los acontecimientos.

Podría decirse que para el ordenamiento lógico de

los acontecimientos es suficiente la capacidad mental del lector la que se encargaría de ir ordenando cada uno de los pasajes a medida que la lectura continúa y por fin al concluir ésta se explique claramente el todo. Pero hay una razón muy poderosa en contra. Pues de ser así, el autor no habría tenido porqué reestructurar la obra una vez concluída, y revelaría una talentosa creación original, habría creado así la obra, mediante el proceso de creación estética. Esto no hubiera permitido el reordenamiento estructural de la novela como lo hemos logrado nosotros ya que hubiera en principio estado creada con una serie de escenas cortadas verticalmente por hechos y acontecimientos que hubieran dado noción de integridad estructural.

Se ha dicho, que la técnica empleada para estructurar su novela es la que emplea el cine y se conoce con el nombre de montaje. Pero no es así. Con la técnica empleada por Vargas Llosa se busca una finalidad contraria a la que busca la técnica cinematográfica del montaje. En el cine se busca el ordenamiento lógico de las escenas. Cuando se lleva adelante la filmación de la cinta y el guión exige que las escenas se inicien en dos ambientes con tres núcleos temáticos basta con filmar solamente en dos. Por ejemplo, la historia se inicia en una casa de campo en donde vive una familia que se hace rica y va a vivir en la ciudad, pero luego al volverse pobre debe regresar al antiguo campo. En la fil

mación no se puede seguir este orden lógico. Se filma en el campo tanto las escenas iniciales cuanto las finales con la diferencia, claro está, en el maquillaje, vestuario, etc., según exija el contenido de la obra. Luego se llevan a cabo las tomas con la ciudad. Posteriormente en el laboratorio, se pone en práctica la técnica del montaje. Las escenas filmadas en el campo deberán ser separadas en dos partes. Una irá, como lo exige el guión, al principio y la otra será ubicada al final de la cinta. Como puede verse, para efectuar el trabajo de filmación no ha sido necesario seguir el orden lógico pedido por el contenido temático sino que se ha filmado en sólo dos momentos. Posteriormente se han ordenado las tomas con la finalidad de lograr una continuidad lógica en el desarrollo de los acontecimientos. Esta técnica si en verdad es empleada en principio por el autor de La Casa Verde, no es precisamente con la finalidad con que la emplea el cine, es decir, lograr una continuidad lógica en el desarrollo de los acontecimientos sino, por el contrario, para lograr una estructura laberíntica, *o sea*, un rompecabezas como estructura de la novela. Al efecto, el autor ha escrito su novela, en principio, con un desarrollo ordenado y lógico en que los acontecimientos siguen una marcha temporal diacrónica. Es posterior a este trabajo que merced a la división en cinco partes y luego a la fragmentación de éstas, ha reestructurado la novela tal como ya hemos explicado de-

talladamente. Se trata en todo caso de una especie de montaje con una orientación inversa ya que la finalidad no es lograr un ordenamiento lógico de acontecimientos a partir de un desorden sino plasmar una estructura laberíntica partiendo del orden a que están sometidos los acontecimientos. Aquí es necesario recalcar lo que ya hemos dicho antes, este trabajo de Vargas Llosa explica que la novela no está estructurada, en principio, siguiendo una orientación estética inicial que produzca la estructura final sino que ésta se ha logrado merced a un juego posterior y que bien puede aún mas audazmente lograrse con otras novelas.

Efectuando una búsqueda de fuentes que hayan podido brindar a Vargas Llosa ideas para llevar a cabo este procedimiento estructural en su novela hemos encontrado dos novelas que ofrecen parecida estructura. Se trata de una novela americana "Rayuela" del argentino Julio Cortázar y otra europea del francés Alain Robbe Grillet. Pero en ambos casos, se nota una gran diferencia con el método empleado por Vargas Llosa. En las dos novelas aludidas se emplea una técnica que moldea la obra desde los inicios de la creación estética de tal manera que el reordenamiento no sólo es inútil sino imposible. En el caso de "Rayuela" por ejemplo la obra está estructurada de tal manera que no solamente se puede llevar adelante la segunda lectura que propone el propio autor sino una serie de lecturas y todas abren posi-

bilidades de una nueva toma de contacto. Es que la obra de Cortazar desde sus orígenes está concebida así. El autor ha construído la obra con esa orientación y no ha tenido que reordenarla fragmentándola una vez concluída como ocurre con La Casa Verde. Otro tanto sucede con "Les Gommes", obra de Robbe-Grillet. Él ha concebido desde sus orígenes su obra de tal manera que cuando se continúa la lectura se va descubriendo una serie de procesos temporales, de planos imaginativos y de historias que se suceden cortadas por hechos que la cruzan verticalmente. Pero de ninguna manera procede una especie de reordenamiento porque ello no conduciría en absoluto al logro de una continuidad lógica de hechos ya que la misma estructura interna de la novela no lo permite. Como queda dicho, esto no ocurre con la obra de Vargas Llosa quien, insistimos, no ha concebido así su novela desde sus orígenes sino que la estructura con que la presenta a sus lectores ha sido lograda luego de concluída la obra mediante un proceso de fragmentación y disposición a manera de como se dispone un rompecabezas. Por esta razón pensamos, que el procedimiento del autor de La Casa Verde, puede ser empleado aún con cualquier novela conocida y lograr así una "nueva estructura estética". Nosotros hemos pensado por ejemplo en "restructurar" El Mundo Es Ancho y Ajeno y aún mucho más audazmente, cortando el lomo del texto procedamos a dividirlo en dos partes, luego barajemos las

páginas a manera de una baraja de naipes. Una vez realizada esta labor cuidemos que el principio y el final sean los originales y luego reiniciemos la lectura. Indudablemente que el experimento es interesante, abre nuevas posibilidades de toma de contacto pero no creemos que contribuya a un mejoramiento estético de la obra.

Aún tratándose de "Rayuela" de Cortazar en que la obra ha sido concebida así desde sus orígenes y el procedimiento de estructuración ha marchado parejo con el de creación estética, el método es criticado.

> "Este recurso totalmente falto de eficacia, no beneficia a la obra y molesta al lector con el continuo accionar del libro" (x)

Más adelante al estudiar la nueva novela hispanoamericana veremos más detenidamente. este problema.

Pero como decíamos anteriormente, Cortazar entrega inclusive una guía de lectura no porque ésta sirva para descubrir el desarrollo del contenido temático original, sino para mostrar simplemente una de las posibilidades de toma de contacto ya que la estructura integral de la obra está normada por un procedimiento que va unido a la misma concepción estética. Es por esta razón que el propio autor de "Ra

---

(x) María Isabel Gregorio. Rayuela en: Boletín de Lecturas Hispánicas Nº 6 Universidad Nacional del Litoral. Fac. de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura. Santa Fe, Argentina 1966. P. 44.

yuela" explica:

> "Mi libro se puede leer como a uno le de la gana..
> Lo más que hago es ponerlo como a mi me gustaría releerlo". (xx)

En conclusión se trata de una de la serie de posibilidades de lectura y todas revelan una nueva dimensión estética. Esto no ocurre con La Casa Verde en que el juego estructural queda al descubierto cuando se logra el reordenamiento del contenido temático original, agotándose, entonces, toda posibilidad de una nueva toma de contacto ya que la totalidad plástica queda definitivamente moldeada.

Una vez recobrada la estructura primaria de la obra veamos cuales son las fórmulas estructurales utilizadas por el autor para plasmarla. Recalquemos que, por tal razón, este trabajo se lleva a cabo tomando como base el texto de la estructura primaria recobrada y nó el que se ofrece al lector, producido por el segundo procedimiento de estructuración.

(xx) Cortazar, Julio Rayuela Edit. Sudamericana. Buenos Aires. 1963. p. 627.

LAS FORMULAS ESTRUCTURALES

La Casa Verde ofrece una serie de fórmulas estructurales que fácilmente saltan a la vista una vez logrado el ordenamiento del contenido temático de la obra. Al lograr la reconstrucción de la estructura primaria del texto hemos efectuado una nueva lectura y entonces hemos podido apreciar con mayor claridad el verdadero trabajo artístico de Vargas Llosa. Todos los juegos estéticos logrados a través del uso de fórmulas estructurales, saltos en el tiempo y el espacio mediante el uso de vasos comunicantes o la narración tradicional renovada estilísticamente, el tiempo circular y el monólogo interior plasmado con la activa participación del autor, la narración totalizadora en la que se entremezclan : la descripción del paisaje, el diálogo narrado, la presentación de personajes, la narración de hechos y de una serie de elementos anecdóticos; abren al lector una veta de aciertos estéticos.

Debe advertirse, y ésta es otra nota importante, que cada fórmula estructural básica predomina en un núcleo temático del proceso de creación estética. No se da el hecho de que las diversas fórmulas estructurales usadas por Vargas Llosa estén diseminadas en toda la obra sino que cada una de ellas predomina en un núcleo temático caracterizándolo. Es así como a medida que se avanza en la lectura de la novela una vez recobrada su original estructura estética se va pasando de una fórmula estructural a otra a medida que se pasa de

un núcleo temático a otro. Por esta razón la obra puede ser dividida en doce núcleos temáticos caracterizado cada uno de ellos por una fórmula estructural.

NUCLEO TEMATICO Nº 1

- La Guarnición de Borja. Deserción del práctico Nieves, flagelamiento de Jum e ingreso de Bonifacia a la Misión de Santa María de Nieva.
- FORMULA ESTRUCTURAL

Narración totalizadora.

NUCLEO TEMATICO Nº 2

- Viaje de Aquilino y Fushía. Fushía cuenta sus aventuras.
- FORMULA ESTRUCTURAL

Vasos comunicantes.

NUCLEO TEMATICO Nº 3

- Llega el nuevo teniente a Santa María de Nieva
  Madres y policías viajan a Chicais.
- FORMULA ESTRUCTURAL

Narración totalizadora.

NUCLEO TEMATICO Nº 4

- Las pupilas escapan. Las madres reprenden a Bonifacia.
  Se narra la vida en la misión.

- FORMULA ESTRUCTURAL

Tiempo circular.

NUCLEO TEMATICO Nº 5

- El práctico Nieves invita al Sargento a su casa. El Sargento conoce a Bonifacia. Viaja la expedición al Santiago para apresar a los asaltantes. Apresamiento de Pantacha.
- FORMULA ESTRUCTURAL

Narración y diálogo tradicionales.

NUCLEO TEMATICO Nº 6

- Pantacha cuenta las correrías de los asaltantes.
- FORMULA ESTRUCTURAL

Narración totalizadora.

NUCLEO TEMATICO Nº 7

- Casamiento de Bonifacia con el Sargento. Apresamiento de Nieves. Viaje de Bonifacia y el Sargento a Piura. Viaje de Lalita y el Pesado a Iquitos.
- FORMULA ESTRUCTURAL

Narración y diálogo tradicionales.

NUCLEO TEMATICO Nº 8

- Anselmo llega a Piura y construye la Casa Verde. Muerte de Antonia e incendio de la casa. Anselmo se hace mangache. La Chunga reconstruye el local.
- FORMULA ESTRUCTURAL
  - Narración tradicional.

NUCLEO TEMATICO Nº 9

- Los amores de Anselmo y Antonia
- FORMULA ESTRUCTURAL
  - Monólogo Interior.

NUCLEO TEMATICO Nº 10

- Bonifacia en Piura. El Sargento Lituma es apresado. Correrías de los Inconquistables. Bonifacia se hace prostituta. Anselmo forma la orquesta.
- FORMULA ESTRUCTURAL
  - Narración y diálogo tradicionales

NUCLEO TEMATICO Nº 11

- Anselmo cuenta cómo fue hecho preso Lituma.
- FORMULA ESTRUCTURAL
  - Vasos Comunicantes.

NUCLEO TEMATICO Nº 12

- Muerte de Anselmo
- FORMULA ESTRUCTURAL
  - Narración y diálogo tradicionales.

Véase cómo hay fórmulas estructurales que caracterizan a dos o más núcleos temáticos. Nótese, así mismo, que en los casos de los núcleos temáticos 6 y 11 constituyen verdaderas interpelaciones dentro de un núcleo temático más amplio que los engloba. Nosotros efectuamos la separación por cuanto están caracterizados por una específica fórmula estructural.

En conclusión puede establecerse que en La Casa Verde aparecen como básicas las siguientes fórmulas estructurales.

- Narración totalizadora
- Vasos Comunicantes
- Tiempo circular
- Narración tradicional
- Monólogo interior

La narración tradicional y el monólogo interior adquieren características especiales que nosotros estudiamos detenidamente.

LA NARRACION TOTALIZADORA

Para estructurar la parte de la novela correspondiente a la narración de los sucesos acaecidos en la Guarnición de Borja, el autor ha utilizado una determinada técnica narrativa. Es el propio autor el que narra detalladamente todos los hechos del contenido temático. Es él quien narra los acontecimientos, narra el diálogo, describe el paisaje, presenta los personajes, narra los procesos psíquicos de éstos como también sus movimientos. Pero todo esto se plasma no de una manera lineal, es decir, tradicional y sucesiva sino teniendo como sumo creador al autor. En concreto la narración es totalizadora; está cargada de todos los elementos que constituyen el proceso narrativo. Así por ejemplo, no encontramos un solo diálogo libre entre los personajes puesto que es el propio autor quien narra el diálogo. Es decir, así como los personajes no actúan solos porque es el autor quien narra sus actos, tampoco hablan solos porque es el autor quien narra sus parlamentos: Actos y parlamentos van siendo plasmados al mismo tiempo. Para esto, el autor recoge las frases de los personajes que estampa al lado de la narración de sus actos:

> "El capitán se pone de pie, cierra la ventana, vuelve a su asiento con las manos y el rostro mojados. Así que no le picaban los bichos, ¿No sería que tenía mala sangre?, no querrían envenenarse, por eso no le picarían y el cabo consciente: podía ser mi capitán".
>
> p. 35

La acción de esta parte de la novela se inicia cuando el cabo Roberto Delgado solicita al Capitán Artemio Quiroga licencia para ir a Bagua, a ver a su familia. Pero lo que más llama la atención desde las primeras líneas es la estructura narrativa; la serie de recursos técnicos usados por el autor, quien aparece, como ya hemos anotado, como el absoluto y único constructor de todo el proceso narrativo. La participación del autor es total y plena; se le puede descubrir en todos y cada uno de los pasajes, se le nota trabajando cada uno de los elementos y como consecuencia se puede apreciar un todo estético plasmado, trabajado, pulido integramente por él. Se puede decir que en cualquier obra de arte se entiende la activa y total participación del autor que es quien la crea. Esto es innegable. Es obvio que toda obra de arte ha sido trabajada por un autor pero también es innegable que, de autor como creador a autor como participante activo dentro del proceso narrativo hay gran diferencia.

En este pasaje de La Casa Verde, se nota plenamente la participación del autor dentro del proceso narrativo, hay en sí una voluntad expresa por su parte para hacerse notar como tal; como constructor de la obra.

> "El cabo Roberto Delgado merodea un buen rato ante la oficina del capitán Artemio Quiroga, sin decidirse. Entre el cielo ceniza y la Guarnición de Borja pasan lentamente nubes negruzcas y, en la explanada vecina, los sargentos entrenan a los reclutas: atención carajo, descanso carajo. El aire está cargado de va-

por húmedo. Total, una requintada cuanto más y el cabo empuja la puerta y saluda al capitán que está en su escritorio, hechándose aire con una mano: qué había, qué quería y el cabo una licencia para ir a Bagua. ¿Se podría? Qué le pasaba al cabo, el capitán se abanica ahora furiosamente con las dos manos, que bicho le había picado. Pero al cabo Roberto Delgado no le picaban los bichos porque era selvático, mi capitán, de Bagua: quería una licencia para ver a su familia".

P. 35

Veamos detalladamente como está estructurado este fragmento en el que, como es fácil apreciar, la narración es totalizadora. Es decir, en ella se recogen todos los elementos que frecuentemente integran un proceso narrativo. Véase cómo la narración en sí es lo más importante, el foco en el que se centraliza el trabajo del autor. Puede decirse, para aclarar mejor la figura, que el autor no se interesa por estructurar diálogos, ni por describir, ni por argumentar, se interesa fundamentalmente por narrar. En efecto, se narran los hechos físicos, los procesos psíquicos y el mismo diálogo está también narrado. En consecuencia lo que más interesa al autor es la narración y como tal, ésta engloba todos los elementos narrativos.

Vamos a sub-dividir el fragmento en varias partes a fin de apreciar con más claridad el fenómeno.

A)- "El cabo Roberto Delgado, merodea un buen rato ante la oficina del capitán Artemio Quiroga sin decidirse".

Estamos frente a una narración en la que el autor recoge dos elementos: uno externo y otro interno. Es decir, se nos dice qué es lo que acontece en la escena; un personaje que "merodea un buen rato" y luego se hace notar la causa que genera tal actitud, se trata de una indecisión.

B) "Entre el cielo ceniza y la Guarnición de Borja pasan lentamente nubes negruzcas y, en la explanada vecina, los sargentos entrenan a los reclutas: atención carajo, descanso carajo".

Se nos muestra la ubicación geográfica y el ambiente en que se desarrolla la escena. Se habla de la Guarnición de Borja y de los sargentos que entrenan a los reclutas. Se trata de una presentación del paisaje pero al final se indica la participación de los personajes: "atención carajo, descanso carajo".

Véase que el autor no nos dice que los sargentos gritan o mandan o expresan; simplemente ha recogido la expresión colectiva.

C).- "El aire está cargado de vapor húmedo"

Nuevamente se vuelve sobre un aspecto del ambiente.

D).- "Total, una requintada cuanto más y el cabo empuja la puerta y saluda al capitán que está en su escritorio, hechándose aire con una mano".

En este párrafo puede notarse dos partes:

La primera está formada por una reflexión del per-

sonaje pero siempre expresada a través del autor. Este no nos dice que al cabo decide, simplemente se limita a recoger la reflexión del personaje. En la segunda nos pinta el escenario interior.

> E)- "Qué había, qué quería y el cabo una licencia para ir a Bagua ¿Se podría? Qué le pasaba al cabo, el capitán se abanica ahora furiosamente con las dos manos, qué bicho le había picado. Pero al cabo Roberto Delgado no le picaban los bichos porque era selvático, mi capitán, de Bagua: quería una licencia para ver a su familia".

Aquí puede apreciarse claramente cómo se efectúa la narración del diálogo por parte del autor y a medida que narra el diálogo narra también los hechos. Para narrar el diálogo utiliza el siguiente recurso. Cuando quiere indicarnos la participación del personaje interlocutor o personaje que responde al otro que le habla el autor se limita a decir como en este caso "y el cabo".

Es decir, al narrarnos el diálogo entre dos personajes capitán y sargento; el capitán pregunta "qué, quería, qué habîa " (véase que esta pregunta está narrada por el autor o sea que sustituye a "que quiere, que hay") y el cabo responde "una licencia para ir a Bagua". Nosotros hemos utilizado las palabras "pregunta" y "responde" a fin de hacer ver con precisión a quien corresponde cada parlamente pero

en el estilo de Vargas Llosa estas palabras que son verbos introductores han sido anuladas, desplazándose el índice de proyección sobre la conjunción "y el cabo" consiguiéndose de esta manera la total e indudable narración del diálogo por parte del autor lo que se confirma cuando es el propio autor quien luego repite la frase del cabo: "una licencia para ir a Bagua".

En resumen, todos los elementos que forman el proceso narrativo están integrados dentro de la narración que es trabajada íntegra y totalmente por el autor quien, como ya hemos dicho, narra hechos físicos, procesos psíquicos y el mismo diálogo.

Veamos, por otra parte, cómo el autor desplaza el foco narrativo de un lugar a otro como si se tratara de una cámara cinematográfica para ir recogiendo al detalle las escenas. En primer término se ilumina al personaje moviéndose frente a una puerta luego se desplaza la cámara hacia las nubes, va hacia los sargentos que instruyen a los reclutas, enfoca el aire recargado de humedad, vuelve al personaje central y recoge, por último, las escenas en el interior de la oficina. En ésta lo que constituye el núcleo narrativo es la narración del diálogo.

Otros de los recursos usados en la narración totalizadora pueden apreciarse con mayor claridad a medida que se avanza en el estudio de este núcleo narrativo que, como ya

hemos dicho está integramente estructurado siguiendo la misma fórmula.

Hemos visto que la acción tiene lugar en la Guarnición de Borja. En consecuencia, el cabo Roberto Delgado es autorizado para ir a Bagua pasando por Urakusa. Se llevará a un práctico- Adrián Nieves- y a un sirviente.

La acción continúa ahora en Santa María de Nieva. Cabe recalcar que estamos dentro de la misma fórmula que caracteriza el proceso narrativo de esta parte de la novela.

En un bar frente a la plaza de Santa María de Nieva beben y conversan el Gobernador Julio Reátegui y Manuel Aguila, Pedro Escabino y Arévalo Benzas. Reátegui les pide que no se preocupen, que todo tenía arreglo. El autor aprovecha para describir la plaza e indicar la ubicación de la residencia de las madres. Los personajes le dicen a Reátegui que ellos no se alarmaban en vano ya que tenían pruebas de que "ese par de tipos los habían maleado".

Se trata de lo siguiente: Aguila, Escabino y Benzas trabajan para Reátegui recogiendo caucho entre las tribus a cambio de chucherías o pagándoles a los indios una miseria por adelantado. Han llegado dos maestros y enterados de tal explotación les han hecho ver a los indios que deben formar una cooperativa y vender el caucho directamente en Iquitos.

Pero lo que a nosotros nos interesa es la técnica

usada por el autor para presentar a sus personajes siempre dentro de la misma fórmula narrativa y cuando precisamente se narra el diálogo.

> "Don Julio, que no se riera, habían hecho una cabaña especial y la tenían repleta de jebe y de cueros y a Escabino no quisieron venderle y le dijeron que iban a vender en Iquitos. Y Manuel Aguila, bajo y calvo tras sus ojos saltones: ¿veía el Gobernador?".
>
> P. 58

Nótese la presentación de Manuel Aguila "bajo y calvo tras sus ojos saltones". Se trata de un recurso que integra la misma fórmula narrativa. El autor no presenta directamente a sus personajes sino lo hace mencionando sus características fundamentales que incerta dentro de la narración del diálogo. Veamos este otro pasaje:

> "Apenas tocan, la puerta de la residencia se abre, como está, un graciento mandil, Madre Griselda, un hábito, fíjese quien ha venido, una cara colorada, ¿no lo reconocían?, pero si era el señor Reátegui, un gritito, pase, una mano risueña, pase don Julio".
>
> P. 113

Otro recurso muy importante utilizado en este pasaje de la narración es el que consiste en un juego temporal por medio del cual se salta brúscamente al pasado usando como puente solamente una conjunción inmediatamente después de la cual actúan los personajes y se desarrollan los aconteci-

mientos en el pasado. Estábamos asistiendo a la conversación entre Reátegui y Aguila, Escabino y Benzas. Estos han traído al intérprete que llevaron los maestros para que sea él mismo quien cuente lo ocurrido. Se acerca el intérprete y aquí ocurre el Salto temporal. No es el intérprete quien narra sino que al saltarse al pasado nos hallamos frente a los acontecimientos mismos como si se tratase de una reconstrucción de los hechos.

El intérprete está traduciendo lo que uno de los dos maestros, Bonino Pérez, le pide participe a Jum. Veamos el pasaje íntegramente:

> "El hombre cobrizo y descalzo que está en cuclillas junto a la puerta se incorpora, avanza confuso hacia el Gobernador de Santa María de Nieva y Bonino Pérez a cuanto le compraban el kilo de jebe, que le preguntara eso. El intérprete comienza a rugir, mueve mucho las manos, escupe y Jum escucha en silencio, los brazos cruzados sobre el pecho desnudo.
> P. 58

Hasta la palabra Nieva, estamos en un plano temporal que podemos llamar actual de acuerdo al proceso narrativo. A partir de la palabra Bonino se ingresa a otro plano temporal, es decir, al pasado. Pero véase que para efectuar este salto temporal no se ha hecho ninguna indicación expresa. El pase es brusco y se ha usado como puente únicamente la conjunción "Y" De hecho la lectura corriente tropieza con un serio problema de correlación lógica. Si el autor hubiese querido indicar expresamente al salto temporal hubiera uti

lizado uno de estos procedimientos entre otros:

A)- Indicación expresa

B)- Punto aparte

C)- Separación de los planos temporales mediante un signo convencional (Paréntesis, guiones, etc.)

Pero aquí no ha ocurrido nada parecido. Por el contrario no hay siquiera una coma que separe el presente del pasado. Otro tanto ocurre cuando se trata de regresar al presente.

Pues bien; los maestros están tratando de hacer entender a los aguarunas su plan para que vendan el jebe en Iquitos y de pronto sin otro recurso que un puente formado por la conjunción "pero", el autor nos trae al presente y ya estamos nuevamente frente a Reátegui los tres patrones y el intérprete.

Como ha podido verse, en lugar de que sea el intérprete el que nos cuente los acontecimientos de los que había sido testigo, el autor nos ha puesto mediante un juego temporal directamente frente a los hechos realizados en el pasado. Ha ocurrido como si se reconstruyera el pasado recogido en una cinta cinematográfica.

Decíamos que ahora ha utilizado como fuente para regresar al presente la conjunción "pero", veamos el pasaje respectivo.

"Bonino tenía razón: hay que explicarles todo, hermano desde el principio, no te me desmoralices, Teófilo y tal vez tendrían razón pero Julio Reátegui insistía: no había que perder la cabeza ¿No se habían ido esos tipos? Nunca volverían..."

P. 60

Nótese que hasta la palabra "razón" nos hallamos en un plano temporal, el pasado y a partir de "Julio Reátegui" ingresamos a otro plano temporal, el presente. Esto se ha realizado a través de la conjunción "pero" que ha sido usada como puente.

Realmente lo que el autor consigue con estos procedimientos es acentuar el uso de recargadas fórmulas estructurales en el laberíntico proceso narrativo que ya ha logrado con la disposición estructural de toda la obra.

El lector se ve abrumado por una serie de procesos estructurales que lo confunden al extremo de sentir dura la novela.

Esto no quiere decir que con todos los lectores ocurra lo mismo, nos estamos refiriendo al gran público lector, a los que leen sin mayor conocimiento de las técnicas estructurales. Entendemos que a las minorías especializadas luego de "coger" el método que el autor emplea, le es fácil "entender" el juego de procesos estructurales. Pero la gran interrogante que se abre es que si la novela de hoy está hecha para minorías especializadas. Y si, por otro lado, la

novela para el gran público lector deberá dejar de lado las búsquedas estructurales. Sobre esta interrogante volveremos detenidamente más adelante.



LOS VASOS COMUNICANTES

Para usar la técnica de los vasos comunicantes se requiere de dos procesos narrativos que se desarrollen en diferentes planos temporales: Presente y pasado. Ambas historias deben marchar paralelas pero lógicamente diferenciadas en lo que respecta a su ubicación temporal. Imaginemos una línea temporal sobre la que se ubican los hechos del presente novelesco y otra línea temporal paralela a ésta, pero en el pasado, en donde también tienen lugar acontecimientos. Ambas líneas, insistimos, corren paralelas pero ubicadas en diferente plano temporal.

La comunicación entre estos dos planos a fín de indicar, explicar, tomar nota etc. se hace a través de vasos comunicantes que van de presente a pasado y viceversa. La técnica de estructuración de estos vasos comunicantes entre los dos planos temporales va a ser materia fundamental de nuestro estudio. Indiquemos, por otro lado, que los planos temporales no solamente pueden ser dos sino infinitos. Supongamos que merced a la comunicación a través de un vaso comunicante vamos del presente al pasado el que, a su vez, se convierte en presente al introducirnos en la narración de los hechos y desde donde podemos ir nuevamente al pasado y así sucesivamente. Todos estos recursos vamos a encontrarlos en La Casa Verde.

La parte de la novela que ha sido estructurada usando la técnica de los vasos comunicantes es la que narra la historia de Fushía. Recordemos que se trata de un japonés cuya vida está teñida por el delito y llena de una serie de aventuras.

El autor ha plasmado el primer plano del presente novelesco narrando el viaje que realizan Fushía y Aquilino, desde la isla hasta el leprosorio de San Pablo. Fushía marcha terriblemente enfermo. La lepra le ha consumido las piernas y el bajo vientre. Este viaje ubicado en el presente dura treinta días, lapso durante el cual se narra pasaje por pasaje todas las aventuras de Fushía. Cada uno de los pasajes están ubicados en otro plano temporal, en el pasado y avanzan paralelamente a la historia del presente hasta que en determinado momento terminan por fusionarse en el tiempo. La marcha paralela se explica en cuanto a la realización de hechos y no en la marcha del tiempo, de pasado a presente, que a través de planos temporales que se acercan producen la fusión.

La comunicación entre el presente y los pasajes de la vida de Fushía, en el pasado, se lleva a cabo a través de vasos comunicantes.

La historia en el presente, hemos dicho, está dada por los treinta días de viaje sobre el Marañón que realizan Fushía y Aquilino. Las historias paralelas en el pasado, es

tán dadas por la narración de los diferentes pasajes de las aventuras de Fushía.

Vamos, en consecuencia, a ir indicando el proceso narrativo en cada uno de los planos a fin de observar detenidamente el proceso de estructuración a base de vasos comunicantes. Al primer plano vamos a llamar presente y al segundo, pasado. El plano del pasado llevará además, indicaciones precisas en cuanto constituya capítulos diferentes de las aventuras de Fushía, que marchen en una línea temporal paralela al presente.

CAPITULO I

FUSHIA Y DOS DELINCUENTES: CHANGO E IRICUO ESCAPAN DE LA CARCEL DE CAMPO GRANDE EN EL MATO CROSSO

Estamos sobre el Marañón. Viajan Fushía y Aquilino en una lancha. Aquilino va comandando la embarcación mientras Fushía descansa entre unas mantas. Aquilino, luego de decir a Fushía que no se ponga otra vez triste le pide cuente cómo fue que se escapó. El autor interviene para narrar lo que Fushía ya había contado.

Estaba al servicio de un turco, le llevaba las cuentas en"unos librotes",era honrado y ahorraba. Aquilino le dice que eso ya le había contado y ahora quiere saber cómo fue que se escapó.

"quiero que me digas cómo fue que te escapaste"

Esta frase constituye el primer eslabón que sirve de base para conducirnos al pasado es, digamos, uno de los extremos del vaso comunicante, el que se une al presente, que nos va a comunicar con un pasaje narrado en el pasado y que comienza a marchar paralelo al presente.

El otro extremo del vaso comunicante, el que se une al pasado, está dado por la siguiente frase:

"-Con esta ganzúa- dijo Chango- La hizo Iricuo con el alambre del catre".

Véase que no hay ninguna indicación expresa por parte del autor de este salto temporal, el lector de pronto se ve ubicado frente a un proceso narrativo en el pasado.

Leamos integramente el pasaje a fin de observar con mayor claridad el fenómeno.

"-Pero eso ya me lo contaste al salir de la isla, Fushía -dijo Aquilino- Yo quiero que me digas cómo fue que te escapaste.
-Con esta ganzúa -dijo Chango- La hizo Iricuo con alambre del catre. La probamos y abre la puerta sin hacer ruido.
¿ Quieres ver japonecito?".

Hay un salto brusco, de un plano temporal a otro, sin ninguna indicación. Ahora, continúase narrando las acciones de los tres delincuentes, en el pasado. La línea temporal que marca los hechos corre así paralela al presente.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que este va-

so comunicante es el que nos inicia en la toma de contacto con la relación de hechos en el pasado los que van a continuar narrándose paralelamente al presente. Pero como quiera que la narración en el pasado no ha de ser totalmente autónoma sino que ha de estar frecuentemente ligada al presente, esta comunicación se hace a través de regresos al presente usando también vasos comunicantes cuantas veces el autor desee. Los vasos comunicantes, para estructurar este movimiento comunicativo entre los dos planos temporales, están dados de manera frecuente por frases que mantienen entre sí una relación aparentemente lógica pero totalmente desligadas en el aspecto conceptual.

Asistimos a la realización de los planes que los tres presos han trazado para escapar de la cárcel. Iricuo es quien ha fabricado la ganzúa. De pronto interviene Aquilino abriendo un vaso comunicante que nos conduce al presente para inmediatamente abrirse otro que regrese al pasado.

> - ¿Y resultó tal cual, Fushía?- dijo Aquilino
> - Tal cual- dijo Iricuo - ¿No ven que en Año Nuevo todos se mandan mudar? Sólo ha quedado uno en el pabellón, hay que quitarle las llaves antes que las tire al otro lado de la reja. Depende de eso muchachos".
>
> P. 29

Véase cómo a través del parlamento de Aquilino el regreso al presente es inmediato y luego a través del parlamento de Iricuo nuevamente vamos al pasado. Nótese, así mis

mo, que frente a la pregunta de Aquilino la respuesta da la impresión de ser absolutamente lógica y hasta en principio hace creer que fueran palabras de Fushía que a la sazón es el interlocutor de Aquilino. Pero inmediatamente descubrimos que las palabras son de Iricuo y se revela el verdadero sentido conceptual de la frase e indica que nada tenía que ver con la pregunta anterior y la relación lógica aparente no es sino un recurso empleado por el autor para tender el vaso comunicante.

El desarrollo de acontecimientos en el pasado continúa. Chango recomienda a Fushía quedarse por cuanto le falta solamente un año para ser liberado "pero él se empeñó y salieron". Se enfrentan a los policías, Fushía golpea a uno de ellos e Iricuo le roba al otro las llaves. En este momento se abre un nuevo vaso comunicante que nos trae al presente. Lo constituye un parlamento del propio Fushía quien se dirige a Aquilino.

" Vuela idiota, ya tengo las llaves -dijo Iricuo- hay que cruzar el patio corriendo. ¿le sacaste la pistola?

- Déjame pasar primero -dijo Chango- los de la principal también andarán borrachos como éste.

- Pero estaban despiertos, viejo - dijo Fushía-- Eran dos y jugaban a los dados. Qué ojazos pusieron cuando entramos.

Iricuo los apuntó con la pistola: abrían el portón o empezaba la lluvia de balas, putos. Y al primer grito que dieran em-

pezaba, y se apuraban o empezaba, putos,
la lluvia de balas".

P. 29

El parlamento de Fushía nos trae al presente por cuanto se dirige a Aquilino a quien el japonés lo trata paternalmente de "viejo". Esta palabra es clave para identificar a Aquilino, pues no constituye un vocablo que Fushía utiliza en su conversación diaria sino solamente para dirigirse a Aquilino.

Véase, por otro lado, cómo se estructura el vaso comunicante que nuevamente nos lleva al pasado. Está formado por la narración del propio autor: "Iricuo lo apuntó con la pistola..", no se trata del parlamento de ningún personaje sino de la narración que efectúa el autor. Este, narra tanto las acciones cuanto lo que dicen los personajes pero no de manera tradicional, lo que hubiera producido la utilización de verbos introductores. En este caso se narra la acción pero al intervenir el personaje que habla se recoge sus palabras directamente, se evita así el uso de verbos introductores como, le gritó, le habló, le suplicó etc.

Continúan las acciones. Chango ordena a Fushía amarrar al guardia. Iricuo se queja de que las llaves no abren la puerta. Chango pregunta a Fushía porqué patea a los guardias. Esta pregunta constituye un vaso comunicante que nos trae al presente y que se completa con la intervención de Aquilino quien a su vez pregunta porqué los pateaba:

- Una de esas tiene que ser, sigue probando- dijo Chango - Qué haces, muchacho, porqué los pateas.

- ¿Y porqué los pateabas, Fushía?- dijo Aquilino. No entiendo, en ese momento uno piensa en escapar y nada más"?.

P. 30

La conversación entre Aquilino y Fushía continúa en el presente. Fushía explica que les tenían rabia y cuenta que en los periódicos se habló después de "crueldad de japonés" lo que le daba risa, pues era brasileño. Aquilino le indica que ahora es peruano y Fushía responde:

-"Ni brasileño ni peruano -dijo Fushía- Una pobre mierda, viejo, una basura, eso es lo que soy ahora".

(No olvidemos que Fushía va terriblemente enfermo, casi inmovilizado por la lepra).

Pero el parlamento anterior es la base que abre el vaso comunicante que nos lleva nuevamente al pasado que se engasta con el parlamento de Iricuoyque, siguiendo la misma técnica que ya hemos hecho notar, en su primera parte, dá la impresión de constituir la respuesta de Aquilino a las palabras de Fushía pero que en realidad posee un diferente sentido conceptual.

Copiamos integramente los dos parlamentos para observar claramente el procedimiento.

" Ni peruano ni brasileño-dijo Fushía-
Una pobre mierda, viejo, una basura,
eso es lo que soy ahora.

"¿Porqué eres tan bruto?- dijo Iricuo-
¿Porqué les pegaste? Si nos agarran
nos matan a palos".

P. 30

Notemos que las primeras palabras de Iricuo dan toda la impresión de que se tratará de la respuesta lógica de Aquilino que es el interlocutor de Fushía quien cuando le dirige la palabra lo llama "viejo" pero luego nos damos cuenta que son palabras de Iricuo y comprendemos que las palabras adquieren otro sentido conceptual al mismo tiempo que nos damos cuenta que ya estamos ubicados en otro plano temporal;el pasado.

Por otro lado, es necesario advertir que al volver al presente y antes de regresar al pasado el tiempo ha transcurrido en este plano temporal de tal manera que al regresar al pasado ya encontramos a los personajes fuera de la cárcel. Hacen nuevos planes. Chango e Iricuo irán a esconderse y Fushía sacará el carro e irá volando.

Interviene Aquilino y abre el vaso comunicante al presente:

"¿En el cementerio? - dijo Aquilino -
Eso no es de cristianos"

P. 30.

Aquilino está sorprendido debido a que iban a esconderse en el cementerio. Fushía le dice que no eran cristianos sino bandidos.

Continúa la conversación y Fushía explica que no asistió a la cita y la policía apresó a Chango e Iricuo. Aquilino le hace ver que eso constituye una traición a lo que Fushía responde "¿Acaso no he traicionado a todo el mundo"? y refiere que huyendo llegó a Manaos desde donde pasó a Iquitos. Aquilino aprovecha para preguntar sí en este último lugar fue donde conoció a Reátegui a lo que Fushía responde que sólo oyó hablar de él. El diálogo concluye cuando Aquilino en tono sentimental expresa.

> "Que vida has tenido, Fushía -dijo Aquilino- Cuánto has visto, cuanto has viajado. Me gusta oirte, no sabes qué entretenido es. ¿A tí no te dá gusto contarme todo eso? No sientes que así el viaje se pasa más rápido?".
>
> P. 31

Fushía le responde que lo único que siente es frío.

De esta manera concluye el primer capítulo de las aventuras de Fushía narrado en el pasado pero unido al presente a través de vasos comunicantes. Hemos dicho que cada uno de estos capítulos, que constituyen procesos narrativos autónomos y corren paralelos a la narración general en el presente pero sobre otro plano temporal, se van sucediendo

unos a otros marchando temporalmente hacia el presente hasta que llega el momento en que ocurre la fusión de ambos planos.

En tal sentido hemos visto el primer capítulo y por lo tanto el más alejado en el tiempo. Ahora veamos al segundo capítulo que sucede temporalmente al anterior y por tanto se acerca más al presente.

CAPITULO II

FUSHIA LLEGA A IQUITOS Y SE ALOJA EN EL HOTEL DE REATEGUI ADMINISTRADO POR DON FABIO. POSTERIORMENTE HUYE ROBANDOSE DINERO

(Cabe recalcar que somos nosotros quienes efectuamos esta división en capítulos de los procesos narrativos en el pasado; lo hacemos con un carácter técnico para facilitar así la investigación. En la novela el proceso narrativo es continuo).

Proseguimos el viaje sobre el Marañón, estamos en el plano del presente, la conversación entre Aquilino y Fushía se ha reanudado. Fushía dice que no le gusta sentirse inútil y quisiera que fuera como antes para turnarse en el comando de la lancha. Este es el pretexto para que afloren una serie de recuerdos. Aquilino vendía agua en Moyobamba, casi se ahoga en el río Mayo. Luego Fushía insiste que le

da vergüenza verlo todo el día sudando y él "aquí como un muerto". Frente a estas palabras Aquilino le explica que no es ningún trabajo por cuanto sólo se trata de llevar el rumbo ya que la corriente hace el resto pero le dice que lo que no le gusta es que esté callado y mirando al cielo como si viera al Chulla chaqui. (x)

Fushía responde que él no ha visto jamás al Chulla chaqui y hasta en eso ha tenido mala suerte. Aquilino le responde que por el contrario ha sido buena suerte y le cuenta que Julio Reátegui lo había visto una vez en una quebrada del Nieva y lo corrió a balazos.

Este es un pretexto para hablar de Reátegui pero en la época en que éste tenía buenas relaciones con Fushía y como ello tiene lugar en el pasado, su narración exige un juego de saltos temporales a través de vasos comunicantes y la narración del diálogo por parte del autor.

Precisamente frente a la pregunta de Aquilino:

> "A propósito ¿porqué te peleaste
> con el señor Reátegui? Le harías
> una de esas, seguro".
>
> P. 49

(x) Este, es un personaje fantástico de la selva al que hace referencia Vargas Llosa. Pero véase que no pasa de ser una mera referencia. El autor no ha recogido la fuerza cósmica del mito selvático. Sólo nos ofrece el dato.

Surge la intervención del autor quien narra a su vez, la narración de Fushía y narra, así mismo, la narración del diálogo entre Aquilino a Fushía quedando de esta manera el vaso comunicante que nos lleva al pasado, entre la narración del diálogo.

> "El le había hecho muchas y la primera antes de conocerlo, recién llegadito a Iquitos, viejo. Mucho después se lo contó y Reátegui se reía, ¿Así que tu eras el que ensartó al pobre don Fabio? y Aquilino ¿al señor don Fabio, al gobernador de Santa María de Nieva?"
>
> P. 49

Al principio el autor narra la narración de Fushía lo que es fácil notar por el empleo de la palabra "viejo" que usa Fushía cuando se dirige a Aquilino. Dice que le había hecho "muchas" pero antes de conocerlo y que, después, se reía cuando se lo contó. Luego el autor narra el parlamento de Aquilino para lo que usa la conjunción "Y" y así evita el empleo del verbo introductor.

> "Y Aquilino ¿Al señor don Fabio, al gobernador de Santa María de Nieva?".

Pero como hemos dicho esta pregunta abre el vaso comunicante que nos lleva al pasado. Luego, debe establecerse que la narración del diálogo, por parte del autor, también puede emplearse en la estructuración de vasos comunicantes aunque, como en este caso, auxiliándose con una pregunta.

Es así que inmediatamente nos hallamos frente a don Fabio quien conversa con Fushía. Copiemos integramente el párrafo.

> "El le había hecho muchas, y la primera antes de conocerlo, recién llegadito a Iquitos, viejo. Mucho después se lo contó y Reátegui se reía, ¿Así que tú eras el que ensartó al pobre don Fabio?, y Aquilino ¿al señor don Fabio, al Gobernador de Santa María de Nieva?.
>
> - Para servirlo, señor- dijo don Fabio -Que se le ofrece. ¿Se quedará mucho en Iquitos?".

Véase cómo este parlamento revela la primera impresión que de Fushía tiene don Fabio quien, en este momento, es administrador de un hotel de propiedad de Reátegui. La manera como trata a Fushía indica que cree hallarse frente a un personaje de buena posición económica, tal como se explica inmediatamente después. Pero frente a la pregunta de don Fabio no tenemos en el proceso narrativo la respuesta real de Fushía sino que es el autor quien narra dicha respuesta tanto como el diálogo subsiguiente. Esta narración puede decirse que tiene dos guías una dirigida hacia don Fabio en el pasado y otra, al finalizar, dirigida hacia Aquilino en el presente. A don Fabio le engaña que posiblemente se quedará algún tiempo, se trata de negocios de madera, espera a un ingeniero para instalar un aserradero y necesita un departamento grande. A Aquilino le dice:"viejo se la tragó entera".

Esta frase es el vaso comunicante que nuevamente nos trae el presente. Nótese que tanto el que nos llevó al pasado, como éste que nos vuelve al presente están estructurados a base de la narración del autor.

Continúa la conversación en el presente. Fushía cuenta a Aquilino que don Fabio le dio el mejor cuarto del hotel, lo invitó a almorzar y le hablaba del dueño del establecimiento, Julio Reátegui dedicado al comercio de caucho y pieles. Luego explica que fue entonces cuando se le ocurrió la idea. Aquilino pregunta:

" Y te llevaste mucha plata, Fushía?

P. 50

Lo que constituye la abertura de un nuevo vaso comunicante que nos ubica en el pasado. Ahora estamos frente a don Fabio quien conversa con Reátegui quejándose del robo que le había hecho Fushía.

"Cinco mil soles, don Julio -dijo don Fabio" P. 50

Véase que la estructura del vaso comunicante está lograda siguiendo la misma técnica que consiste en buscar una relación aparentemente lógica entre pregunta y respuesta pero que en el fondo son conceptualmente diferentes.

Copiemos el fragmento integramente.

-¿ Y te llevaste mucha plata, Fushía?- dijo Aquilino.

> - Cinco mil soles, don Julio -dijo don Fabio- Y mi pasaporte y unos cubiertos de plata. Estoy amargado, señor Reátegui, ya sé lo mal que pensará usted de mí. Pero yo le repondré todo, le juro, con el sudor de mi frente, don Julio, hasta el último centavo".
>
> P. 50

Frente a la pregunta de Aquilino el parlamento siguiente da la impresión de ser la respuesta lógica de Fushía, pero, como luego se descubre, constituye un parlamento cuyo valor conceptual es totalmente diferente por cuanto pertenece a otro personaje aunque en el fondo existe una notable relación temática.

Otro de los aspectos muy interesantes, en este pasaje del proceso narrativo, es que encontramos un constante uso de vasos comunicantes lo que permite movernos más ágilmente entre los dos planos temporales. Los vasos comunicantes van y vienen incesantemente produciendo una sensación de frecuente y ágil movimiento.

Nosotros vamos a transcribir todo el párrafo y vamos a indicar a través de pequeñas llaves la presencia de los vasos comunicantes, esto va a permitir la apreciación de su frecuencia.

> " ¿ Y te llevaste mucha plata, Fushía? -dijo Aquilino-
>
> - Cinco mil soles, don Julio -dijo don Fabio. Y mi pasaporte y unos cubiertos de plata. Estoy amargado, señor Reátegui, ya sé lo mal que pensará usted de mí. Pero yo le repondré todo, le juro, con el sudor de mi frente, don Julio, hasta el último centavo.

- ¿Nunca has tenido remordimientos, Fushía? -dijo Aquilino- Hace un montón de años que estoy por hacerte esa pregunta.

- ¿Por robarle al perro de Reátegui?- dijo Fushía- Ese es rico porque robó más que yo, viejo. Pero él comenzó con algo, yo no tenía nada. Esa fue mi mala suerte siempre, tener que partir de cero.

- ¿Y para qué le sirve la cabeza entonces?- dijo Julio Reátegui- cómo no se le ocurrió siquiera pedirle sus papeles, don Fabio.

Pero él se los había pedido y su pasaporte parecía nuevecito, ¿Cómo podía saber que era falso, don Julio? Y, además, llegó tan bien vestido y hablando de una manera que convencía. El, incluso, se decía ahora que vuelva el señor Reátegui de Santa María de Nieva se lo presentaré y juntos harán grandes negocios. Incauto que uno era, don Julio.

- ¿Y que 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 donde 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 Marañón y las del Ucayali, don Julio - dijo don Fabio-, y yo pensaba que 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 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".
>
> Pp. 50-51

Los vasos comunicantes se suceden unos luego de otros, tanto para ubicarnos en el pasado como para volver al presente notándose un caso en que el salto al pasado es hacia una escena diferente a la habitual al pasaje como explicaremos luego.

Frente a la pregunta de Aquilino, en el presente, sobre si Fushía se llevó mucha plata se espera la respuesta de Fushía pero, como se aprecia, la respuesta es de don Fabio en el pasado y dirigiéndose a Reátegui.

> "Cinco mil soles, don Julio- dijo don Fabio".

Esta respuesta, a todas luces, en su primera parte coincide con la que exige la pregunta de Aquilino pero, en este caso, no está dirigida a él sino a Reátegui y no está dicha por Fushía sino por don Fabio. Forma parte de un diálogo en el pasado. Don Fabio promete reponer el dinero hasta el último centavo.

De inmediato, nuevamente hay un salto temporal al presente por la intervención de Aquilino quien pregunta a Fushía si nunca ha sentido remordimiento. La respuesta, ya

en el presente, está cargada de desprecio ¿"Por robarle al perro de Reátegui?". El autor continúa narrando el parlamento de Fushía que finaliza con un lamento "esa fue mi mala suerte, siempre tener que partir de cero". Expresión que sirve para que el autor nos conduzca nuevamente al pasado merced a una intervención de Reátegui que guarda relación con lo que acaba de expresar Fushía. Parece que fuera una respuesta directa y lógica y sinembargo no es así, pues la expresión de Reátegui va dirigida a don Fabio.

> " ¿Y para qué le sirve la cabeza entonces?- dijo Julio Reátegui- Cómo no se le ocurrió siquiera pedirle sus papeles don Fabio.

Véase que inclusive el parlamento tiene dos partes: La primera "¿Y para qué le sirve la cabeza entonces?" parece que fuera una lógica respuesta al parlamento anterior de Fushía por medio del que se lamenta haber comenzado sin dinero y la segunda parte "cómo no se le ocurrió siquiera pedirle sus papeles don Fabio". Aclara definitivamente que se trata de un parlamento con sentido conceptual diferente. Hay, como vemos, una evidente búsqueda lingüística coincidente por parte del autor.

Luego se narra la expresión de don Fabio. No estamos frente a lo que responde el personaje directamente a la pregunta de Reátegui sino a lo que ya había expresado y ahora es recogido por el autor. Aquí, nuevamente, siguiendo la

misma técnica puesta en práctica en estos casos trata de recoger las mismas palabras que había utilizado don Fabio. Es así como informa a don Julio que le había pedido a Fushía su pasaporte y no podía saber si era falso. Por lo demás, estaba muy bien vestido.

De inmediato interviene Aquilino quebrando el diálogo entre don Fabio y don Julio y conduciéndonos al presente. Es una pregunta que no constituye sino un nuevo vaso comunicante que tiene importancia por cuanto si bien nos trae al presente constituye, a su vez, la base para volvernos a llevar al pasado a través de la siguiente respuesta:

> -"¿Y qué llevabas entonces en esa maleta Fushía? - dijo Aquilino
>
> - Mapas de la Amazonía, señor Reátegui- dijo don Fabio-"

La respuesta no es a la pregunta de Aquilino sino a otra sobreentendida que había hecho don Julio.

Esta estructura de los vasos comunicantes, como es posible notar, produce la impresión de que el autor se halla sometido a una fórmula que de todas maneras debe seguir. Esto al menos es lo que se aprecia en La Casa Verde. El autor se ve obligado a trabajar el diálogo buscando frases que guarden en su primera parte gran relación con el contenido conceptual de la pregunta precedente y el esfuerzo se nota; hay que acomodar, pulir, limar frases, todo lo que, si bien produce la estructuración de los vasos comunicantes, quita naturali-

namos hasta el presente. Vamos a copiar integramente el fragmento a fin de apreciar mejor este juego temporal:

A.- "- ¿Y qué llevabas entonces en esa maleta, Fushía? - dijo Aquilino.

B.- - 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 donde sacaremos la madera. Había hecho rayas y anotaciones en brasileño, vea que raro.

C.- - 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.

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

E.- - Te acuerdas cómo quemamos tus mapas? dijo Aquilino- ..."

P. 50-51

Los planos se suceden así:

A)- Fushía - Aquilino → Presente

B)- Reátegui - don Fabio → Pasado 1

C)- Fushía - don Fabio → Pasado 2

D)- Reátegui - don Fabio → Pasado 1

E)- Fushía - Aquilino → Presente

Hay que indicar que los juegos temporales a través de vasos comunicantes son sumamente rápidos. Inclusive, como hemos visto, se pasa de un tiempo a otro a través de un peque

ño parlamento. El autor emplea la fórmula a su entera voluntad.

Ahora ya nos encontramos nuevamente en el presente. Interviene Aquilino para decir "-¿Te acuerdas cómo quemamos tus mapas?". Y habla de la fuerza cósmica de la selva. Aprovecha de esto el autor para nuevamente conducirnos al pasado y ponernos frente a Fushía y don Fabio. Este dice que Reátegui conoce también mucho la selva y se harán buenos amigos, Fushía responde que tiene muchos deseos de conocerlo ya que todos le hablan maravillas de él.

De esta manera, con juegos temporales a través de vasos comunicantes continúa el proceso narrativo de este capítulo y acaba por informarse la manera cómo huyó Fushía llevándose el dinero del hotel de Reátegui regentado por don Fabio.

Pensamos, por nuestra parte, que el estudio detallado del proceso de estructuración de los vasos comunicantes, que hasta aquí hemos efectuado, es suficiente para esclarecer el procedimiento técnico. Ahora nos interesa delimitar los diferentes capítulos en que se divide la narración de las aventuras de Fushía que, como ya hemos dicho, corren paralelas, aunque en otro plano temporal, a la historia narrada en el presente. Ellas, así mismo, se van acercando poco a poco hasta lograr la fusión de ambos planos temporales. Vamos a estudiar detenidamente cada uno de dichos capítulos respecto a su contenido temático.

CAPITULO III

FUSHIA CONOCE A LALITA MIENTRAS TRABAJA PARA REATEGUI EN IQUITOS. LA HACE SU MUJER Y HUYE CON ELLA

Fushía recuerda a Lalita; le dice a Aquilino que se halla absesionado con el recuerdo de "esa puta" a quien desde "hace dos noches me la paso viéndola y oyéndola. Pero cómo era cuando la conocí" Aquilino nuevamente le pide cuente cómo conoció a Lalita. Esta pregunta nos conduce al pasado y ya estamos en una escena en la que conversan una mujer (madre de Lalita) y el doctor Portillo, un abogado.

El diálogo se ha estructurado así.

> " ¿Cómo la conociste, Fushía?- dijo Aquilino- ¿Fue mucho después que nos separamos? (x)
>
> - Hace un año, doctor Portillo, más o menos -dijo la mujer- Entonces vivíamos en Belén y con la llena el agua se nos entraba a la casa".
>
> P.70

Se narra luego la manera como Fushía conoce a Lalita, siempre haciendo uso de los vasos comunicantes que produce un incesante movimiento temporal.

Pero lo que ahora nos interesa, como ya hemos dicho,

(x)- Aclaremos que Fushía,una vez que escapa de Campo Grande en Brasil viene al Perú,llega a Iquitos y posteriormente a Moyopampa donde conoce a Aquilino y lo convence para iniciar correrías en la selva. Después se separan y entonces Fushía regresa a Iquitos se hace socio de Reátegui y conoce a Lalita.

es el contenido temático.

Reátegui conoce a Lalita un día cuando "una muchachita no podía cruzar la calle con el agua y él pagó a un cargador para que la ayudara y la madre salió a agradecerle: "una alcahueta terrible, Aquilino" (p. 70)

La mujer dice que siempre se paraba a conversar y era muy amable. El doctor Portillo pregunta si la mujer sabía en qué negocios andaba Fushía y ella responde que parecía decente y traía regalos.

Fushía refiere que la mujer quería plata luego indica que Lalita era bonita, cabellos largos y cara limpia.

Posteriormente lleva a trabajar a Lalita en su oficina, para luego hacerla suya y después robarla. De paso se informa del negocio ilícito en que participan Fushía y Reátegui. Se trata de contrabando de caucho el cual se embala como si fuera tabaco.

La mujer informa al doctor Portillo que Fushía y Lalita se escaparon y Lalita le envió una carta diciéndole que viajaban al extranjero. El doctor Portillo le recomienda no prestar ninguna declaración mientras él no esté presente.

Poco después Portillo recibe a Reátegui en su estudio, le informa de la huída de Fushía y le recomienda no preocupase por nada. Reátegui le dice que tiene que viajar urgentemente a Uchamala de donde acaba de ser llamado "no sé que diablos pasa".

Fushía le indica a Aquilino que Uchamala es "un fundo en el Marañón de ese perro de Reátegui".

CAPITULO IV

FUSHIA Y LALITA LLEGAN A UCHAMALA FUNDO DE REATEGUI.
LLEGA LUEGO REATEGUI Y PRETENDE A LALITA.
FUSHIA Y LALITA HUYEN ENGAÑANDO A REATEGUI.

Fushía informa a Aquilino que Reátegui llegó a Uchamala y trata de convencerlo para que huya.

> "-Y el perro de Reátegui anda vete, puede venir la policía, vas a comprometerme- dijo Fushía- Pero la puta esa se le metía por las narices todo el tiempo y fue cayendo".
>
> P. 91

Al efecto, Reátegui pretende hacer suya a Lalita, lo que aprovechará Fushía para adueñarse de la lancha de Reátegui. Pero lo que debe hacerse notar es la estructura de los vasos comunicantes que emplea aquí el autor para conducirnos al pasado. Veámoslo íntegramente.

Cuando Fushía dice "Pero la puta esa se le metía por las narices"

Aquilino responde:

> "-Pero si tu lo mandabas, hombre- dijo Aquilino- No era cosa de puterío sino de obediencia. ¿Porqué la insultas?

-Porque eres linda -dijo Julio Reáte-
gui- Te compraré un vestido en la
mejor tienda de Iquitos..."
P. 91

Frente a la pregunta de Aquilino lo que el lector espera es la respuesta de Fushía pero no es así. Lo que se inserta es un parlamento de Reátegui dirigido a Lalita y ya estamos de esta manera ubicados en otro plano temporal; el pasado. Pero lo interesante del caso es que el parlamento de Reátegui, en su primera parte, parece contener una respuesta lógica a la pregunta de Fushía pero, tanto como ha ocurrido otras veces, inmediatamente después se aclara que no es así. Este hecho deja en el lector la impresión de una feliz coincidencia en la relación que deba haber entre dos parlamentos unidos por un hilo conceptual que luego produce la impresión de algo fabricado y hasta forzado por el autor ya que no solamente se quita naturalidad al diálogo sino que hasta se plasma una verdadera contraposición conceptial "¿por qué la insultas?" "porque eres linda".

Fushía se da maña para sorprender a Reátegui con Lalita en su cuarto y ofrece venderla por mil soles. Todo esto indudablemente responde a un plan previo trazado por Fushía.

Los juegos temporales se suceden a través de vasos comunicantes entre los dos planos: el del presente en el que conversan Fushía y Aquilino y el del pasado en que conversan Fushía, Reátegui y Lalita.

Reátegui continúa su acecho a Lalita y por último llega a un acuerdo con Fushía se la cambiará por la lancha y las conservas. Fushía partirá para el Ecuador.

> - ¿Y si ella no quiere?- dijo Julio Reátegui- Tienes que convencerla tú mismo, antes que te dé la lancha.
>
> - Ella sabe que mi vida será corretear de un lado a otro -dijo Fushía-, que pueden pasarme mil cosas. A ninguna mujer le gusta andar tras un hombre fregado. Estará feliz de quedarse, don Julio.
>
> - Y, sin embargo, ya vez -dijo Aquilino- Te siguió y te ayudó en todo. Hizo vida de sajino, como tu, y sin quejarse. Mal que mal, la Lalita ha sido una buena mujer, Fushía".
>
> P. 95

Efectivamente, como veremos luego, Lalita huye con Fushía y se burlan así de Julio Reátegui. La narración de lo que le acontece a la pareja en su viaje de huída y que constituyen nuevos capítulos de las aventuras de Fushía ya no está estructurada a través de vasos comunicantes, sino haciendo uso de la fórmula de la narración *totalizadora* que ya hemos estudiado. Esto sucede hasta cuando volvemos a encontrarnos con Aquilino y Fushia quienes continúan su viaje y nuevamente vuelve Fushía a narrar otros capítulos de sus aventuras y la narración se estructura otra vez haciendo uno de vasos comunicantes.

Nosotros vamos a interesarnos por el contenido temático de los siguientes seis capítulos narrados haciendo uso

de la fórmula de la narración totalizadora por cuanto, como ya hemos explicado, nos interesa delimitar los capítulos de las aventuras de Fushía ya que éstos corren paralelos, aunque en otro plano temporal, a la narración en el presente y se van acercando poco a poco en el tiempo hasta que terminan por fusionarse al final del núcleo temático constituído por la historia de Fushía.

Veamos pues el contenido temático de los siguientes SEIS capítulos narrados a base de la fórmula de la narración totalizadora.

CAPITULO V

LARGO VIAJE DE LALITA Y FUSHIA A TRAVES DE LA SELVA. LLEGAN HASTA LOS HUAMBISAS Y CONTINUAN VIAJE HASTA LA ISLA

Fushía y Lalita escapan al anochecer llevándose la lancha y las conservas y burlándose una vez más de Reátegui. El viaje es largo y está lleno de peripecias. "Viajaban desde que salía el sol hasta que se escondía", "un barquito y se escondían, un pueblo, un cuartel, un avión y se escondían" "para ahorrar las conservas pescaban anchovetas y bagres" "en las tardes buscaban una isla, un banco de arena, una playa y dormían protegidos por una fogata" "Tardaron dos semanas en pasar los pongos luego se internaron por caños, cochas y aguajales" "se volcó la lancha dos veces". Llegan hasta los Huam

bisas donde se quedan muchos días. Fushía dice haber estado allí con Aquilino. Lalita le pide continuar viaje y pasar al Ecuador pero Fushía una mañana destruye la lancha y la hunde en el río.

Dice que está planeando hacerse rico y que para ello debe encontrar a Aquilino. Una mañana parten en una canoa con dos remeros huambisas. Luego de varios días de viaje llegan a una isla oculta por inmensa vegetación donde según dice Fushía vivirán y se harán ricos.

CAPITULO VI

FUSHIA, PANTACHA Y LOS HUAMBISAS ASALTAN A LOS SHAPRAS. LLEGA AQUILINO E INFORMA DEL LIO EN URAKUSA.

Ha pasado algún tiempo.

Ya se ha unido Aquilino como también Pantacha quien participará en las correrías con ellos.

Se trata de asaltar tribus para robarles pieles y caucho que deben almacenarse en la isla desde donde Aquilino se encargará de venderlos.

Fushía, Pantacha y los huambisas regresan luego de asaltar a los Shapras. No han encontrado nada y han incendiado el poblado. Pantacha dice que es necesario ir más adentro, la selva es muy rica. Fushía responde que para ello

se hace necesario contar con un práctico. (x)

Fushía espera el regreso de Aquilino. Se informa que Pantacha acostumbra tomar unos cocimientos de hierbas para soñar. Un día que Fushía lo halla soñado Pantacha habla entre dientes: "era cuzqueño" "veinte años en el Ucayali" Fushía aprovecha para preguntarle que fue lo que pasó en Aguaytía y Pantacha habla de un río que "llevaba sangre" y termina por expresar que había matado a un yugoeslavo llamado Bakovic. Fushía dice que le ha sacado un secreto y ahora explica porqué se andaba escapando cuando lo encontró Aquilino. Se narra la caza de las tortugas por los huambisas y Lalita indica que está encinta, tiene vómitos.

Por fin llega Aquilino y cuenta que se demoró porque tuvo que acompañar a una lancha con soldados. Se ha informado de un lío en Urakusa, "Los Aguarunas le habían pegado a un cabo y a un sirviente, y matado a un práctico" (xx) Reátegui, Gobernador de Santa María de Nieva iba con los soldados.

(x) Recordemos que el práctico Nieves ha huído de Urakusa, él llegará posteriormente a la isla de Fushía y será muy bien recibido. Véase que la historia de Fushía es narrada desde el pasado y constituye un ramal que irá a encontrarse con la historia de Nieves. Luego de la fusión, las dos historias corren por un solo cauce. Esta técnica es empleada con todos los núcleos temáticos que integran la novela.

(xx) Como sabemos se trata de los hechos acaecido en Urakusa. Recordemos que Reátegui, como gobernador de Santa María, hace flagelar a Jum. Posteriormente éste será llevado por Aquilino a la isla uniéndose a los asaltantes.

CAPITULO VII

NACE EL HIJO DE LALITA

-Pasa el tiempo.

Lalita ya tiene dolores y Aquilino se apresta a ayudarla para que dé a luz. Jum se pelea con los Huambisas pero luego amista. Aquilino cuenta a Lalita de cómo conoció a Fushía en Moyobamba; él era aguatero y Fushía lo convenció para marchar a la selva. Al principio llevaban mercadería a los campamentos pero Fushía robaba y la policía comenzó a buscarlos. Entonces se separaron; Fushía se fue a Iquitos donde conoció a Lalita.

Fushía y Aquilino hablan de Jum. Aquilino dice que las heridas de la espalda y las axilas eran causadas por el flagelamiento a que fue sometido y la herida de la frente la hizo el propio Reátegui. Explica que ello se debió a que en Urakusa no quisieron venderle caucho a los patrones servidores de Reátegui "y para colmo le sonaron a un cabo que llegó a Urakusa y mataron a su práctico". Fushía responde "cojudeces, está vivito y coleando, es Adrián Nieves, el que recogí el mes pasado" (P. 264).

Fushía convence a Aquilino para que sea él quien se encargue de la venta del jebe que le robarán a las tribus "todo el mundo sabe que eres honrado, ¿acaso los caucheros, los materos y los chunchos no te pagan en cueros, en jebe y

en pepitas de oro? Si le preguntaban diría, son mis ganancias" P. 265.

Aquilino por fin aceptó. La primera vez regresó luego de dos meses;trajo víveres, ropa y quinientos soles. Luego vuelve a salir y es entonces cuando trae a Jum, es en este momento en el que nos encontramos.

Nace el hijo de Lalita. Aquilino ha hecho de partero. El niño se llamará Aquilino.

CAPITULO VIII

LALITA SE QUEDA SOLA EN LA ISLA Y MONOLOGA. JUM EXPLICA LA RAZON DE SUS HERIDAS

Aquilino ha ido de viaje, Fushía ha partido a sus acostumbradas correrías, Lalita se queda sola.

En este capítulo se hace uso de una nueva fórmula estructural; el monólogo interior.

Pero es el autor quien narra las reflexiones de Lalita. La intervención del autor es frecuente. No deja que sea Lalita sola la que monte el monólogo y diálogo interiores. El autor es quien lo estructura y participa en el proceso narrativo. Esto, que entrega características especiales a la fórmula estructural, sucede desde el inicio mismo del pasaje:

"Ella estaba solita, siempre esperando, para qué contar los días, lloverá, no lloverá, ¿volverán hoy día? todavía, es demasiado pronto. ¿ Traerán mercadería? Que traigan, cristo de Bagazán, santo, santo, mucha, jebe, pieles, que llegue don Aquilino con ropa y comida ¿Cuánto vendió?, Y él bastante, Lalita, a buen precio. Y Fushía, viejo querido. Que se hicieran ricos, virgencita, santa, santa, porque entonces saldrían de la isla, volverían donde los cristianos y se casarían, ¿cierto Fushía?, cierto Lalita".

P. 284

Es fácil tomar nota de las características especiales que ofrece la fórmula estructural usada en este capítulo.

Las primeras cinco palabras las dice el autor. Continúa el monólogo de Lalita. Pero en el momento en que se hace referencia a Aquilino tenemos nuevamente la participación del autor "¿cuánto vendió? y él bastante Lalita". En un proceso en el que el monólogo interior es pleno no podría usarse la expresión "y él" ¿Quién es el que dice estas palabras? indudablemente que el autor quien , como ya hemos hecho notar en otro lugar, las emplea para suprimir el uso del verbo introductor. Pero el caso de porqué las usa cuando el empleo del monólogo interior pleno no lo permite podría hallar explicación en el deseo del autor de estar presente en el proceso narrativo. Al efecto, quítese estas palabras y se tendrá un monólogo interior pleno con la sola participación del monologante. Otro tanto ocurre inmediatamente después de que el autor hace ingresar a Fushía en el proceso narrativo. Allí uti

liza la misma expresión "y Fushía,viejo querido".

En conclusión, este capítulo narrado en sentido general haciendo uso del monólogo interior se ve matizado por la frecuente participación del autor. Esta participación que quiebra la estructura del monólogo interior no solamente es a través de la narración tradicional sino también de la narración del diálogo. Se dice que Lalita está esperando el regreso de Fushía como también de Aquilino:

> "¿volverán hoy día? Pero esa tarde no llegaron ellos, sino Jum y era la hora de la siesta cuando la Shapra entró a la cabaña gritando sacudió la hamaca y sus pulseras bailaban, sus espejitos y sus sonajas y Lalita ¿ya vinieron?. Y ella, nó, vino el aguaruna que se escapó. Lalita salió a buscarlo y allí estaba, en la pileta de las charapas, salando unos bagres y ella Jum, donde te fuiste?"
>
> P. 285

Como puede verse, este fragmento está integramente narrado por el autor y no se trata de un monólogo interior. En la primera parte se observa una narración tradicional de hechos y en la segunda una narración del diálogo.

Lalita continúa esperando y regresa Jum el que refiere "no me mataron, me fuí por ahí" pero ahora no se irá. Lalita le dice que Fushía ha ido hacia los Muratos y está preocupada, "¿Se pelearían con el patrón o le darían el jebe de a buenas?" Jum refiere las razones por las que lo flagelaron en Santa María. Habla de los dos maestros: "metieron odio contra los patrones". Lalita piensa en el práctico Nieves "los

ojos del práctico se vuelven calientes cuando paso cerca, ¿soñaba con ella?, ¿quería tocarla?, ¿abrazarla?".

Finalizan así los SEIS capítulos de las aventuras de Fushía narrados sin la técnica de los vasos comunicantes. No olvidemos que cada uno de estos capítulos están integrados en la narración que el propio Fushía hace de sus aventuras mientras viaja con Aquilino hacia San Pablo y que constituyen procesos narrativos paralelos que van acercándose a la narración central en el tiempo.

Ahora volvemos a encontrarnos con Fushía y Aquilino y nuevamente el primero narra sus aventuras y se hace uso de la técnica de los vasos comunicantes.

CAPITULO IX

REATEGUI ES INFORMADO POR EL DOCTOR PORTILLO Y DON FABIO SOBRE LA PRESENCIA DE ASALTANTES EN LAS TRIBUS.

-Este capítulo es uno de los más interesantes en cuanto a procedimientos estructurales de los vasos comunicantes se refiere. Ya hemos dicho que para su estructuración se necesita fundamentalmente dos procesos narrativos paralelos pero ubicados en diferente plano temporal, pero hemos explicado también que sí el plano del presente es siempre uno los planos del pasado pueden ser muchos y hasta marchar al infinito. En este pasaje de la obra vamos a encontrar varios pla

nos en el pasado y tanto como ya los señaláramos anteriormente vamos a volver a hacerlo ahora indicando a través de números los respectivos planos.

1.- " ¿Has contado los días, viejo?-dijo Fushía- yo he perdido la noción del tiempo.

- Qué te importa el tiempo, para qué sirve eso - dijo - Aquilino

- Parece que hiciera mil años que salimos de la isla -dijo Fushía- Además, sé que es por gusto, Aquilino tú no conoces a la gente. Ya verás, en San Pablo llamarán a la policía y se tirarán la plata.

- ¿Otra vez te estás poniendo triste?- dijo Aquilino- Ya sé que el viaje es largo, pero qué quieres, hay que ir con cuidado. No te preocupes por San Pablo, Fushía, te he dicho que conozco un tipo de ahí.

2.- - Es que estoy rendido, hombre, no es broma corretear así, te has sacado la lotería conmigo - dijo el doctor Portillo - Mira la cara de cansancio del pobre don Fabio. Pero al menos ya estamos en condiciones de informarte. Por lo pronto agarra una silla te vas a caer sentado con las noticias.

3.- - Las plantaciones muy bien, muy bonitas, señor Reátegui- dijo Fabio Cuesta- El ingeniero es amabilísimo y ya terminó el desmonte y la siembra. Todos dicen que es una región ideal para el café.

2.- - Por ese lado todo anda normal -dijo el doctor Portillo- Lo que está fallando es el negocio del jebe y de los cueros. Un asunto de bandidos, compadre.

1.- -¿Portillo? No me suena nada, Fushía- dijo Aquilino- ¿Es un médico de Iquitos?
-Un abogado-dijo Fushía- El que le ganaba todos sus pleitos a Reátegui. Un orgulloso, Aquilino, un soberbio.

3.- -No es culpa de los patrones, señor Reátegui le juro- dijo Fabio Cuesta- Si ellos están más furiosos que nadie, ¿no ve que son los más perjudicados? Parece que los bandidos existen de verdad.

2.- El doctor Portillo también había pensado, al principio, que los patrones estaban haciendo comercio a ocultas, Julio, que habían inventado a los bandidos para no venderle el jebe a él. Pero no eran ellos, lo cierto es que les cuesta cada vez más trabajo conseguir mercadería, compadre, él y don Fabio se metieron por todas partes, averiguaron, hay bandidos, y don Fabio se portó como un señor, se enfermó con tanto viaje y a pesar de todo siguió con él, Julio, y claro que fue útil ir de brazo con la autoridad, el Gobernador de Santa María de Nieva inspiraba respeto por allá.

3.- Tratándose del señor Reátegui, cualquier cosa- dijo Fabio Cuesta- Eso y mucho más, usted lo sabe, don Julio. Lo que más lamento es esto de los bandidos, con lo que costó convencer a los patrones que en lugar de vender al Banco, le vendieran a usted.

1.- -Había que ver como me trataba- dijo Fushía-, desde qué altura. ¿Crees que me invitó a su casa una sola vez en Iquitos? No sabes qué odio le tenía a ese abogaducho, Aquilino.

-Siempre lleno de odios, Fushía-dijo Aquilino- Te pasa algo y te pones a odiar a alguien. Dios te va a castigar por esto también.

-¿Más todavía?- dijo Fushía- Sí me está castigando desde antes que le hiciera nada, viejo".

Pp. 129-30-31

La lectura corriente produce en el lector una nota de confusión. Es necesario leer detenidamente para darse cuenta de que los diálogos se han montado en diferentes planos temporales con la participación de diferentes personajes. Lógico es pensar que la comprensión de este tipo de diálogo se facilita con el ejercicio y el conocimiento de recursos técnicos. Pero debe advertirse, así mismo, que el lector común difícilmente logrará coger el procedimiento estructural y se le hará problemática la comprensión del desarrollo temático. Se presenta así una especie de enrevesamiento que requiere, por parte del lector, un serio y detenido trabajo intelectual para su correcta comprensión. Se trata, en conclusión, del fragmento de una obra que tiene similares características estructurales y que por lo tanto solamente revelará sus secretos a minorías de entendidos, es decir, a quienes estén al día con el conocimiento de las nuevas técnicas narrativas.

Hemos hecho claras indicaciones de los diferentes planos temporales separándolos con dos líneas y numerándolos.

El plano Nº 1 Corresponde a la conversación entre Fushía y Aquilino.

El plano Nº 2 Portillo y Reátegui.

El plano Nº 3 Fabio y Reátegui

Plano Nº 1.- Fushía y Aquilino conversan. Fushía dice que parece que hiciera mil años que salieron de la isla y muestra su temor de ser apresado por la

policía. Aquilino le dice que conoce a "un tipo" en San Pablo.

Plano Nº 2.- Sin mediar ninguna explicación estamos en un segundo plano ubicado en el pasado. Habla el doctor Portillo y se dirige a Reátegui. Están en la oficina del primero y dice que va a informarle.
Cuando esperamos dicha información o las palabras de Reátegui para responder a Portillo de pronto el autor nos ubica en otro plano temporal.

Plano Nº 3.- Don Fabio le informa a Reátegui que las plantaciones están muy bien y el ingeniero ha concluido el desmonte y la siembra.

Este plano temporal corresponde a una escena anterior (en el tiempo) al plano Nº 2, es decir, la información que iba a dar Portillo ya la había dado don Fabio y la escena, por eso, ha cobrado actualidad y es por eso también que ya estamos nuevamente sobre el plano Nº 2.

Plano Nº 2.- El doctor Portillo le dice a Reátegui que por ese lado todo anda normal "y lo que le preocupa es el negocio de jebe y cueros que es "lo que está" fallando. "un asunto de bandidos. Compadre "concluye". (x)

Plano Nº 1.- Inmediatamente, el autor nos trae al presente, Aquilino se interesa por la identidad de Portillo y Fushía le explica que se trata de un abogado.

Plano Nº 3.- Del presente saltamos al plano Nº 3 y se vuelve a reconstruir la escena en que don Fabio informaba a Reátegui del asunto del jebe. Fabio está convencido de la existencia de bandidos.

Plano Nº 2.- Volvemos al plano Nº 2 que es posterior en el tiempo al plano Nº 3 y estamos en la oficina de Portillo quien le dice a Reátegui que tam-

(x) Recordemos que Reátegui se dedica al contrabando de jebe y ahora tiene serios problemas por cuanto los patrones que trabajan a su servicio no lo consiguen. Cuando llegan a las tribus los indios le dicen que unos bandidos los asaltan. Reátegui en principio duda de estos hechos y cree que los patrones están comerciando por su cuenta.

bién está seguro de la existencia de bandidos. En este momento aclara que él y don Fabio habían hecho el viaje para comprobar los hechos "se metieron por todas partes, averiguaron, hay bandidos" y hasta se enfermó Fabio. Esto aclara también que al regreso fue don Fabio el primero en informar a Reátegui (Plano Nº 3) y que ahora recién lo hace Portillo (Plano Nº 2).

Plano Nº 3.- La explicación anterior se aclara definitivamente en este plano. Al regresar Fabio e informar a Reátegui le habló de su enfermedad pero "tratándose del señor Reátegui, cualquier cosa".

Plano Nº 1.- Regresamos al presente y Fushía habla de su odio a Portillo, Aquilino le recomienda no abrigar esos sentimientos.

Como puede verse en este fragmento la técnica de los V.C. no sólo se concretan a montar juegos temporales en dos planos, presente y pasado sino en varios planos, pudiendo éstos llegar al infinito. Pero debe explicarse que el plano ubicado en el presente no desaparece nunca, así algún plano del pasado haga sus veces cuando cobra plenitud.

En este capítulo Portillo continúa informando que han "sentado denuncias en todas las comisarías de la región... Pero es lo mismo que nada -le dice a Reátegui- Toma el avión a Lima y que intervenga el ejército". Por su parte don Fabio afirma que "El coronel dijo que ayudaría con mucho gusto... sólo esperaba órdenes".

F. 134.

CAPITULO X

SE INICIAN LAS RELACIONES ENTRE NIEVES Y LALITA

-En este capítulo se narra la huída de Nieves y Lalita dejando abandonado a Fushía en la isla.

Fushía le cuenta a Aquilino que"nadie se dio cuenta de cómo empezó la cosa"(las relaciones entre Nieves y Lalita). Luego vamos al pasado y hallamos a Nieves en su cuarto. Es de noche y entra Lalita. Conversan acerca de los malos tratos que ella recibe de Fushía. Se nota que Lalita trata de conquistar a Nieves. Le dice que ha venido a visitarlo porque es bueno. Después se despide proponiéndole tutearse "al menos cuando no haya nadie". Todo esto está narrado a través de juegos temporales logrados por medio de vasos comunicantes. En el presente se hace acotaciones al diálogo de Lalita y Nieves. Fushía explica los hechos quejándose de la enfermedad de sus piernas y los inicios de su impotencia sexual.

> "Es que traté como diez días y no le podía a esa perra- dijo Fushía-, ni a la Lalita ni a las chunchas, viejo, de volverse loco, viejo. Me ponía a llorar solo, viejo, quería matarme, cualquier cosa, diez días seguidos y no les podía, Aquilino"
>
> P. 157

CAPITULO XI

LALITA PROTESTA POR LA LLEGADA DE LA SHAPRA. FUSHIA LA GOLPEA

-Fushía cuenta que cuando estuvieron por el río Apaga los Huambisas encontraron las huellas y los siguieron. Les dieron alcance a las orillas del Pushaga y se produjo una batalla campal en la que muere un huambisa. Los Shapras escapan pero son apresadas dos mujeres. A una le cortan la cabeza y la otra es defendida por Fushía a punta de revólver. Ella es la Shapra de la que frecuentemente se habla cuando se hace referencia a Lalita y las mujeres de Fushía (x)

No olvidemos tampoco que todo este proceso narrativo también se estructura a través de vasos comunicantes.

Se informa de la ferocidad de los huambisas, tribu a la cual temen todas las otras por su bravura y maldad. Se hace referencia a Pantacha ahora abandonado por Fushía y Aquilino en la isla.

Se narra la llegada de la Shapra a la isla y su encuentro con Lalita. Esta se da cuenta que es otra mujer para Fushía, se queja y llora. Fushía le dice que será sirvienta, luego insulta a Lalita y le pega. Fushía le explica a Aquilino que le pegó porque quería matar a la Shapra.

(x) Recordemos que estos hechos ya han sido narrados en el capítulo VI, en consecuencia de lo que ahora se trata es simplemente de explicar la actitud de Lalita y es por eso que dichos hechos Aquilino los dá por sabidos.

CAPITULO XII

FUSHIA Y SUS RELACIONES CON LALITA. LA IMPOTENCIA SEXUAL DE FUSHIA. LALITA VISITA NUEVAMENTE A NIEVES

--Fushía despierta luego de haber dormido largamente. Le cuenta a Aquilino que ha soñado con Jum. "Que se moría en la playita donde Pantacha se preparaba sus cocimientos" Se habla de Jum y sus correrías. En el pasado se narra las discusiones entre Lalita y Fushía cuando éste, víctima de impotencia sexual, no puede satisfacer a Lalita. Por su parte Aquilino, aprovecha para contar a Fushía que Lalita y Nieves están ahora viviendo en Santa María de Nieva (x). Nieves ha sido contratado como práctico por el puesto policial y Lalita espera un hijo. Refiere, así mismo que Jum solía ir a Santa María de Nieva a reclamar el jebe que le quitó Reátegui cuando fue a Urakusa. Informa también que hay un nuevo Teniente que ha sustituído al teniente Cipriano. (xx)

No olvidemos que estos recuerdos se hacen durante el viaje a San Pablo, son historias bastante antiguas por eso Aquilino cuando se refiere a la presencia de Jum en Santa María de Nieva dice "iba por esa historia tan vieja".

(x) Esta referencia es en el plano del presente por cuanto todavía no hemos llegado en el plano del pasado al momento en que Lalita y Nieves escapan de la isla.

(xx) Recordemos que luego de llegar el nuevo teniente, Jum se presenta a efectuar el reclamo.

Mientras tanto, se ha continuado narrando las relaciones entre Lalita y Fushía. Fushía víctima de impotencia ha arrojado a Lalita de su hamaca. Ella va a otra hamaca y luego de dormir un rato despierta, sale y se dirige a la cabaña de Adrián Nieves.

En el presente Aquilino le indica a Fushía que se cubra porque van a cruzarse con un barquito.

CAPITULO XIII

NIEVES Y LALITA ESCAPAN DE LA ISLA

Aquilino y Fushía ya se están acercando a San Pablo. Aquilino dice que mañana irá a averiguar, hablará con el amigo que allí tiene a fin de que puedan recibir a Fushía. El ha de venir a visitarlo.

La narración en el pasado es a cerca de las curaciones que, a base de cocimientos de yerbas, se hacía Fushía. Lalita quiere ayudarlo pero Fushía la rechaza "sal de aquí -dijo Fushía -No vuelvas hasta que te llame". (P. 338). Los huambisas han regresado de caza y sus mujeres han preparado masato. Van a festejar. Nieves regresa luego de estar pescando y dice no haber tenido suerte. Lalita le pregunta si va a celebrar con los huambisas y éste le responde que está cansado y va a acostarse.

En el presente Aquilino sigue informando a Fushía a cerca de la vida en San Pablo. Lo consuela diciéndole nue

vamente que se permiten las visitas.

Se narra en el pasado la huída de Nieves y Lalita. Pantacha se lleva a Fushía a celebrar con los huambisas. Nieves exige a Lalita escapar inmediatamente. Ella se lleva al pequeño Aquilino.

El capítulo concluye cuando Aquilino advierte que ha concluído el viaje y que es la última noche que pasan juntos "treinta días justos que salimos de la isla".

CAPITULO XIV

LLEGA AQUILINO A LA ISLA Y SE HORRORIZA DE LA ENFERMEDAD DE FUSHIA. SALEN PARA SAN PABLO.

Aquilino regresa luego de visitar San Pablo ultimando los arreglos para que se quede Fushía. Este lo había esperado en una playa. Aquilino dice que "el tipo" le conseguirá "papeles" a Fushía a fin de que nadie sepa quien es, así mismo le dará mejor alimentación y medicinas.

En el pasado se narra los acontecimientos posteriores a la huída de Nieves y Lalita. Fushía se encierra por meses en su cabaña hasta que llega Aquilino. Fushía le refiere que se han escapado, el viejo pregunta si se llevaron la plata y Fushía le responde que no. Aquilino se horroriza de la enfermedad de Fushía. Es el momento en que Aquilino informa a Fushía de la existencia de San Pablo lugar en que

podrán curarlo y lo convence para ir hasta allí. Es así como dejan la isla abandonando a Pantacha y a los huambisas.

Veamos cómo los capítulos sobre la vida y aventuras de Fushía se han ido acercando poco a poco y ya estamos en el momento en que los dos planos temporales; pasado y presente se fusionan. Los capítulos de la historia de Fushía narrados en el pasado han corrido paralelos al presente pero unidos a este por medio de vasos comunicantes y al mismo tiempo han ido saltando de pasado a presente hasta alcanzar al presente y fusionarse con él.

La historia, ahora es una sola en el presente, finaliza cuando Aquilino se dispone a conducir a Fushía de la playa a San Pablo. "Pero hace rato que oscureció, tengo que llevarte de una vez, el tipo se va a cansar de esperarnos".

P. 366

Si hacemos un resumen del contenido temático desarrollado en esta parte de la obra obtendremos el siguiente cuadro.

PRIMER PLANO - PRESENTE

-Fushía y Aquilino viajan por espacio de treinta días desde la isla hasta San Pablo.

SEGUNDO PLANO - PASADO

Capítulo I

-Fushía y dos delincuentes, Chango e Iricuo escapan de la cárcel de Campo Grande en el Mato Grosso.

Capítulo II

-Fushía llega a Iquitos y se aloja en el hotel de Reátegui administrado por don Fabio. Posteriormente huye robándose dinero.

Capítulo III

-Ha pasado el tiempo.
-Fushía conoce a Lalita mientras trabaja para Reátegui en Iquitos. La hace su mujer y huye con ella.

Capítulo IV

-Fushía y Lalita llegan a Uchamala, fundo de Reátegui. Llega luego Reátegui y pretende a Lalita. Fushía y Lalita huyen engañando a Reátegui.

Capítulo V

-Largo viaje de Lalita y Fushía a través de la selva. Llegan hasta los huambisas y continúan viaje hasta la isla de Fushía.

Capítulo VI

-Fushía, Pantacha y los huambisas asaltan a los Shapras. Llega Aquilino e informa del lío en Urakusa.

Capítulo VII

-Nace el hijo de Lalita.

Capítulo VIII

-Lalita se queda sola en la isla y monóloga. Jum explica la razón de sus heridas.

Capítulo IX

-Reátegui es informado por el doctor Portillo y don Fabio sobre la presencia de asaltantes en las tribus.

Capítulo X

-Se inician las relaciones entre Nieves y Lalita.

Capítulo XI

-Lalita protesta por la llegada de la Shapra. Fushía la golpea.

Capítulo XII

-Fushía y sus relaciones con Lalita. La impotencia sexual de Fushía. Lalita visita nuevamente a Nieves.

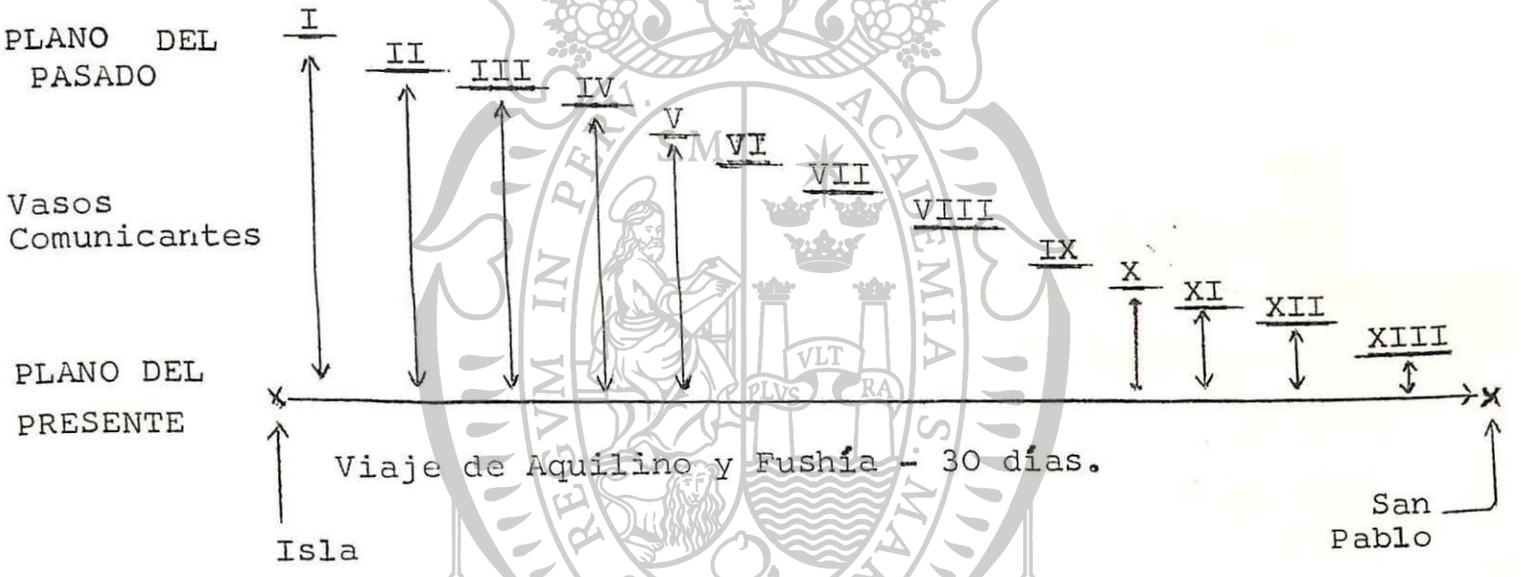
Capítulo XIII

-Nieves y Lalita escapan de la isla.

Capítulo XIV

-Llega Aquilino a la isla y se horroriza de la enfermedad de Fushía. Salen para San Pablo.

Pero como hemos dicho que los capítulos de la historia de Fushía a más de correr paralelos al plano del presente con el que tienen relación a través de vasos comunicantes(con excepción de los capítulos V - X), avanzan también de pasado a presente hasta fusionarse con éste, puede formularse una representación gráfica que ilustre con mayor claridad el fenómeno.


PLANO DEL PASADO
Vasos Comunicantes
PLANO DEL PRESENTE
I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII
XIII
Viaje de Aquilino y Fushía - 30 días.
Isla
San Pablo

EL TIEMPO CIRCULAR

Uno de los procedimientos estructurales más sugestivos de los empleados por Vargas Llosa en la estructuración de La Casa Verde es el conocido como Tiempo Circular. Es una fórmula que consiste en efectuar la narración en dos planos. El primer plano formado por acontecimientos que tienen lugar en el presente y el segundo plano por acontecimientos que se desarrollan el pasado. Pero lo importante, son las características especiales que adquieren ambos planos.

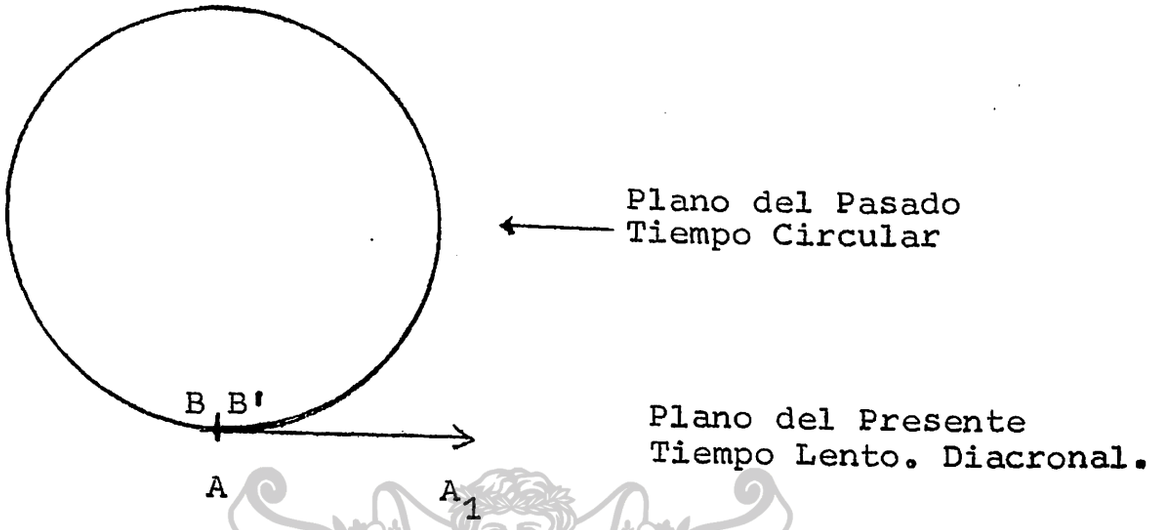
Los planos se estructuran de tal manera que producen una línea temporal que describe un verdadero círculo. Al efecto, en el primer plano o plano del presente se inicia la narración de los acontecimientos. En este momento nace el segundo plano que marcha hacia el pasado. Los acontecimientos en el primer plano continúan narrándose en un tiempo lento mientras que los que tienen lugar en el pasado abarcan un tiempo bastante considerable y para narrar todos los acontecimientos en dicho lapso debe narrarse más ágilmente. De esta manera el tiempo que transcurre en el primer plano está casi detenido, se mueve muy lentamente, solamente se suceden diálogos en un corto lapso, mientras que el tiempo que ha ido al pasado es amplio, abarca muchos hechos y escenas. Es así como la línea temporal que ha ido hacia el pasado va reconstruyendo una serie de hechos realizados en un tiempo considerable hasta

que por último regresa al presente a medida que los propios acontecimientos conducen a él. Se ha producido indudablemente un verdadero círculo temporal en el plano del pasado cuyos polos de abertura y cierre se hallan ubicados en el presente en donde los acontecimientos, como ya se ha dicho, se narran en un tiempo lento. Esto quiere decir que mientras la narración en el presente puede abarcar solamente horas, la narración en el pasado puede abarcar meses y hasta años. Pero no debe olvidarse que este segundo plano nace en el presente y vuelve a él, en donde el tiempo, repetimos, tiene una marcha lenta (x).

Por otro lado, hay que advertir que la narración en ambos planos se efectúa al mismo tiempo y de manera alternada de manera que los hechos del pasado tengan una base de sustentación en el presente.

Si intentamos una representación gráfica de este procedimiento tendríamos la siguiente:

(x) Hablamos de tiempo lento o de marcha lenta por cuanto el autor utilizando una serie de recursos puede detener la marcha del tiempo a absoluta voluntad. Pueden dos personajes iniciar una conversación a las diez de la mañana y recogerse los diálogos en cien páginas y cuando la conversación concluya sea solamente las diez y cinco minutos.



En la Casa Verde la fórmula del Tiempo Circular se emplea para estructurar el desarrollo del núcleo temático correspondiente a la huída de las niñas aguarunas de la Misión de Santa María de Nieva. Bonifacia una india adolescente criada en la misma Misión y quien ha estado al cuidado de las niñas las ha hecho escapar. (x)

La acción en el plano del presente se inicia cuando la Madre Angélica irrumpe en la oficina de la Madre Superiora y lívida, participa que las niñas se han escapado "No queda ni una sola, Dios mío". (P.23) Es de noche.

(x) Recordemos que en Santa María de Nieva funciona una Misión, a cargo de unas madres, que se ocupa de educar a las niñas selváticas. Las madres y la policía visitan el poblado aguaruna de Chicais y a viva fuerza apresan a otras dos pequeñas niñas. Las traen a la misión y las ponen al cuidado de Bonifacia, quien por su parte, había sido traída hace mucho tiempo por Julio Reátegui cuando viajó a Urakusa para castigar a los indios que habían golpeado al Sargento Roberto Delgado. Bonifacia es quien hace escapar a las niñas.

El autor aprovecha para ofrecer la ubicación de Santa María de Nieva en la desembocadura del Alto Marañón.

Las madres revisan el lugar cubierto de maleza por donde posiblemente escaparon. La superiora dá órdenes:

> "- Busque a Bonifacia, Madre Angélica- susurró la superiora- llévela a mi despacho.
>
> - Si, madre, ahora mismo-: La lamparilla iluminó un segundo la barbilla trémula de la Madre Angélica, sus ojitos que pestañeaban.
>
> - Vaya a advertir a don Fabio Madre Griselda-dijo la superiora- y usted al teniente Madre Patrocinio. Que salgan a buscarlas ahora mismo. Dense prisa, Madres".
>
> P. 24.

Luego el grupo se encamina a la Residencia. Al pasar frente a la capilla la superiora ordena a las otras madres "Entren ustedes, Madres -dijo suavemente-, Ruéguenle a la Virgen que no ocurra ninguna desgracia. Yo vendré luego".

El autor vuelve a describir el paisaje de Santa María de Nieva y habla de la ciudad, la Plaza de Armas, la comisaría, la casa del Gobernador, las viviendas, los locales de la Misión.

De pronto estamos frente a Bonifacia y se inicia el interrogatorio por parte de las madres. La superiora le pide diga todo, la Madre Angélica quien había ido a buscarla acota que "Estaba en la capilla.. las madres la descubrieron". No olvidemos este hecho. Tiene mucha importancia por cuanto será punto clave al cerrarse la línea del tiempo circular.

El tono de la Superiora, quien hace las preguntas es duro pero Bonifacia no responde "-Te he hecho una pregunta, Bonifacia- dijo la Superiora- ¿Qué esperas?".

El interrogatorio continúa al mismo tiempo que el autor presenta a Bonifacia.

> "Vestía una túnica azul, un estuche que ocultaba su cuerpo desde los hombros hasta los tobillos, y sus pies descalzos, del color de las tablas cobrizas del suelo, yacían juntos: dos animales chatos policéfalos.
>
> -¿No has oído?- dijo la Madre Angélica -Habla de una vez.
>
> El velo oscuro que enmarcaba su rostro y la penumbra del despacho acentuaban la ambigüedad de su expresión, entre huraña e indolente, y sus ojos grandes miraban fijamente el escritorio; a veces, la llama del mechero agitada por la brisa que venía de la huerta, descubría su color verde, su suave centelleo"
>
> P. 25

Este procedimiento continúa y Bonifacia no responde. La Madre Angélica interviene "La mano de la Madre Angélica revoloteó sobre la cabeza de Bonifacia". La Superiora pide que le dejen a ella.

El autor continúa describiendo el paisaje de Santa María de Nieva.

Llega el Gobernador acompañado por la Madre Patroci

nio (x) e informa que ya han salido a buscarlas, "el teniente también" y les pide no preocuparse.

Las madres culpan a Bonifacia pero élla no dice ni una palabra. Todo lo que hacen las madres es suponer un descuido de Bonifacia. El silencio de ésta se prolonga hasta el momento en que la Madre Angélica le dice tonta.

> "- Se salieron por la puerta de la huerta, por eso no las sentimos - dijo La Madre Angélica- le robaron la llave a esta tonta.
>
> - No me digas tonta, mamita-dijo Bonifacia, los ojos abiertos- No me robaron.
>
> P. 27

La Madre Angélica insiste en decirle tonta y Bonifacia confiesa:

> "- Yo les abrí la puerta - Bonifacia despegó apenas los labios - yo las hice escapar, ¿ves que no soy tonta?".
>
> P. 27

Las madres se llenan de sorpresa y se cierra la escena.

Ahora estamos en la despensa de la Misión, las Madres continúan reprendiendo a Bonifacia quien está tendida en

---

(x) Aquí hay un descuido del autor. Recordemos que la Madre Angélica fue a buscar a Bonifacia, la Madre Griselda a don Fabio (el Gobernador) y la Madre Patrocinio al Teniente. La Madre Angélica efectivamente llega con Bonifacia, informa que las Madres (Leonor y Angela) la descubrieron en la capilla. Pero es el caso que el Gobernador llega acompañado de la Madre Patrocinio quien había ido a buscar al teniente. Lo lógico hubiera sido que la Madre Griselda llegara con don Fabio ya que fue ella quien salió a buscarlo.

el suelo.

> "- Algún día te darás cuenta de lo que has hecho y te arrepentirás -dijo la Madre Angélica - y si no te arrepientes, te irás al infierno, perversa".
>
> P. 43

Este es el momento en que se inicia la narración de los acontecimientos que siguen la línea del Tiempo Circular. A medida que la reprensión a Bonifacia continúa se narra una serie de hechos en el pasado partiendo de este instante.

Es importante hacer constar que el autor ha utilizado un especial procedimiento para narrar los acontecimientos en el pasado. Pues mientras en el presente el proceso narrativo está montado a base de diálogos, en el pasado que constituye el Tiempo Circular toda la narración está hecha a base de solamente narraciones. No aparece, en consecuencia, ningún fragmento de diálogo.

Hay que hacer constar, así mismo, que los dos planos se suceden unos a otros de manera matemática. Esto podrá verse con mayor claridad en el resumen que incertaremos al final de este capítulo.

Hemos asistido al diálogo entre las Madres y Bonifacia en la despensa de la Misión. Esta escena tiene lugar en el plano del presente. Ahora se inicia la carrera del Tiempo Circular, el autor presenta el lugar donde duermen las pupilas y se narra cómo es la vida dentro de la Misión.

Para verificar más claramente la sucesión matemáti-

ca de Diálogos y Narraciones vamos a hacerlo constar expresamente. El diálogo corresponde al tiempo del presente y la narración al Tiempo Circular.

Narración
(Tiempo Circular) "Las pupilas duermen en una habitación larga, angosta, honda como un pozo; en las paredes desnudas hay tres ventanas que dan sobre el Nieva, la única puerta comunica con el ancho patio de la Misión. En el suelo, apoyados contra la pared, están los catrecitos plegables de lona; las pupilas los enrollan al levantarse, los despliegan y tienden en la noche. Bonifacia duerme en un catre de madera, al otro lado de la puerta, en un cuartito que es como una cuña entre el dormitorio de las pupilas y el patio. Sobre su lecho hay un crucifijo y, al lado, un baúl. Las celdas de las madres están al otro extremo del patio, en la Residencia: una construcción blanca, con techo de dos aguas, muchas ventanas simétricas y un macizo barandal de madera. Junto a la residencia están el Refectorio y la Sala de Labores, que es donde aprenden las pupilas a hablar en cristiano, deletrear, sumar, coser y bordar. Las clases de religión y de moral se dan en la capilla. En una esquina del patio hay un local parecido a un hangar que colinda con la puerta de la Misión; su alta chimenea rojiza destaca entre las ramas invasoras del bosque: es la cocina".

P. 44

Diálogo (P)

Volvemos al plano del presente. Las madres continúan reprendiendo a Bonifacia. Le hacen recordar "todo lo que hemos hecho por tí" "¿Tampoco sabes cómo te recogimos, no?" Bonifacia dice que era muy chica y no se acuerda.

Narración (T. C.)

Las pupilas precedidas por Bonifacia se dirigen al dormitorio luego de las oraciones de la noche. Cuando ya están acostadas Bonifacia apaga las luces, hecha llave a la puerta y se acuesta.

Diálogo (P.)

La Superiora le cuenta a Bonifacia cómo era de niña: "corrías a la huerta, arañabas la tierra y apenas encontrabas una lombriz, un gusano, te lo metías a la boca". Interviene la Madre Angélica y le dice que estaba desnuda y acota "tenías malos instintos, demonio, sólo las inmundicias te gustaban" y continúan las recriminaciones. Bonifacia llora.

Narración (T. C.)

En las mañanas Bonifacia entra al dormitorio agitando una campanilla, las pupilas rezan y se reparten en grupos, barren y marchan a arrojar la basura en el barranco.

Diálogo (P.)

Las madres continúan reprendiendo a Bonifacia. Esta explica que las niñas querían irse:
"Ellas querían irse- dijo Bonifacia-, se salieron al patio y vinieron hasta la puerta y en sus caras ví que también querían irse con esas dos que llegaron ayer".

¡Y tú les diste gusto! -gritó la Madre Angélica- ¡Porque les tenías cólera! ¡Porque te daban trabajo y tú odias el trabajo, perezosa! ¡Demonio!"

P. 46

Bonifacia explica que fue por las dos niñas que trajeron ayer; le dieron pena y le pide a la Madre Angélica: "No grites así, mamita, después te enfermas, siempre que te da rabia te enfermas".

Narración (T.C.)

Luego de la limpieza se sirve el desayuno. Van a la capilla y reciben lecciones: catecismo, historia, oraciones. Después a la cocina con la Madre Griselda. Se sirve la colación de mediodía. Descansan.

Van a la sala de labores, clases de Castellano, Alfabeto, Números. Al atardecer rezan el rosario. Vuelven a repartirse en grupos de trabajo: cocina, huerto. Despensa, refectorio.
Colación de la noche.

Diálogo (P.)

Bonifacia insiste que las niñas le daban pena. La Superiora dice que miente por cuanto las niñas de Chicais "hablan pagano" Bonifacia afirma que ella también lo habla. La Madre Angélica grita llamándo la mentirosa. Bonifacia empieza a hablar "su pagano".

Narración (T.C.)

Se informa de los Jesuitas en una Misión vecina. Hay misa los domingos. La Madre Angélica y Bonifacia llevan a las pupilas al río por las tardes. Ellas son unas veinte y tienen entre seis y quince años. Todas son aguarunas. A veces una huambisa, una Shapra, pero no frecuentemente.

Diálogo (P.)

La Superiora y Bonifacia están solas, ya es otro día. "No sigas haciéndote la niña... Has tenido toda la noche para lloriquear a tu gusto".
P. 65

Y la reprensión continúa. Bonifacia tiene miedo a la Madre Angélica.

Narración (T.C.)

Es de noche. Bonifacia escucha un cuchicheo raro en el aposento de las pupilas, Va a la cocina y trae plátanos fritos. Ubica a las niñas arrinconadas detrás de los costales de maíz.

Diálogo (P.)

Bonifacia dice no haberse dado cuenta y que solamente sintió pena. Cuando la superiora le pide explique porqué sentía pena, ella dice que por "las dos pagamitas de Chicais", lloraban, se abrazaban y no comieron. La madre le dice que es así hasta que se acostumbren; es por su propio bien.

Narración (T. C.)

Bonifacia descubre a las dos chiquillas y el autor dice que sus cabelleras están llenas de liendres.

Diálogo (P.)

La Madre Superiora acusa a Bonifacia de haberlo planeado todo con anticipación. Ella jura que no.

Narración (T. C.)

Bonifacia comienza a hablarle en su idioma a las chiquillas. Ellas que han estado temblando y haciendo castañear los dientes dejan de hacerlo.

Diálogo (P.)

Bonifacia dice que las niñas se habían puesto nerviosas. La madre le pide cuente qué es lo que pasó aquella noche en la despensa. Bonifacia pide que le prometa no botarla. La Madre dice que no se explica, si a Bonifacia le daba pena que las niñas estén en la Misión cómo es que ella quiere quedarse.

Narración (T. C.)

Bonifacia con sus gruñidos consigue que las niñas coman el plátano frito que les ha llevado.

Diálogo (P.)

Bonifacia dice que ella ya no es como las niñas y que según dice la propia madre es ya civilizada. Luego explica que las niñas querían irse. La Madre dice que acaso se volvió loca. Bonifacia piensa que peor que eso y ahora quiere arrepentirse.

Narración (T. C.)

Una de las chiquillas come. (el autor describe su rostro con un pendiente en la naríz). Luego coge por los cabellos a la otra que está recostada contra su pecho y con la otra mano le lleva plátano a la boca.

Diálogo (P.)

La Madre Superiora pregunta a Bonifacia, el porqué no vino a avisarle y por el contrario se escondió en la capilla. Bonifacia dice que fue como una pesadilla, que creía haber soñado y continúa pidiendo que no la boten. La Madre le dice que es ella quien se ha botado. Las niñas cuando regresen ya no la podrán ver allí. Lo siente pero por el bien de la Misión debe irse.

Narración (T. C.)

La chiquilla cierra los dientes, la otra forcejea y a la fuerza le abre la boca y le introduce el plátano. Traga y luego de pasar más plátano abre la boca y cierra los ojos. Bonifacia y la otra se miran y sonríen.

Diálogo (P.)

Bonifacia explica que les habló en pagano. La Madre superiora le pregunta porqué nunca dijo que lo sabía; Bonifacia dice que porque siempre le dicen "ya te salió el salvaje".

Narración (T. C.)

Bonifacia toma a las chiquillas de la mano y saca las llaves del baúl.

Diálogo P.

La Madre Angélica nuevamente está en escena. Bonifacia pregunta si es cierto que a un pagano lo subieron a la capirona y le cortaron el pelo. La Madre Angélica explica que se le castigó porque había pecado.

Narración (T. C.)

Bonifacia y las dos chiquillas salen en puntas de pie. Ella las lleva de la mano.

Diálogo (P.)

La Madre Superiora le indica que "a las madres les importa tu alma, no el color de tu piel ni el idioma que hablas", Bonifacia responde que lo sabe y pide que rece por ella. Explica que esa noche se volvió salvaje. La Superiora le exige cuente lo que hizo.

Narración (T. C.)

Bonifacia corre con las chiquillas indicándoles silencio. Llegan a la puerta clausurada. Prueban las llaves. La cerradura chirría. Golpean pero no se abre.

Diálogo (P.)

Bonifacia pide le digan cuanto tiempo hace que ella está en la Misión. La Madre Angélica dice que sólo hace unos meses. Se indica que Bonifacia sabe que le habían traído hace mucho "con el pagano ese". Se lo habían dicho las pupilas. En consecuencia la madre debería confesarse o se iría al infierno ya que ha mentido. La Superiora dice que si sabe para que pregunta. "Es falta de respeto y pecado". Bonifacia dice que fue jugando, que ella sabía que la Madre Angélica se iba a ir al cielo.

Narración (T. C.)

Gira la tercera llave y cede la puerta. Bonifacia empuja para apartar las ramas que crecen fuera. Siente telas de araña (suaves filamentos) en su cara. Escucha un murmullo y a su espalda otro.

Diálogo (P.)

Bonifacia explica que se volvió como ellas y luego dice que "la del arco en la nariz comió y a la fuerza la hizo comer a la otra paganita" dice que tenían hambre. La Madre dice "como no iban a tener

hambre si no comía desde Chicais". Bonifacia dice que las chiquillas querían irse.

Narración (T. C.)

El ruido a sus espaldas se acerca.. Las otras pupilas las habían seguido. Bonifacia les ordena regresar pero no le hacen caso.

Diálogo (P.)

Bonifacia pregunta si el pagano era su padre. La Madre Angélica responde que no lo era "ese malvado", que no se preocupe ahora tiene uno más grande y bueno.

Narración (T. C.)

Las niñas no aceptan órdenes y siguen avanzando hacia la puerta.

Diálogo (P.)

Bonifacia dice que las niñas se espulgaban entre ellas y que ella no quería que llegue el día siguiente para no ver que la Madre Griselda les corte el pelo. La Superiora dice que era para liberarlas de los bichos. Bonifacia recuerda que a ella le dolió mucho.

Narración (T. C.)

Bonifacia no sabe que hacer frente a las pupilas. Piensa que acaso también quieren irse entonces "que le importaba" "Dios sabía, ellas sabrían".

Diálogo (P.)

La Madre Angélica le dice que le cortaron el pelo (a Bonifacia) "para sacarle el diablo que tenía dentro".

Narración (T. C.)

Las pupilas comienzan a salir. Bonifacia piensa que Dios ha de ayudarlas, a cada una las empuja hundiéndolas en la espesura.

Diálogo (P.)

Bonifacia cuenta cómo las niñas se espulgaban entre ellas e inclusive recuerda cómo la Madre la espulgaba. La Superiora le dice "no quiero que me cuentes más".

Narración (T. C.)

Las niñas han salido. Bonifacia piensa que acaso "entraran las madres y la vieran", luego cruza el patio, ingresa a la capilla y se sienta en una banca.

Diálogo (P.)

La Madre Angélica le cuenta que era una fierecilla y que a ella inclusive le dio un mordisco. Bonifacia dice que no sabía lo que hacía "era paganita" - y pide besarla allí para que le perdone.

Ya estamos llegando al momento en que se fusionan los dos planos temporales. El plano cuya línea temática ha recorrido el pasado ha vuelto al presente y va a unirse en este momento con el plano del presente cuyo desarrollo temporal ha sido lento. La unión se logra a través de un vaso cominicante que sirve de eslabón para unir ambos planos. Copiamos textualmente todo el párrafo que constituye, al mismo tiempo, el final del núcleo narrativo correspondiente a la huída de las pupilas de la misión para cuya estructuración se ha empleado el tiempo circular.

> "Todo me lo dices con un tonito de burla y una mirada pícara que me dan ganas de azotarte -dijo la Madre Angélica- ¿Quieres que te cuente otra historia?
> No Madre - dijo Bonifacia - aquí estoy rezando hace rato.
>
> -¿Porqué no estás en el dormitorio?- dijo la Madre Angela-¿Con qué permiso has venido a la capilla a estas horas?

-Las pupilas se han escapado - dijo la Madre Leonor-, La Madre Angélica te está buscando, anda corre, la Superiora quiere hablar contigo, Bonifacia.

La pregunta de la Madre Angélica constituye la abertura del vaso comunicante que se cierra con la respuesta de Bonifacia. La respuesta, en tal sentido, ya es en otro plano y por ello véase que va dirigida a la Madre Angela. Recordemos que al tenerse noticia de que las pupilas se habían escapado la Superiora ordena a la Madre Angélica buscar a Bonifacia pero después se indica que "las madres la encontraron en la capilla". Este hecho se presenta en este momento y constituye la parte final de la narración en el plano del pasado y por tanto la parte final de la línea temática que describe el tiempo circular y va a unirse con el presente. La Madre Angela y La Madre Leonor han encontrado a Bonifacia, hemos vuelto al momento en que las madres recién buscan y encuentran a Bonifacia, es decir el inicio de la historia. Esto quiere decir que mientras el plano del presente se ha movido linealmente en el tiempo caminando hacia adelante pero de manera lenta, el plano del pasado se ha movido de manera más ágil describiendo un círculo temporal por cuanto ha salido de un punto en el presente y ha regresado a él.

Como puede verse, esta síntesis de los acontecimientos realizados en los dos planos: presente y pasado nos ha servido para observar con claridad el desarrollo del procedimien

to estructural del Tiempo Circular. Así hemos visto cómo la acción general o básica, el inicio de los acontecimientos, sucede cuando se descubre que todas las pupilas de la Misión han escapado, luego se comienza a interrogar a Bonifacia quien es la que ha estado al cuidado de las niñas. Hasta aquí la narración es troncal pero a partir de este momento surgen dos brazos o planos temporales. Uno que mantiene la narración de los acontecimientos en el presente y el otro que partiendo del mismo presente va a marchar al pasado y comienza a recoger todos los acontecimientos que tienen lugar en la Misión, inclusive la narración detallada del escape de las pupilas hasta cuando Bonifacia es descubierta en la capilla. Recordemos que el punto exacto en que surge el plano que va al pasado y describe el tiempo circular se inicia cuando se indica que las madres han descubierto a Bonifacia en la capilla y comienza el interrogatorio para que diga lo que sabe. Así mismo el punto exacto en que se une el otro extremo del tiempo circular una vez que ha recorrido todo el pasado es precisamente el momento en que las madres descubren a Bonifacia en la capilla.

Como puede verse, el plano del presente ha tenido una marcha lenta mientras que el plano del pasado y que ha descrito la línea temporal circular, una marcha ágil. En el plano del presente no se ha ofrecido sino el largo interrogatorio al que las madres han sometido a Bonifacia mientras que en el plano del pasado se ha hecho revisión detallada de có-

mo es la vida en la Misión, la función que cumple Bonifacia y cada una de las madres, el horario riguroso que se sigue para trabajar, hacer la limpieza, alimentarse y rezar. Se ha narrado todos los acontecimientos que han tenido lugar antes de la huída de las pupilas y, así mismo, se ha narrado, al detalle, la manera como Bonifacia las ha hecho huir.

Fácil es observar, por otra parte, el proceso de estructuración general que se ha seguido para plasmar el pasaje. Se ha ido ofreciendo, alternadamente, fragmentos de ambos planos. Y como quiera que el plano del presente está integrado sólo por diálogos y el plano del pasado por narraciones tradicionales fácil es observar el esquema. Es así como se ha presentado de manera alternada diálogo, narración, diálogo, narración sucesivamente, comprendiéndose que el diálogo corresponde al plano del presente y la narración al plano del pasado. No está demás insistir en que el plano del presente ha sido narrado en un tiempo lento mientras que el plano del pasado en un tiempo ágil.

Así mismo, cabe recalcar que el plano del presente ha seguido un desarrollo temporal lineal mientras que el plano del pasado un plano temporal circular. El esquema que hemos ofrecido al respecto es bastante ilustrativo.

LA NARRACION TRADICIONAL. ESTRUCTURA DE LA PROSA.

Hemos dicho que La Casa Verde ofrece al lector una serie de núcleos temáticos estructurados, cada uno de ellos, por una predominante fórmula estructural. Al respecto indicamos que la narración tradicional está utilizada para narrar el pasaje en que se describe el ambiente piurano hasta el que, un buen día, llega Anselmo y construye la Casa Verde. Este pasaje revela con mayor claridad las notas estilísticas de la prosa de Vargas Llosa.

Si revisamos el segundo fragmento del núcleo narrativo número 8 ubicado entre las páginas 31-34 podremos fácilmente notar que la prosa está estructurada a base de fluencias sintácticas discontinuas, no progresivas, cuyos elementos sintácticos forman pluralidades de dos, tres, cuatro y más miembros que, a su vez, se sub plurifican sucesivamente produciendo una acumulación de elementos que entregan una visión cósmica del ambiente. Para explicar esta acumulación de pluralidades vamos a estudiar el texto aludido, luego sistematizaremos las fórmulas a fin de observar, en el desarrollo de la prosa, la manera cómo van sucediéndose cada una de ellas.

> "La noche piurana está llena de historias. Los campesinos hablan de aparecidos; en su rincón, mientras cocinan, las mujeres cuentan chismes, desgracias. Los hombres beben culitos de chicha rubia, ásperos va

> sos de cañazo. Este es serrano y muy fuerte: los forasteros lloran cuando lo prueban por primera vez. Los niños se revuelcan sobre la tierra, luchan, taponean las galerías de los gusanos, fabrican trampas para las iguanas o, inmóviles, sus ojos muy abiertos atienden las historias de los mayores: bandoleros que se apostan en las quebradas de Canchaque, Huancabamba y Ayabaca, para desvalijar a los viajeros y, a veces, degollarlos; manciones donde penan los espíritus; curaciones milagrosas de los brujos; entierros de oro y plata que anuncian su presencia con ruído de cadenas y gemidos; montoneras que dividen a los hacendados de la región en dos bandos y recorren el arenal en todas direcciones buscándose, envistiéndose en el seno de descomunales polvaredas, y ocupan caseríos y distritos, confiscan animales, enrolan hombres a lazo y pagan todo con papeles que llaman bonos de la patria, montoneras que todavía los adolescentes vieron entrar a Piura como un huracán de jinetes, armar sus tiendas de campaña en la Plaza de Armas y derramar por la ciudad uniformes colorados y azules; historias de desafíos, adulterios y catástrofes, de mujeres que vieron llorar a la Virgen de la Catedral, levantar la mano al Cristo, sonreir furtivamente al Niño Dios".
>
> pp. 32-33

Se ha logrado aquí una visión cósmica de la noche piurana. La plenitud de un mundo en que se entremezclan elementos naturales y humanos, hechos pasados y presentes se agolpan ante los ojos del lector que se ve envuelto por un desorden ordenado de acontecimientos ¿Cómo se ha logrado esta visión cósmica?. Haciendo uso de fluencias sintácticas discontinuas, no progresivas que se agrupan en una serie de pluralidades. Analicemos el fragmento:

La frase básica que domina el texto es la siguiente:

"La noche piurana está llena de historias".

Todo lo que viene después no es sino la explicación pormenorizada de esta frase.

Ahora nos hallamos frente a la primera pluralidad que, a su vez, va a presentar sub-plurificaciones en algunos de sus elementos.

> "Los campesinos hablan de aparecidos; en su rincón, mientras cocinan, las mujeres cuentan chismes, desgracias. Los hombres deben culitos de chicha rubia, ásperos vasos de cañazo. Este es serrano y muy fuerte: los forasteros lloran cuando lo prueban por primera vez. Los niños se revuelcan sobre la tierra, luchan, taponean las galerías de los gusanos, fabrican trampas para las iguanas o, inmóviles, sus ojos muy abiertos atienden las historias de sus mayores".

La primera pluralidad está formada por los siguientes cuatro elementos: campesinos, - mujeres, hombres, niños. Los cuatro tienen el mismo contenido ideológico: son pues, elementos semejantes y les corresponde por tanto los símbolos A_1 A_2 A_3 A_4 respectivamente. Se trata de una pluralidad de cuatro miembros:

campesinos	-	mujeres	-	hombres	-	niños
A_1		A_2		A_3		A_4

Veamos ahora cómo algunos de estos elementos se sub plurifican. El segundo miembro A_2 (mujeres) se sub-plu

rifica en otros dos elementos "chismes, desgracias" que a su vez por sí solos constituyen una nueva pluralidad integrada también por sustantivos y cuya fórmula es, así mismo, $A_1\ A_2$.

chismes - desgracias
A_1 A_2

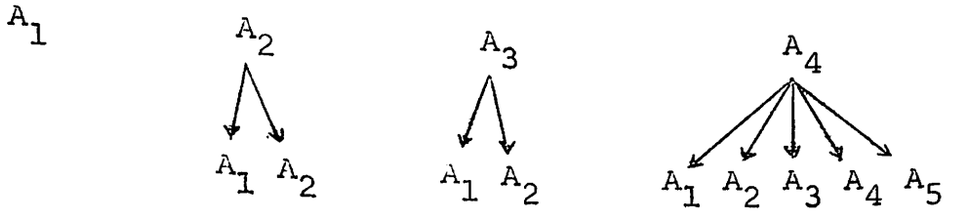
El tercer miembro A_3 (hombres) también se sub plurifica en otros dos elementos, "culitos y vasos" que a su vez por ser elementos semejantes forman una nueva pluralidad y les corresponde la fórmula $A_1\ A_2$.

culitos - vasos
A_1 A_2

El cuarto miembro A_4 (niños) se sub plurifica en cinco elementos: revuelcan, luchan, taponean, fabrican y atienden, que por estar todos ligados por un mismo género próximo y una diferencia específica forman por sí solos una nueva pluralidad de cinco miembros cuya fórmula estructural es: $A_1\ A_2\ A_3\ A_4\ A_5$

revuelcan luchan taponean fabrican atienden
A_1 A_2 A_3 A_4 A_5

El esquema de las fluencias sintácticas no progresivas que forman pluralidades y subpluralidades del fragmento que acabamos de analizar es el siguiente:



Continuemos el estudio del fragmento.

Ahora estamos frente al desarrollo de una nueva sub plurificación del último elemento A_5 (atienden) en que se sub plurifica el último miembro A_4 (niños) de la primera pluralidad.

> "... Atienden las historias de los mayores: bandoleros que se apartan en las quebradas de Canchaque, Huancabamba y Ayabaca para desvalijar a los viajeros y, a veces, degollarlos; mansiones donde penan los espíritus; curaciones milagrosas de los brujos; entierros de oro y plata que anuncian su presencia con ruído de cadenas y gemidos. Montoneras que dividen a los hacendados..."

- La nueva pluralidad está integrada por cinco miembros: Bandoleros, mansiones, curaciones, entierros y montoneras cuya fórmula estructural es:

Bandoleros	curaciones	mansiones	entierros	montoneras
A_1	A_2	A_3	A_4	A_5

(No olvidemos que esta es una sub plurificación de una de las sub pluralidades de la primera pluralidad).

Tres miembros de esta nueva pluralidad, a su vez, van a sub plurificarse en nuevas pluralidades. Pero es in-

teresante observar cómo el primer miembro A_1 (bandoleros) presenta una doble sub plurificación de tres y dos miembros respectivamente. La primera sub pluralidad lo forman Canchaque, Huancabamba y Ayabaca: (A_1 A_2 A_3) y la segunda; desvalijar y degollarlos (A_1 A_2).

Cachaque	Huancabamba	Ayabaca	desvalijar	degollarlos
A_1	A_2	A_3	A_1	A_2

El mismo fenómeno ocurre con el miembro A_4 (entierros) que se sub plurifica en dos pluralidades de dos miembros cada una. La primera lo forman los elementos: oro y plata (A_1 A_2) y la segunda: ruídos y gemidos (A_1 A_2).

oro	plata	ruidos	gemidos
A_1	A_2	A_1	A_2

Veamos ahora el miembro A_5 (montoneras) que presenta una original sub plurificación, pues parten de él a la vez dos sub pluralidades paralelas expresas. He aquí el texto.

> "MONTONERAS que dividen a los hacendados de la región en dos bandos y recorren el arenal en todas direcciones, buscándose, envistiéndose en el seno de descomunales polvaredas y ocupan caseríos y distritos, confiscan animales, enrolan hombres y pagan todo con papeles que llaman bonos de la patria, MONTONERAS que todavía los adolescentes vieron entrar a Piura como un huracán de jinetes, armar sus tiendas de campaña en la plaza de armas y derramar por la ciudad uniformes colorados y azules".

Las dos sub pluralidades paralelas a que nos referimos se presentan cuando el autor luego de construir una sub pluralidad para A_5 (montoneras) vuelve a construir otra nueva para el mismo elemento haciendo mención expresa de él. Es así como, en primer lugar, el miembro A_5 se sub plurifica en una sub pluralidad de cinco miembros: recorren, ocupan, confiscan, enrolan y pagan (A_1 A_2 A_3 A_4 A_5) y después vuelve a sub plurificarse en una nueva sub pluralidad de tres miembros: entrar, armar y derramar (A_1 A_2 A_3). La fórmula de ambas sub pluralidades paralelas es:

recorren ocupan confiscan enrolan pagan entrar armar derramar
A_1 A_2 A_3 A_4 A_5 A_1 A_2 A_3

Veamos ahora cómo estas dos pluralidades vuelven a sub plurificarse. El primer elemento A_1 (recorren) se sub plurifica en una sub pluralidad de dos elementos: buscándose (A_1) y envistiéndose (A_2).

buscándose envistiéndose
A_1 A_2

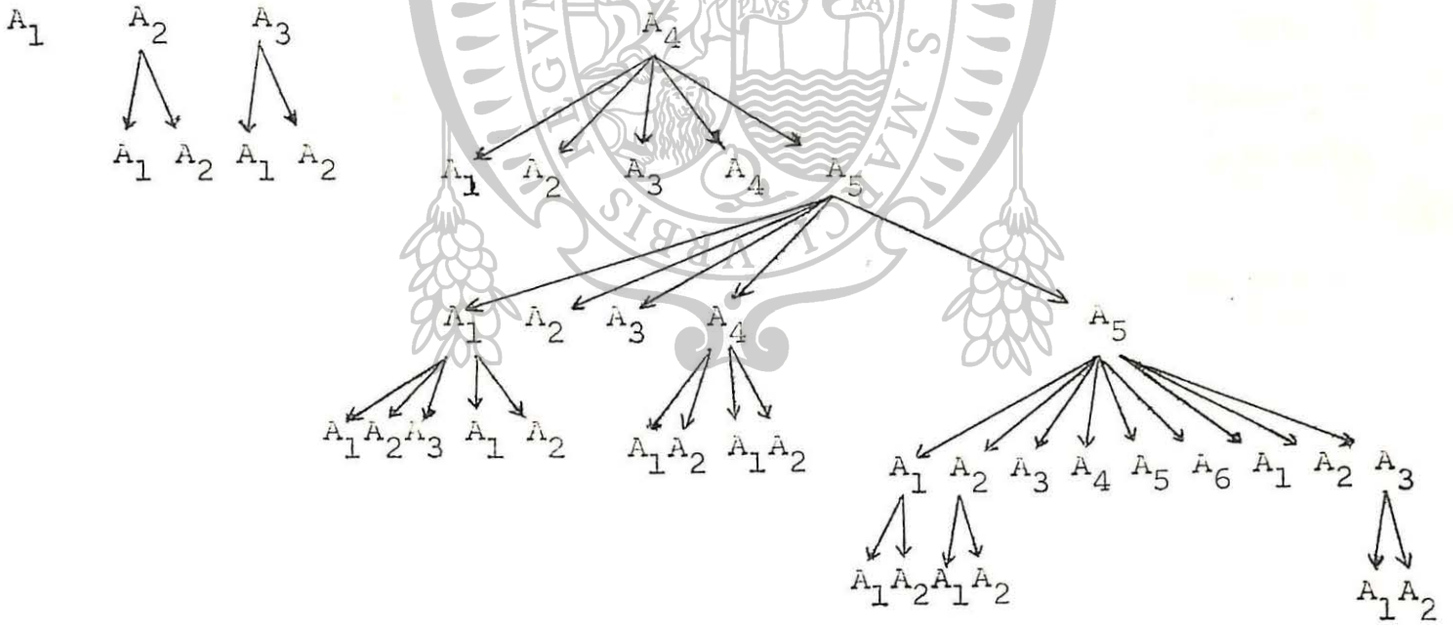
El elemento A_2 (ocupan) también se sub plurifica en una sub pluralidad de dos elementos: caseríos (A_1) y distritos (A_2)

caseríos distritos
A_1 A_2

En la segunda sub pluralidad de este mismo miembro A_5 (montoneras) el elemento A_3 (derraman) también se sub plurifica en una nueva sub pluralidad integrada por dos miembros: colorados (A_1) y azules (A_2) cuya fórmula es:

colorados	azules
A_1	A_2

Formulemos el esquema general del fragmento cuyas plurificaciones y sub plurificaciones hemos estudiado.



Veamos ahora la última parte del texto.

> "Historias de desafíos, adulterios y catástrofes, de mujeres que vieron llorar a la Virgen de la Catedral, levantar la mano al Cristo, sonreir furtivamente al niño Dios".

Es fácil notar que esta última parte del fragmento no constituye sino una nueva explicación de la frase inicial que habíamos encontrado como elemento dominante o frase básica.

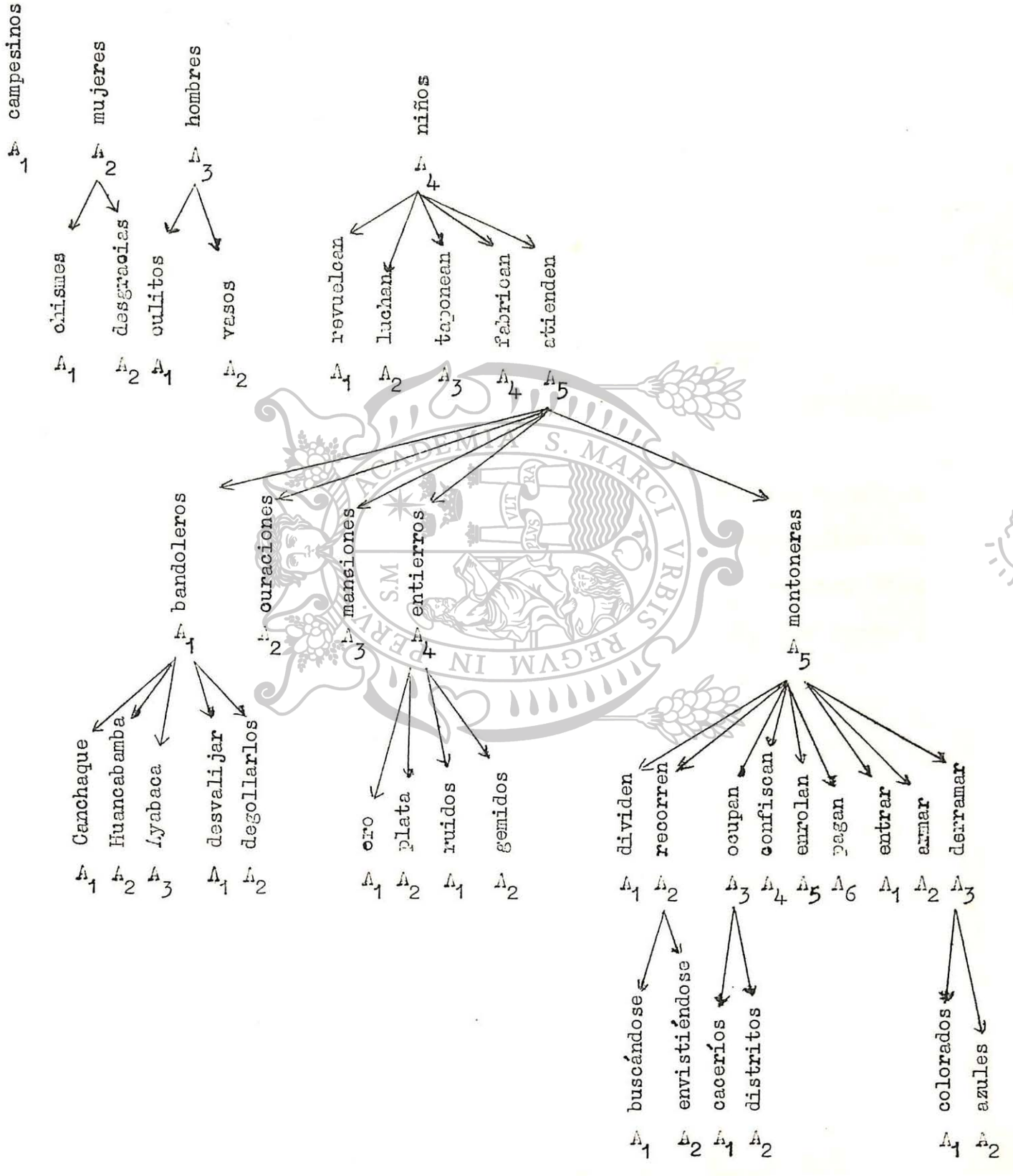
"La noche piurana está llena de historias".

El fragmento, por tanto, no constituye una subpluralificación de las pluralidades anteriores sino el inicio de una nueva cuya estructura también puede estudiarse siguiendo el mismo método que venimos empleando.

Pero lo interesante es ver cómo se han venido desarrollando las pluralidades y sub- pluralidades todas ellas enlazadas unas a otras lo que va a constituir rasgo fundamental de la prosa de Vargas Llosa.

Para una mejor comprensión unamos los símbolos a sus respectivos elementos reales:

" La noche piurana está llena de historias ... "



Téngase presente que acabamos de estudiar solamente un pequeño fragmento de la prosa de Vargas Llosa. El análisis de textos recide precisamente en el estudio de fragmentos pequeños en donde se puede operar con rigor y profundidad. Este fragmento nos ha mostrado con claridad cual es la estructura de la prosa del autor de La Casa Verde. Se trata de una sucesión en cadena de pluralidades que escalonadamente van apartándose unas de otras a manera de una fisión de elementos lingüísticos. Léase ahora cualquier otro fragmento y se encontrará la misma estructura.

¿Qué es lo que consigue Vargas Llosa con el uso profuso de sintagmas no progresivos que se plurifican al infinito? Ofrecer una relación encadenada de hechos que producen una visión integral donde se agolpan personajes, geografía y tiempo en todas sus dimensiones. El Lector siente la sensación de recibir de golpe todo aquello que forma parte de la integridad cósmica del mundo.

EL MONOLOGO INTERIOR

Este procedimiento narrativo es usado, fundamentalmente, por Vargas Llosa en el pasaje que corresponde a la narración de los amores de Anselmo y Toñita. Se produce en el momento en que la Chunga al reconstruir el prostíbulo busca a Anselmo en la Mangachería para contratar la orquesta. Este es el momento en que a Anselmo se le agolpan los recuerdos.

> "El arpista miraba el techo, se rascaba las orejas, su cara cambiaba a cada momento, sonreía, se entristecía. Y cuando la Chunga partió, los mangaches lo rodearon, ávidos de explicaciones. Don Anselmo seguía ido, embobado, el joven encogía los hombros, sólo el Bolas contestaba las preguntas. "No puede quejarse, viejo, decían los mangaches, es un buen contrato, y además tendrá todas las gangas trabajando para la chunguita, ¿también la pintará de verde?"
>
> p. 291.

Pero a Anselmo le atormentaba el recuerdo de la Casa Verde construida por él. Fue incendiada por la turba encabezada por el Padre García luego del entierro de Toñita. Todo el pasado va recobrando plasticidad y se actualiza en su conciencia. La revelación de esta realidad interior va a lograrse ahora mediante el uso de la técnica del Monólogo Interior.

Pero el Monólogo Interior en La Casa Verde adquiere una dimensión especial. El personaje no es el que monologa como ocurre con el monólogo interior tradicional sino por el contrario, en La Casa Verde, es un personaje que realiza los

mandatos del autor que se esconde detrás de una voz anónima. El monólogo interior surge como una voz que va dando órdenes para que Anselmo actúe. La misma voz orienta el movimiento del diálogo interior entre el personaje y sus interlocutores y a su vez ejercita variadas reflexiones.

Al parecer se trata de una voz que busca recoger las variaciones de la conciencia de Anselmo fusionada con una conciencia colectiva dentro de la cual también está la del autor.

Como quiera que se trata de un agolpamiento de recuerdos dolorosos, la actitud del personaje está proyectada en dos planos: El primero revela una actitud pasiva por cuanto no es él quien monologa sino, como ya hemos dicho, lo hace una voz anónima y el segundo revela una serie de realizaciones por parte del mismo personaje pero impulsadas por la voz; al efecto, en este segundo plano, el personaje piensa, actúa y habla con sus interlocutores en el pasado.

> "Las cosas son como son, la realidad y los deseos se confunden y sino por qué hubiera venido esa mañana. ¿Reconocía tu voz, tu olor? Háblale y mira cómo su rostro se levanta algo risueño y ansioso, retira su mano unos segundos y descubre bajo su piel ese discreto temor, la delicada alarma de su sangre, mira cómo se fruncen sus labios, cómo se agitan sus párpados. ¿Quería saber? Porqué aprietas así mi brazo; porqué juegas con mis pelos, porqué tu mano en mi cintura y, cuando hablas tu cara cerca de la mía. Explícale: para que no me confundas con los demás, porque quiero que me reconozcas, Toñita, y ese vientecito y esos ruidos de mi boca son las cosas que te estoy diciendo. Pero sé prudente, alerta, cuidado

> con la gente y ahora, no hay nadie, coge su mano, suéltala de una vez, tú te has asustado Toñita, ¿ por qué te has quedado temblando?, pídele que te perdone".
>
> p. 344.

Es fácil descubrir por el juego verbal, que se trata de una voz que manda y a través de su mandato va descubriendo la conciencia del personaje. Mandato y realización de hechos se cumplen al mismo tiempo:

> "Háblale y mira cómo en su rostro se levanta algo risueño y ansioso".
>
> "Retén su mano unos segundos"
>
> "Descubre bajo su piel ese discreto temor"
>
> "Mira cómo se fruncen sus labios".
>
> "Explícale"
>
> "Se prudente"
>
> "Coge su mano"
>
> "Suéltale de una vez"
>
> "Pídele que te perdone"

El personaje no es más que un ejecutor inmediato de la voz que ordena. Y a medida que realiza sus acciones va siendo impulsado a realizar otras de tal manera que la serie de acciones minuciosamente presentadas van mostrando la continuidad de acontecimientos e informando al lector de cómo tuvieron lugar los hechos.

Todo el estado de ánimo del personaje va siendo revelado pormenorizadamente, pero es la voz la que lo impulsa a

descubrir la presencia física y psicológica de Toñita, Anselmo no es sino un personaje que actúa movido por los hilos de la voz.

Por otro lado véase cómo la voz es el puente que se tiende entre el personaje y el lector. Pero el caso es que el autor es quien se oculta detrás de la voz no directa sino indirectamente. La voz emerge como la expresión de una conciencia colectiva que engloba la del personaje, del narrador y el lector.

Gracias a esta técnica el autor ha logrado presentar objetivamente el mundo subjetivo de Toñita, sus aspiraciones, sus deseos a través de preguntas que en la realidad estuvieron truncadas por la imposibilidad de expresarse ya que como sabemos es un personaje a quien los buitres han mutilado la lengua y arrancado los ojos. Pero la voz puede orientar un diálogo entre Anselmo y Toñita y revelar los procesos interiores de ella:

> " Porqué aprietas así mi brazo, porqué juegas
> con mis pelos, porqué tu mano en mi cintura y,
> cuando hablas, tu cara tan cerca de la mía.
> Explícale: para que no me confundas....."

El diálogo es interior y se muestra directamente al lector. No se nos dice que Toñita pensaba y preguntaba para sí, en silencio, sino se nos revela las preguntas, estamos sin intermediario frente al fenómeno interior.

Hemos dicho también que usando este mismo procedimiento se estructura el diálogo interior.

La misma voz es la que orienta la presencia de un personaje frente a otro y ordena sus parlamentos. En el pasaje que hemos citado fácil es darse cuenta que la voz dice que Toñita "¿Quiere saber?" y formula sus preguntas, luego se dirige a Anselmo y dice "Explícale". Pero más abajo en otro pasaje del mismo fragmento se puede ver con mucha más claridad el procedimiento. Es el momento en que el Padre y Anselmo están frente a frente:

> "Fue pecado, Anselmo, vas a morir, arrepiéntete, tú no fue, Padre, no me arrepiento de nada salvo que ella muriera. Y él fue a la mala, por la fuerza, tú no fue a la mala, nos entendíamos sin que me viera, nos queríamos sin que me hablara, las cosas eran lo que eran".
>
> P. 345

Los pronombres "tú" y "él" son los núcleos de donde parte el diálogo pero silencioso, escondido, es decir "interior". Es un diálogo pensado ya que el lector está solamente frente a Anselmo en cuya cabeza se agolpan los recuerdos. Pero lo interesante es que nosotros podemos descubrir escenas pasadas a través de la conciencia de Anselmo y escuchar diálogos que posiblemente fueron dichos pero que ahora cobran plasticidad solamente a través de la técnica del monólogo interior. Nosotros no estamos frente a dos personajes reales que hablan sino frente a la sombra de dos personajes que hablan en el escenario plasmado por los recuerdos de uno de ellos, de Anselmo.

El estudio de las Fórmulas Estructurales unido al de los Procesos de Estructuración prueban que la base de las preocupaciones estéticas de Vargas Llosa, ha sido dar plasticidad a una obra de arte cuyo valor resida, fundalmentalmente, en el trabajo estructural. El autor aparece como un arquitecto que construye, ora iluminando por la inspiración, ora guiado por la inteligencia, una laberíntica y complicada estructura para la que no hemos encontrado una nominación más exacta que "rompecabezas novelesco". Para ello, cual si se tratara de un hechicero a la estructura el autor se ha valido de una serie de elementos que van desde los hábiles procedimientos y las complicadas fórmulas estructurales hasta los simples y tradicionales: personajes, diálogos, narración, descripción, acción, mitos, anécdotas,etc. con los que trabaja minuciosamente controlando el vuelo de la imaginación, a fuerza de pulir, arreglar, cortar, unir, con el poder del razonamiento. Por todo ello recalquemos, que todos los elementos que integran la obra de arte no son sino piezas que cumplen una función auxiliar. Tienen una estricta función dentro de la obra; pero ninguno de ellos adquiere, por sí mismo, caracteres definidos de individualidad ya que su participación está condicionada sólo al papel que cumplen como integrantes de un todo plástico. No hay en La Casa Verde un solo elemento que resalte. El único foco central es la complicada estructura. Esto parece

explicar porqué el autor no se ha interesado en lograr un diálogo en el que se reflejen los diversos usos lingüísticos normados por los diferentes estratos sociales de la lengua que se usa en los lugares en que se ambienta la novela y ha creado parlamentos perfectamente pulidos que pone en boca de los personajes para que éstos los reciten; por la misma razón probablemente, tampoco se ha preocupado por aprehender la grandeza cósmica de los mitos y las leyendas selváticas y sólo las ha referido sin lograr trasmitir su maravillosa fuerza mágica.

Por estas mismas razones puede explicarse que la revelación de la tragedia de las niñas selváticas educadas en la Misión de Santa María de Nieva que acaban de sirvientas o prostitutas, del engaño de los indios por los patrones que les cambian baratijas por caucho en complicidad con las autoridades de la región, de la casa de prostitución como centro de vicio y pecado o de los grupos de vagos cuya razón de vida es el delito; no esclarecen la realidad social peruana de fondo y por tanto el lector no consigue tomar una posición definida frente a ella a fin de procurar la justicia social que "Como ahora en Cuba" quiere el propio autor llegue pronto a nuestros países. En todo caso,la relación de los hechos enunciados puede conducir a procesos de reforma o conmover el humanitarismo burgués pero no a un proceso revolucionario.

En conclusión "La Casa Verde" se orienta por una concepción esteticista del arte cuya fundamental preocupación es el montaje de una realidad estructural, alejándose del planteamiento de la problemática social de fondo.



CAPITULO II

ORIENTACIONES DE LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

La Nueva Novela Latinoamericana fuertemente influenciada por la novela europea y la norteamericana no continúa la linea ideológico estética de la novela latinoamericana del ciclo anterior que planteó los problemas sociales de fondo de América Latina. Por el contrario, algunos novelistas de hoy al lado de sus divulgadores han unido fuerzas para directa o indirectamente acometer contra aquellos artistas y sus obras. Se les acusa de "criollos", "regionalistas", "románticos", "comprometidos", etc. y se dice que "no han sabido trabajar la materia artística", que "su visión ha sido estrecha" y se insiste en que sus novelas revelan un "exotismo barato" y que es "demagógica", "utilitaria" y "panfletaria". Después, se establece una comparación con la novela de hoy y se afirma que la novela del ciclo anterior frente a la actual parece "empequeñecida","chata", "deforme", "afectada"; que revela "caídas", "fisuras", "irregularidades" y "mal gusto"; que usa una prosa "recargada", "aplastada" y "frustrada" ;

Que, así mismo:

> "estas obras marcan una etapa en la vida de nuestra novela fervorosa y apasionada siempre en sus manifestaciones, pero al mismo tiempo inocentemente autoritaria, declamatoria y hasta demagógica. Era una literatura hecha más de vehemencias intelectuales que de jugos gástricos, épica en su concepto, utilitaria en sus propósitos" (X)

Luego se indica que: Ahora ....

> "ya se perdió, por fortuna, ese sabor que antaño distinguía falsamente al escritor de estas tierras, de exotismo barato, un poco al nivel de los objetos toscos que compran los turistas para poder mostrar que han estado viajando por lugares incivilizados" (XX)

Y al hablar de los narradores de hoy se dice que:

> "estos narradores más recientes o más recientemente revelados, han concluído de una vez por todas con el realismo documental, con la novela de la tierra, con la denuencia social de tipo panfletario, con la escición maniquea del mundo en personajes buenos (los explotados siempre) y personajes malos con la mediocre prosa de altas intenciones" (XXX)

(X) Luis Hars. Los nuestros. Edit Sudamericana. Buenos Aires - 1966 - p. 16.

(XX) Nueva Literatura en un mundo nuevo. En "Visión" Vol. 30-13 Mayo 1966 - p. 61

(XXX) Emir Rodríguez Monegal. La madurez de Vargas Llosa. En Mundo Nuevo Nº 3 - Setiembre 1966 p. 62

Esta retahila de críticas peyorativas que sería sumamente largo citar tiene, lógico es pensar, una finalidad precisa y no es otra que ofrecer un panorama en el que la novela que planteó los problemas sociales de fondo de la América nuestra sea vista negativamente. Este hecho puede, aparentemente, obedecer a razones sencillas como tratar de imponer la nueva novela pero en el fondo se descubre un choque de diferentes concepciones ideológicas. La manera de entender el arte como superestructura social es diferente. Mientras los novelistas del ciclo anterior consideraron que arte y sociedad guardan una profunda y estrecha relación y que el arte debía, por tanto, ofrecer la imágen de la problemática social latinoaméricana; los cultores y propugnadores de la nueva novela de hoy creen que el arte no debe sino limitarse a su propia realización a base de búsquedas puramente estéticas. De esta suerte, mientras los novelistas del ciclo anterior, además de ofrecer una obra de arte, consiguieron que el hombre de América Latina volviera sus ojos sobre su propia realidad y tomara conciencia de ella contribuyendo a avivar el espíritu de reivindicación expresado en los movimientos de masas que han devenido proceso revolucionario; el artista de hoy nos asombra por su dominio de la técnica narrativa y nos admira por la manera como emplea su talento en una serie de búsquedas de efectos estéticos.

Por otro lado, es por demás equivocado juzgar a un artista de ciclos anteriores tomando como base los recursos técnicos que se emplean después. El propio Borges a quien se considera uno de los iniciadores de la corriente esteticista en las letras latinoamericanas dice:

> "la obra que maravilla a una generación suele parecer fría y hasta poco ingeniosa a las venideras, interesadas en otras novedades o novelerías" (X)

Y Manuel Pedro González expresa:

> "Valorar desdeñosamente la técnica que emplearon, a la luz de las novelerías de procedimientos tan en boga hoy, es facil- y pueril- desestimar y menospreciar los recursos de que se valieron sus antecesores" (XX)

La explicación no puede ser más justa. Con el criterio antes anotado hasta Homero y Cervantes resultarían mediocres por no haber empleado los recursos técnicos que se usan hoy. Se trata, sin duda, de un grave error de enjuiciamiento que debe evitarse. La Ciencia de la Literatura enseña que cada obra literaria es un cos

---

(X) Citado por Manuel Pedro González en Coloquio sobre novela hispanoamericana. F. de C. E. México 1967. p. 71.

(XX) Manuel Pedro González. Ibid p. 42.

mos y hay que juzgarla como una estructura estética regida por sus propias leyes internas y como expresión de un momento histórico.

De todo esto resulta que los novelistas latinoamericanos de hoy, no solamente no son continuadores de los novelistas que los precedieron sino sus francos opositores valiéndose para su creación artística fundamentalmente de las orientaciones burguesas de la nueva novela europea y la norteamericana. Resulta que marchan al lado de los cultores de la "noveau roman" (Robbe - Grillet, Claude Simon, Jean Payrol, Claude Ollier, Nathalie Sarraute, Michel Butor) y aplican la técnica de Faulkner, Miller, Dos Passos y sobre todo la de Joyce. Pero el hecho es que nuestros novelistas al emplear estas nuevas técnicas pierden de vista la problemática social latinoamericana. Y aún más, en el mismo campo de los logros estéticos según ha hecho notar documentadamente Manuel Pedro González revelan una gran falta de originalidad y evidentes señales de plagio.

"Es difícil- dice el profesor González- comprender la batahola panegírica que en torno a esta novela (la de hoy) han formado los críticos sin tomar en cuenta los calcos que

> la determinan. Por tales rumbos la narrativa americana desembocará en el mismo abyecto vasallaje y en idéntico colonialismo literario tan ramplón y lacayuno como el que priva entre políticos, militares y la clase adinerada en América Latina. Ninguna renovación técnica será válida y fecunda sino es auténtica y autóctona, es decir si no es ingénita y secuela del genio creador nativo. Una cosa es asimilar técnicas y procedimientos fecundantes que ayuden a desarrollar la potencialidad creadora, y otra muy distinta es imitarlas servilmente por el mero prurito de estar a la moda. Por esos senderos lo único que se consigue es demostrar nuestra incapacidad para forjar un arte propio de tamaño mayor y nuestra vocación colonial- tanto literaria como política-" (X)

Indudablemente que las palabras finales de M.P.G. son bastante duras pero no dejan de revelar una verdad que casi es tradición en nuestras letras latinoamericanas. Pero el hecho es que el fenómeno es mucho más agudo en nuestra joven novela. González en su estudio somete a un análisis pormenorizado la obra de nuestros mejores novelistas de hoy encontrando las fuentes de donde las diversas fórmulas han sido "calcadas".

Debe también indicarse que nuestros novelistas del ciclo anterior no dejaron de recibir influencias- realismo de Flaubert, naturalismo de Zola, prosa rítmica del Mo-

---

(X) Manuel Pedro González. Op. Cit. p. 56.

dernismo- pero supieron hundir sus raíces en el corazón de América Latina. Lo que recogieron fue métodos de trabajo para crear algo genuino y auténtico, aprehendieron el contenido ideológico estético que les valió para estructurar su obra de arte que, en el fondo, reflejó la realidad latinoamericana más inmediata y auténtica. La obra de estos novelistas reflejó el espíritu del hombre latinoamericano de su hora y planteó la problemática social de fondo, con valentía y en su más descarnada objetividad. De esta suerte la novela fue uno de los factores que ayudó a llevar de frontera a frontera el viento que agitó la llama reivindicacionista de los hombres explotados, formulando un llamado para que despierten y se enfrenten a sus opresores. Alcides Arguedas, Ciro Alegría, Jorge Icaza presentaron la tragedia del indio apresado por la grandeza cósmica de los Andes y sometido al abuso de los gamonales poseedores del poder político y económico. Su trabajo no estaba orientado entonces a la revelación del hecho folklórico -esto es lo secundario- sino al planteamiento, a través del arte, de las luchas sociales. Rosendo Maqui y Benito Castro mueren; el primero en una cárcel y el segundo, ofreciendo el pecho a las balas de los lacayos del gamonal Alvaro Amenábar pero por defender la tierra de la Comunidad, "su lugar en el mundo". Solamente un desconocimiento pleno del valor social y de la calidad artís-

tica de la gran novela latinoamericana- o razones extra literarias- pueden generar el atqque franco o vedado al que se la somete. Por su parte, José Eustacio Rivera presentó con toda su crudeza la explotación y esclavitud de los caucheros colombianos- indígenas y enganchados- en medio de la fabulosa grandeza de la selva americana.

Rómulo Gallegos y Ricardo Güiraldes, cada uno en su medio, recogieron la tragedia del hombre de las sabanas venezolanas y pampas argentinas y uruguayas respectivamente sometidos a una explotación de siglos. No olvidemos las palabras de Gallegos: "escribí mis libros con los oídos puestos sobre las palpitaciones de la angustia venezolana". Mariano Azuela, a su vez, ofreció el cuadro del desarrollo del primer proceso revolucionario americano presentando por primera vez el movimiento de masas populares que luchan por un mundo mejor. Es suficiente citar a estos más altos exponenetes de la gran novela latinoamericana del ciclo anterior quienes con sus obras contribuyeron a avivar el fuego que encendió el corazón del hombre latinoamericano impulsándolo a la lucha por la reivindicación. De esta manera su labor fue la de conseguir una toma de conciencia que devino en movimientos reivindicacionistas sucedidos de una a otra patria al mismo tiempo que ofrecían una auténtica obra de arte.

Entonces, es clara y terminante la orientación ideológico

estética de esta gran novela; responde a un momento histórico y a una problemática social con caracteres definidos lo mismo que revela una actitud consciente por parte de sus creadores. No hay razón entonces para acusarla de folklórica ni regional por revelar la tragedia del hombre, tampoco de panfletaria ni demagógica por contribuir a la lucha por un mundo mejor. Lógico es pensar que quienes así la acusan saben por qué lo hacen y saben a quién defienden.

Sin embargo es necesario esclarecer, por las mismas razones antedichas que la novela de Arguedas, Alegría, Gallegos, Icaza, etc. no es una novela revolucionaria en el cabal sentido ideológico del término. La orientación ideológica que movió a los novelistas de esta época es aquella que suele producirse en toda etapa pre-revolucionaria y cala hondo en los artistas de mentalidad progresista. Esto quiere decir también que en la misma etapa pueden exisitr artistas de mentalidad burguesa que produzcan obras de arte reaccionarias. Pero la actitud que toma el artista progresista está condicionada por una actitud de clase. Es así como frente a la explotación que ejercen las minorías económicamente poderosas y el imperialismo sobre las masas populares;la literatura, el arte y las otras manifestaciones culturales progresistas, cumplen una importante función: buscan producir en las masas populares una toma de conciencia que posteriormente desem

bocará en un proceso revolucionario. Es por eso que en la novela no se presenta la explotación mirada desde lejos. Por el contrario el novelista se siente solidario con las clases populares, toma partido al lado de ellas y, frente a la explotación que sufre el pueblo, opone el movimiento de masas presentando con crudeza inclusive sus factores negativos pero como experiencias superables. Con este sentido es que se presenta por ejemplo, el triunfo del gamonal, la muerte del indio que lucha, la invocación a fuerzas extra humanas. No para mostrar que la lucha tiene puramente efectos negativos, ni que se lucha contra fuerzas superiores imposibles de vencer sino, por el contrario, para utilizar positivamente los errores. Entonces se produce una toma de conciencia y aquello que era en principio expontáneo como bien se revela en "Los de Abajo" se torna consciente. Este hecho que responde a un proceso histórico de carácter universal es aclarado en la Introducción a "El patio donde se cobraban las rentas" verdadera revolución producida en la escultura china:

> "La contradicción pasa de la lucha expontanea a la consciente, de los riesgos de la vida personal a los de hacer la revolución, produciéndose un cambio de cantidad en cualidad" (X)

(X) "El patio donde se cobraban las rentas". Una revolución en la escultura. Introducción. Suplemento a la revista China Reconstruye. Pekin 1967.

Pero el caracter social de la gran novela latinoamericana no fue patrimonio exclusivo de ella. La había heredado de los artistas que marchaban adelante. Precisamente en una crónica que Mario Vargas Llosa publicó en "Caretas"(X) reseñando una conferencia de Miguel Angel Asturias en la Universidad de Londres cita las palabras del novelista guatemalteco:

> "El novelista hispanoamericano escribe porque tiene que pelear con alguien, nuestra novela nace de una realidad que nos duele" y añade "Desde sus orígenes, afirma, la literatura latinoamericana fue un vehículo de denuncia de las injusticias, un testimonio de la explotación del indio y del esclavo, un empeñoso afán de luchar con la palabra por mejorar la condición del hombre americano" (Asturias ilustró sus argumentos con una serie de citas y ejemplos).

Pero el autor de La Casa Verde, agrega algo que es sumamente importante tomar en cuenta porque revela las concepciones ideológico-estéticas de los novelistas latinoamericanos de hoy:

> "su conferencia en realidad es bastante antigua".
>
> "Estoy a punto de decirle que si se aplicara a su propia obra el exclusivo tamiz socio-político, varios de sus libros, acaso los más audaces y bellos por su fantasía y su prosa ("Hombres de maíz", "El ahijadito" por ejemplo) quedarían en una situación difícil, marginal"

(X) Mario Vargas Llosa. Un hechicero maya en Londres. En Caretas Julio 3-12-Lima 1967. p. 41

Y este es un problema que es absolutamente necesario aclarar. No negamos que Asturias como Carpentier sean de los artistas que se cuentan entre los iniciadores de la renovación técnica en la novela latinoamericana pero debe entenderse que cuando se habla de que la novela debe plantear la problemática social no quiere decirse que vaya a abandonar su calidad de obra de arte para convertirse en un pasquín o cartel político. De lo que se trata es de que la orientación ideológica esté unida a la calidad artística en su más alta expresión. Esto es lo que exactamente plantea el social realismo.

> "Lo que pedimos- decía Mao Tse Tung en el Foro de Yenán- es unidad de la política y el arte, del contenido y la forma, del contenido político revolucionario con la forma artística en el más alto grado posible de perfección. Las obras de arte que carecen de calidad artística, no tienen eficacia por progresistas que sean desde el punto de vista político. Por eso estamos en contra tanto de las obras artísticas con un punto de vista político erróneo como de la tendencia al estilo de cartel y consigna acertando solo en su punto de vista político pero carente de valor artístico" (X)

La unidad de la política y el arte se explica porque uno de los principios básicos del marxismo- en este aspecto- es que el trabajo literario y artístico y el tra-

---

(X) Mao Tse Tung. Intervenciones en la conferencia de Yenán sobre arte y literatura. Ediciones en lenguas extranjeras. Pekín 1965. p. 33.

bajo revolucionario deben marchar unidos a fin de que ambos contribuyan eficientemente con las tareas de la liberación nacional y la instauración de la nueva sociedad. En una sociedad de clases en que la lucha es permanente, la literatura y el arte directa o indirectamente tienen una importante y singular participación. Esto porque los artistas como componentes de la sociedad intervienen en la lucha de clases. No hay artista que deje de tomar partido. Hasta aquellos que se encierran o dicen encerrarse en un cuarto para abandonarse a sus fantasmas están profundamente comprometidos. Porque el mismo hecho de sustraerse, implica un dejar hacer, dejar que la explotación del imperialismo y la burguesía continúen. Estar de acuerdo con ello.

Todo esto quiere decir también que no se puede desdeñar las técnicas ni las fórmulas estéticas creadas por cualquier artista en cualquier época o parte del mundo en cuanto ellas tengan valor universal y se constituyan en elementos valiosos para una renovación artística. De lo que se trata es de denunciar y luego evitar los fines con que los artistas de mentalidad burguesa y pro imperialista las usan, como por ejemplo, para logar una separación entre arte y problemática social o para enajenar a la juventud desviándola, de acuerdo con los intereses de las fuerzas reaccionarias. En este sentido, lo que se

ataca es el fondo ideológico, la mentalidad a la que sirve y no la técnica, ya que esta puede utilizarse también para renovar la obra de arte revolucionaria.

Por estas razones, en el caso concreto de la novela latinoamericana, no estamos contra el empleo de las técnicas que, por sí mismas, sean valiosas y contribuyan a una franca renovación artística. Nadie ha dicho que la novela latinoamericana deba mantenerse estática, sin nuevas e incesantes búsquedas de originalidad y perfección, o que se convierta en un objeto anticuado, sin renovarse. De lo que se trata es de juzgar si su uso en la búsqueda de nuevos efectos estéticos está orientado por un contenido ideológico progresista de acuerdo a su momento histórico o por un contenido ideológico reaccionario.

Paralelamente la ayuda que las masas populares reclaman de los artistas, no consiste necesariamente en su participación fusil en mano, en la lucha armada- sin que esto quiera decir que no puedan hacerlo- sino fundamentalmente como artistas. Que colaboren ofreciendo el arma poderosa de su pluma. Que con sus obras de arte, por un lado, ataquen al enemigo y por otro eduquen a las masas propulares, las ayuden a orientarse mejor en la lucha, a canalizar sus esfuerzos y reforzar su espíritu. La obra de arte deberá cumplir en este sentido un rol de singular importancia.

Todos los esclarecimientos anteriores compulsados con la nueva novela latinoamericana aclaran que ésta- en términos generales- revela una orientación esteticista. Este hecho no le permite continuar la línea ideológica progresista de la novela del ciclo anterior y plantear la problemática social de fondo que se dá hoy en América Latina. Es así como las grandes- y las menores- novelas que hoy día circulan por nuestros países- y de otros continentes- por una parte, y esto fundamentalmente, se orientan a un franco esteticismo y por otra, ofrecen una visión superficial de la realidad de América Latina. Su valor reside fundamentalmente en el uso de variadas técnicas y fórmulas que les permite conseguir múltiples efectos estéticos. Esto como sabemos, también ha sido duramente criticado por el profesor Manuel Pedro González quien luego de documentado estudio concluye que nuestros nuevos novelistas han convertido la novela latinoamericana en un recipiente de plagios, al recoger fórmulas ya hace bastante tiempo usadas en Europa y Norteamérica y no conseguir revelar con ellas lo que América Latina tiene de auténtico.

> "Por consiguiente, el artista hispanoamericano, sumándose al anonimato y a la desorientación universales, ve en las técnicas

> y los procedimientos de autores extranjeros, análogamente asediados, un ejemplo y un guía Así busca el apoyo de los experimentos de otras novelistas absorviendo lo ajeno y aveces, calcando obras de Joyce, Faulkner, Kafka, Camus, Mann, Heminway, Robbe-Grillet (X)

Decíamos por otra parte, que nuestros jóvenes novelistas ofrecen una visión bastante superficial de la realidad latinoamericana; esto merece una mejor explicación. Ellos, para plasmar sus novelas recogen hechos históricos, o elementos folklóricos, geográficos, míticos, sociales, etc. pero solamente con un carácter auxiliar. Es decir, como elementos que sirven al verdadero fin que se propone el artista cual es, crear una obra de arte orientada a puras búsquedas de efectos estéticos. La nueva novela latinoamericana resulta así ambientada en América Latina, pero no revela ni plantea la problemática social de fondo.

En lo que respecta al hecho de que algunas novelas señalan diversas lacras sociales como prostitución, miseria, tráfico de drogas, criminalidad, rocanrolarismo, se explica, porque los temas de escándolo contribuyen a la difusión de la obra cuanto porque responde a la mentali-

---

(X) Manuel Pedro Gonzáles, en "Coloquio sobre novela hispanoamericana" F. de C. E. México 1967. p. 27

dad pequeño burguesa del autor. Entonces no puede decirse que estas obras tienen una orientación social realista. Es necesario distinguir entre una obra orientada hacia el raalismo crítico pequeño burgués y otra orientada hacia el social realismo o realismo socialista cuyo sentido es progresistas y revolucionario. El realismo crítico se explica porque responde a la orientación ideológica de la pequeña burguesía, grupo social que oscila entre la burguesía y el proletariado. La pequeña burguesía lucha por arrancar parte del poder económico y político que ostenta la burguesía. Para ello usa una serie de recursos. Inclusive busca la manera de estrechar algunos lazos con las clases populares, pero con la única finalidad de conseguir un punto de apoyo que le permita culminar sus planes. Por estas razones a través de sus intelectuales y, en este caso, sus novelistas señala las lacras sociales de las que culpa a la burguesía y el imperialismo. Nótese que decimos señala, a sea que no plantea en ningún momento el problema de fondo que conduzca a un cambio profundo, ya que éste, también acabará con ella. Es así como, mientras el realismo crítico puede conducir al reformismo, el social realismo que lucha contra las fuerzas más profundas que producen las lacras sociales conduce a una total transformación.

También se ha dicho que la novela latinoamericana de hoy recoge una realidad diferente, se enfrenta, por ejemplo a un inusitado proceso de industrialización, al crecimiento de las grandes ciudades, a los movimientos de integración y, por tanto, a nuevos problemas espirituales del hombre latinoamericano. Nosotros, no desconocemos estos hechos, pero consideramos que la problemática social generada por la lucha de clases es también más intensa. La lucha es mucho más fuerte. Luego, si bien la novela de hoy puede y debe ambientarse, ya no preferentemente en el campo, como lo hizo la novela del ciclo anterior, sino también en las ciudades, esto no quiere decir que por eso va a dejar de plantear la problemática social que en las ciudades también se presenta con gran fuerza. La única razón para que la novela ambientada en la ciudad se oriente sólo a búsquedas de efectos estéticos o a otros quehaceres que implican un apartamiento de la problemática social latinoamericana es que no responde a una orientación social realista. Las obras no revelan la mentalidad socialista que algunos de nuestros jóvenes novelistas dicen tener. Veamos lo que dice Fernando Alegría:

> "Si leemos hoy esas novelas, (las del ciclo anterior) con su colorido recargado y sus abusos dialectales y, al mismo tiempo recorremos la América Hispana en toda su extensión, advertimos que algo en ellas ha quedado definitivamente fuera de foco: un nuevo mundo ha crecido velozmente transformando campos y cuidades; el complejo de factores, culturales, sociales y económicos ha creado una nueva forma de vivir que no es la descrita por esos novelistas del pasado; hay un lenguaje que no es común a todos y que, en vez de ahondar las diferencias locales, tiende a ponernos en comunicación más estrecha con los pueblos del mundo contemporáneo" (X)

En primer lugar, los novelistas del pasado a los que se refiere Alegría no simplemente han "descrito" una forma de vivir sino que además de eso y mucho más que eso, han planteado la problemática social de fondo; la lucha entre explotadores y explotados. Lo otro : forma de vida, folklore, mitos, paisajes, anédotas, etc. fueron elementos auxiliares que al lado de la técnica contribuyeron ha producir una totalidad estética. Por eso, frente a las palabras de Alegría no dejan de surgir estas preguntas: Acaso la nueva forma de vida- a que se refiere- responde a la desaparición de la explotación imperialista y burguesa? Ha desaparecido, entonces la lucha de clases?. Todo lo contrario. En estos momentos en América Latina, la lucha se ha acentuado. Y en esto sí reside la auténtica dife-

---

(X) Citado por Ivan A. Schulman en Coloquio sobre la novela hispanoamericana. F.C.E. Mexico 1967.

rencia entre la realidad social a la que se enfrentaron nuestros novelistas del ciclo anterior y la que tienen ante sus ojos los novelistas de hoy. Y si ahora asistimos a un proceso revolucionario ¿porqué la nueva novela latinoamericana no plantea la problemática de la revolución y por el contrario busca apartarse de ella?. No faltan razones para pensar que en la lucha revolucionaria nuestra novela ha ido siendo ganada por el imperialismo y la burguesía a quienes más que a nadie les conviene que abandone su carácter social y se oriente a un definitivo esteticismo. ¿Es por esta razón que se pretende que la obra de arte debe orientarse solamente al arte, y sobre todo se sostiene que literatura y revolución son totalmente excluyentes y que en todo caso el escritor puede participar como hombre en las luchas sociales pero como artista debe abandonarse a sus fantasmas?. ¿Se pretenden dictar la sentencia de muerte no sólo de la novela revolucionaria sino de toda obra de arte que intente reflejar la lucha de clases?

Estas razones, así mismo, acabarían por explicar porqué una legión de críticos la alaba al mismo tiempo que trata de desprestigiar a la novela del ciclo anterior, profundamente ligada a la problemática social de su tiempo.

> "Los novelistas como Gallegos, dice Luis Hars, a pesar de su envergadura por su falta de plomada interior, parecían sólo rozar la superficie de las cosas. Su obra tenía fuego polémico, pero le faltaba peso específico, fe en sí misma. Creía en su mensaje, en su utilidad, no su valor independiente como obra de arte. Se justi-

> tificaba sólo con su propósito. Sus fines puramente artísticos, cuando existían eran secundarios y poco imperiosos" (x).

Repárese bien en las últimas palabras: "los fines puramente artísticos, cuando existían eran secundarios y poco imperiosos". Y si esto se señala como defecto, se entiende que constituye la virtud básica sobre la que se sustenta la actual narrativa latinoamericana y siendo así se nos dará la razón cuando sostenemos que se orienta básicamente al logro de fines puramente estéticos. Pero podrá decírsenos que no por este hecho la novela tiene necesariamente que haber sido ganada por una ideología burguesa pro imperialista ya que lo que tratan nuestros novelistas es simplemente de buscar una renovación artística. De hecho y de primera intención parece haber razón de sobra para pensar que una obra de arte deba orientarse al arte y el artista debe procurar sólo búsquedas de efecto artístico. Pero si se efectúa un análisis más detenido y se comprende que el arte no vive fuera de los hombres ni es ajeno a sus problemas sino, por el contrario, está profundamente ligado a ellos; que arte y sociedad mantienen una constante inter-relación y tanto la sociedad influye sobre el arte como el arte influye a su vez sobre ella; que no existe arte que no tome

---

(x) Luis Hars.- Los Nuestros. Edit. Sudamericana. Buenos Aires 1967. p. 21-22.

partido en una sociedad de clases, y por ello está al servicio de los menos o de los más; entonces no se puede sino rectificar el anterior razonamiento. Es por eso que Mao señala como cuestión fundamental, descubrir a quien sirve determinado arte:

> "La cuestión de a quien está destinado el arte y la literatura es una cuestión fundamental, es una cuestión de principio"(x).

Si aplicamos este principio a la nueva novela latinoamericana, la respuesta será sumamente reveladora. Pues si la novela de hoy no plantea la problemática social latinoamericana de fondo normada por la lucha de clases; no se pone al lado de las masas revolucionarias convirtiéndose en poderosa arma de combate ideológico en sus manos. Y por el contrario prefiere orientarse hacia puras búsquedas estéticas valiéndose como medios auxiliares de algunos elementos históricos, anecdóticos, folklóricos etc., es innegable que no está destinada a servir a las masas populares. No se podrá negar que a la burguesía y al imperialismo más que a nadie les interesa en esta hora, que no se siga incendiando América Latina. Que por tanto, el arte y la literatura se aparten de esa labor a todas luces subversiva. Que el arte y la literatura abandonen la prédica revolucionaria.

(x) Mao Tse Tung. "Intervenciones"... p. 16.

En la Nueva Novela Latinoamericana puede establecerse dos etapas: la primera responde a un interés renovador pero sin llegar a tener caracteres definidos. Sus representantes máximos resultan Jorge Luis Borges y Federico Arlt. Aunque este último sin la calidad intelectual que el autor de "El Aleph", en "Los siete sabios" y "Los Lanzallamas" ofrece verdaderos sondeos en las galerías psicológicas del hombre, hecho que expresa a través de una consciente búsqueda de nuevos y sugestivos ensayos técnicos. Aquí también puede citarse a Enrique Larreta cuya preocupación lingüística es notable en "La gloria de don Ramiro". Augusto Thomson interesado por la estructura en "La Sombra de humo en el espejo" y a Carlos Reyles, buscador de nuevos ambientes en su "E l embrujo de Sevilla". Pero es Borges el auténtico iniciador de la nueva narrativa de hoy. Si bien es cierto que no escribió ninguna novela, sus cuentos como sus prédicas revelan un profundo interés por lograr un fin puramente estético a través de lo que él llamó universalización del arte. Para esto pedía el uso, por los escritores latinoamericanos, de elementos especialmente europeos:

> "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, creo también que tenemos el derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental... los argentinos, los sudamericanos en general pueden manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones con

una irreverencia que puede tener, y ya tiene consecuencias afortunadas" (x).

De esta manera explica, sin duda, su propia obra, que presenta estos caracteres. Pero repárese que Borges habla de "temas"dentro de lo que indudablemente incluye técnicas. Es así como en "Historia General de la Infamia" es importante observar, un marcado interés por la"universalización". Allí se ofrece una serie de efectos à base de búsquedas sicológicas en la mente de famosos maleantes, búsquedas que suelen quebrarse brúscamente al chocar con los hechos anecdóticos. En el aspecto puramente técnico se nota que el gran integrador es el estilo un tanto caprichoso que el mismo autor llama barroco. Posteriormente publica: "El jardín de los senderos que se bifurcan" y "El Aleph". El primero, una colección de cuentos de gran importancia porque allí encontramos el gérmen de la fórmula que Borges empleará en "El Aleph". Aquí, con un dominio total de la técnica, consigue montar un centro totalizador al que convergen y de donde parten todos los elementos que integran la obra. Se trata de una especie de ojo mágico por medio del cual se puede mirar al futuro y al pasado.

La segunda etapa de la nueva novela latinoamericana corresponde a un momento en que la orientación esteticis

---

(x) Jorge Luis Borges.- Citado por Ivan A. Schulman. En Coloquio sobre novela latinoamericana F.D.C.E. México 1967. p. 19.

ta adquiere caracteres definidos, los mismos que se acentúan mucho más con la aparición de nuevas promociones de novelistas cuyos representantes máximos pasan a formar el "Boom" de la nueva novela latinoamericana y sus obras alcanzan gran resonancia internacional. Pero lo que caracteriza a esta etapa es que todos los novelistas que la integran mantienen una consciente orientación esteticista dentro de la cual es posible notar variantes marcadas por búsquedas de originalidad pero sin lograr diferencias de fondo. Todos ellos consideran que la realidad que debe revelar la obra de arte ha de ser una realidad artística; realidad novelesca en este caso, que a su vez, puede ser "realidad" mágica, estructural o lingüística; ora que el interés del autor se centre en la creación de una obra cuyo núcleo lo constituya un mundo ficticio, logrado por la reestructuración de los elementos que ofrece la realidad mediante la fantasía del narrador como sucede en "Juntacadáveres" y "Cien años de Soledad"; ora que el autor pretenda lograr una estructura compleja y laberíntica como en "Rayuela" y "La Casa Verde"; ora que busque plasmar múltiples efectos lingüísticos al considerar al lenguaje como materia prima del trabajo novelesco, tal como ocurre en "tres tristes tigres" y "Gazapo".

Estas variantes nos permiten establecer tres grupos de novelistas en esta segunda etapa. Pero debe tenerse

en cuenta dos cosas. En primer lugar, la agrupación es por la orientación específica que presentan las obras de acuerdo a las tres variantes que acabamos de señalar, ya que la orientación esteticista general caracteriza a toda la nueva novela. En segundo lugar, incluimos a un autor dentro de un grupo sólo teniendo en cuenta el factor predominante que se nota en su obra. Esto quiere decir que una novela a más de revelar un "realismo mágico" como factor preponderante puede mostrar también preocupaciones estructurales y lingüísticas. Con estas advertencias entre las obras que revelan una realidad mágica citamos las de Leopoldo Marechal, Carlos Onetty, Ernesto Sábato, José Donoso, José Lezama Lima y García Márquez. Entre las que revelan una realidad estructural están las de Juan Rulfo, Julio Cortazar, Carlos Fuentes, Vargas Llosa y Vicente Leñero y entre aquellas que muestran una realidad lingüística consideramos las de Cabrera Infante, Néstor Sánchez, Joao Guimaraes Rosa, Gustavo Sainz y Severo Sarduy. Vamos a procurar una visión general pero integradora de estas obras de acuerdo al carácter específico que presentan a fin de tener una imagen más detallada de la orientación estética que tienen.

Hemos dicho, que los novelistas cuya obra muestra una realidad mágica tienen como preocupación central la recreación del mundo a base de elementos reales transformados

por la imaginación. Esto sucede en "Adan Buenosayres" de Leopoldo Marechal que revela un notable esfuerzo por plasmar una realidad novelesca. La ciudad como personaje no es sino una ciudad inventada por un gran poder intelectual. Y los mismos personajes no son sino seres fantasmagóricos también inventados por una mente poderosa sobre las que, precisamente, han convergido la realidad ambiental, los mitos y los sueños personales. Así se ha creado un "nuevo mundo" en el que habita también su creador. Adán, el maestro cuya habitación en Villa Crespo le sirve para evadirse de la realidad por medio de laberínticos viajes interiores que desembocan en el vacío, no es sino encarnación del propio Marechal. "Juntacadáveres" de Onetty deja impresión parecida. Aquí se trata de recrear un mundo en donde lo real y lo soñado se unifiquen gracias a una fuerza que las va juntando pero que surge del autor. No olvidemos que Faulkner, a quien más declara admirar Onetty ejerce gran influencia sobre la obra. Aquí se da el caso en que por primera vez conscientemente el autor se abandona a sus fantasmas. Crea así, una realidad mágica en donde los personajes parecen muertos resucitados pero no después de morir físicamente, sino espiritualmente gracias a hechos circunstanciales, la presencia del prostíbulo en su caso- y en donde, así mismo, juega papel importante el tiempo. Ernesto Sábato y José Donoso, de quienes tomamos "Sobre héroes y tumbas" y "El

lugar sin límites" también montan verdaderos mundos en que la imaginación y la inteligencia recrean la realidad. Sábato crea en "Sobre héroes y tumbas" un basto territorio poblado de tinieblas y fuerzas ciegas que acosan a los personajes. Por esta razón hasta el suicidio aquí resulta simbólico, quien se decide a morir no se dispara un tiro sino se quema. Donoso, por su lado, ambienta su novela en un caserío enclavado en el centro de Chile en donde los habitantes que allí moran sienten el peso trágico de todo un cosmos alucinante creado por el autor haciéndose casi imposible la existencia. Frente a uno de los personajes se dice: "No, no quería tener nada con esas cosas ni con este pueblo de mierda". En cuanto a "Paradiso" de José Lezama Lima, se trata de una novela en la que el autor recrea su propia autobiografía, se tiene así una nueva realidad a base de los recuerdos de otra realidad. Pero en la obra los hechos reales y los fantásticos no se fusionan sino se alternan para integrar un todo que a la postre deja una doble sensación de unidad. Una marcada por el hilo de los acontecimientos, aunque dispuestos desordenadamente y otra en que el lenguaje con su carácter barroco, resulta el gran integrador. Pero lo que el autor fundamentalmente ha buscado es crear un mundo alucinante : "Paradiso", transformando sus propias experiencias. Por último "Cien años de Soledad" monumental novela que sólo puede ser explicada si se entiende que el

plano real y el ficticio son elementos que se fusionan de tal manera que el producto no es ni uno ni otro sino ambos a la vez. El Macondo de García Márquez es eso, al mismo tiempo realidad e invención. Un enorme poema sostenido por pirámides que pudo haber construído la naturaleza. A esto se debe que los elementos recogidos del plano histórico sólo cobran plasticidad dentro de límites novelescos. Por eso, cuando el lector tradicional lee la obra persiguiendo el contenido temático descubre que éste está cortado, fragmentado y recreado por medio de la fantasía. Lo que ocurre es que los elementos históricos tanto como los míticos y los anecdóticos no son sino valiosos elementos auxiliares para crear una nueva y fulgurante realidad.

Los novelistas cuya preocupación es lograr una realidad estructural ofrecen novelas que no son menos interesantes ni menos sorprendentes que las anteriores. En ellas se nota un intenso trabajo técnico. Sus autores son verdaderos constructores de complejas estructuras para lo que se valen de una serie de recursos técnico estructurales. "Rayuela" y "La Casa Verde" son las más logradas expresiones de este trabajo que tanta preocupación y dedicación costó a Juan Rulfo al escribir sus cuentos, preludios de su "Pedro Páramo". Como se sabe, esta novela cuyo centro ambiental es Comala no solamente es valiosa por los hechos que pueblan su contenido sino, sobre todo, por el gran trabajo

estructural que revela. El autor, mediante la aplicación del tecnicismo Faulkneriano ha logrado una serie de juegos temporales a fuerza de montar diversos planos narrativos. Por esta razón las escenas se mueven en épocas diferentes a pesar que el tiempo parece detenido. Por su parte Carlos Fuentes quien había mostrado en "La Muerte de Artemio Cruz" el dominio que tiene de múltiples recursos técnicos especialmente extraidos de Joyce, es en su última novela "Cambio de piel" donde se revela como un gran constructor. La novela presenta una estructura múltiple y compleja que el propio lector parece desmontar pieza a pieza a medida que avanza en la lectura, pero al final se sorprende al darse cuenta que lo que ha estado haciendo ha sido por el contrario montar la estructura de la obra. "Rayuela" sin embargo, es el ejemplo más logrado de la novela estructural. El propio autor indica que se trata de una y muchas novelas al mismo tiempo. Es que ha sido trabajada de tal manera que puede ser abordada por múltiples lados ya que ofrece también múltiples posibilidades de toma de contacto. "La Casa Verde" por su parte, con sus dos procedimientos de estructuración, uno interno correspondiente al proceso de creación estética, y otro externo basado en una recompaginación ofrece una estructura compleja que es necesario reordenar. Por último "El Garabato" novela de Vicente Leñero, cuyo título es ya bastante significativo presenta una es-

tructura que revela a un autor con gran dominio sobre una serie de fórmulas estructurales para narrar un tema policial que le sirve del importante elemento auxiliar.

Estas novelas cuya realidad es la realidad estructural y su complejidad dificulta un fácil acceso han sido y son las más cuestionadas. Por ejemplo, en el XIII Congreso de Literatura Iberoamericana realizado en Caracas según refiere el profesor Guillermo Morán (x), se presentó una ponencia en la que su autor declaraba no haber entendido "Rayuela" hasta después de la cuarta lectura. Es que cuando en estas novelas a través de una lectura común y corriente se busca el contenido temático, de hecho uno se estrella con graves problemas de comprensión. Pues si en ellas lo que prima es la estructura es necesario que el lector la considere básica frente a los otros elementos. Pero para ello el lector deberá tener cierta preparación técnica. Y aquí surge la pregunta ¿Son estas novelas solamente para lectores técnicos? Pensamos que una afirmación debe acercarse mucho más a la realidad que una negación. Y siendo así ¿Qué deberá leer el hombre de la calle que no tiene una preparación técnico literaria? Estos problemas bien pueden ser tema de un interesante trabajo.

Llegamos así a las novelas cuya realidad es una

(x) O Vease "El Nacional". Caracas 16 de agosto de 1967.

realidad lingüística. A sus creadores no les preocupa plasmar un "nuevo mundo" habitado por seres fantasmagóricos, ni hacer de cada novela un complejo estructural; preocupación central para ellos es crear una realidad en la que el lenguaje sea factor preponderante y casi único. Tienen conciencia plena que la materia prima del arte narrativo es el lenguaje y sólo les interesa el manejo artístico de esa materia prima como base de la creación novelesca. Una de las obras que desde el título revela esta manera de trabajar el arte es "Tres tristes tigres" de Guillermo Cabrera Infante. Nótese que la fricación de los grupos T-R y G-R produce en el lector u oyente un inmediato divorcio entre el valor puramente estructural de la frase y su contenido conceptual. Al leerla o escucharla nadie se pone a pensar en el significado porque lo que cobra plenitud y se convierte en foco de interés es el significante. Gran acierto de Guillermo Cabrera. Y esto es lo que precisamente se consigue con la misma obra. Ella sólo cobra unidad plástica si nos posesionamos en el plano lingüístico. Gustavo Sainz y Néstor Sánchez por su parte en "Gazapo" y "Siberia Blues" respectivamente revelan también una gran preocupación por crear una realidad lingüística. Sainz monta en su novela un segundo proceso de creación interno que tiene como base la reestructuración del lenguaje para lo que se vale de un hábil recurso. El personaje lucha con el olvido

a fin de lograr la reconstrucción de diálogos pronunciados en escenas pasadas. Es así como el lenguaje se posesiona del primer plano. Sánchez en "Siberia Blues" consigue transformar todos los elementos que integran la novela en una realidad lingüística. Cada paso que se da en la lectura lleva al descubrimiento de nuevos y variados efectos. Otro tanto ocurre en "De donde son los Cantantes" de Severo Sarduy que sin duda al lado de "Tres tristes tigres" caracteriza mejor este tipo de novela. Si en la obra de Cabrera Infante el título es el gran revelador del contenido, en la obra de Sarduy la preocupación lingüística se revela al iniciarse el proceso narrativo.

> "¡Revienta!- es Socorro la que habla- sí, revienta, aguanta, muérete, quéjate al estado, quéjate a los dioses, drop dead, cáete abierta en dos como una naranja, ahógate en cerveza, en frankfurter chucrute, jódete. Conviértete en polvo, en ceniza. Esto querías?

Y para finalizar hablemos de "Gran Sertón: Veredas" de Joao Guimaraes Rosa. Se trata, sin duda, de una novela totalizadora pero nosotros consideramos que predomina en ella la realidad lingüística. La novela se ambientan en el Sertao hasta región brasileña que ofrece una complejidad de elementos que van desde cordilleras hasta selvas impenetrables, desde riachuelos hasta grandes ríos, desde valles fértiles hasta montañas donde la lluvia casi nunca cesa. Pero es una región en la que sobre todo las gentes

que allí viven poseen una textura lingüística fabulosamente compleja. Guimaraes Rosa dedicado lingüista, dominador de gran variedad de lenguas, ha encontrado en el sertao un campo extraordinariamente fértil para su trabajo de reconstruir un lenguaje único, en el que se aprietan múltiple variedad de elementos lingüísticos. Es así como tomando la lengua del sertao y uniéndola a los elementos de otras lenguas, ofrecidas por su erudicción, ha plasmado un lenguaje que da la impresión de ser un gigantesco y complejísimo aviso luminoso compuesto por palabras de nuevas lenguas, giros inusitados y hasta invenciones propias.

Este ligero panorama de la nueva novela latinoamericana confirma nuestra tesis sobre la fuerte orientación esteticista que posee. Nuestros actuales novelistas muestran una consciente preocupación por conseguir crear novelas en las cuales lo estético sea lo refulgente. En estas novelas no se plantean los problemas sociales de fondo que hoy tiene lúgar en América Latina. Pues como sabemos asistimos a un proceso revolucionario en el que Cuba va adelante y las guerrillas continúan combatiendo y al que estudiantes, obreros y campesinos día a día ingresan en mayor número. Esta realidad no se recoge en la nueva novela latinoamericana. Por el contrario, como ya dijéramos antes, los novelistas de hoy y sus divulgadores parecen mantenerse fir-

mes en sus convicciones sosteniendo que la realidad de la novela debe ser una realidad novelesca, ya fuese mágica, estructural o lingüística y creando, desde un punto de vista, obras de arte admirables pero faltas de aliento social.

Frente a este panorama cabe preguntarse ¿se mantendrá por mucho tiempo la novela latinoamericana orientada fundamentalmente hacia búsquedas estéticas mientras nuestros pueblos se desangran luchando por un mañana mejor? ¿No volveremos a tener Ciros, Icasas, Gallegos? El tiempo y los propios pueblos de América Latina tienen la palabra.

C O N C L U S I O N E S

1.- Preocupación fundamental de Mario Vargas Llosa en La Casa Verde ha sido crear dentro de la novela una realidad novelesca: la realidad estructural.

2.- La marcha analítica que hemos efectuado demuestra que el autor, en un primer momento, había creado una sola historia general en la que el desarrollo de los acontecimientos era lineal y lógico. En un segundo momento dividió el texto en cinco cuadernos de acuerdo a los cinco ambientes en que tienen lugar los acontecimientos de la historia. Luego fragmentó cada una de estas partes y procedió a disponer dichos fragmentos de manera alternada y sucesiva pero, al mismo tiempo, alterada. Por último, una vez reintegrada la obra dividió nuevamente el texto en cinco partes intitulándolas UNO, DOS, TRES, CUATRO y EPILOGO. Como quiera que la parte UNO estaba precedida por un fragmento que cumplía la estricta función de introducción ya que la relación de los hechos allí referidos continuaban en el fragmento subsiguiente, el autor escogió fragmentos de diversos lugares del texto y los ubicó antes de cada uno de los otros capítulos haciéndolos cumplir la aparente función de introducciones a fin de dar equilibrio general a la obra. Por esta razón los hemos llamado Narraciones Flotantes.

3.- Los procedimientos de estructuración seguidos por el autor y el uso de una serie de fórmulas estructurales ha producido una obra cuya estructura es compleja y laberíntica. No hemos hallado un término más exacto para nombrarla que "Rompecabezas Novelesco". Esto se explica por cuanto, para recobrar la unidad del contenido temático, primero de los cinco núcleos narrativos y luego de la

obra en general, hemos tenido que mover fragmento por fragmento cual si se tratara de ordenar las piezas de un rompecabezas. Lograda la unidad del tema hemos establecido una guía de lectura.

4.- Se ha utilizado un recurso especial para encadenar los contenidos temáticos de los núcleos que integran la historia general. Se avanza con el desarrollo de acontecimientos del primer núcleo hasta encontrarse con el del segundo; aquí se detiene el proceso narrativo. Luego se comienza a narrar desde el pasado los acontecimientos que integran el segundo núcleo hasta llegar al punto de unión con el primero para avanzar desde allí por un solo cauce e ir nuevamente a unirse con el tercer núcleo. Este procedimiento se repite hasta concluir con el encadenamiento de todos los núcleos temáticos.

5.- En la Narración Totalizadora se muestra el interés del autor por aparecer como supremo creador de todos los elementos que integran el proceso narrativo. Se le descubre en todos y cada uno de los pasajes, se le nota trabajando cada una de las partes, se le aprecia puliendo los diálogos y moviendo a los personajes; en fin, se tiene la impresión de estar frente a un ingeniero que construye el proceso narrativo sin descuidar un mínimo detalle.

6.- La técnica de los Vasos Comunicantes ha sido empleada en la estructuración del núcleo temático correspondiente a la historia de Fushía. Para ello el autor ha montado dos planos temporales: uno en el presente y otro en el pasado. Entre ellos se establece la comunicación. Pero debe indicarse que los hechos narrados en el plano del presente (Fushía y Aquilino viajan por treinta días desde la Isla a San Pablo) tienen una marcha temporal

uniforme, mientras que los narrados en el plano del pasado (Fushía cuenta y recuerda sus aventuras) van sucediéndose periodificadamente dando saltos de pasado a presente hasta conseguir la fusión de ambos planos al finalizar el viaje.

7.- La fórmula del Tiempo Circular exige también un plano ubicado en el presente y otro en el pasado. Pero la narración en el plano del presente tiene una marcha lenta mientras que la que se realiza en el plano del pasado tiene una marcha ágil. En el presente se somete a Bonifacia a un largo interrogatorio. En el pasado se revisa detalladamente todos los acontecimientos previos y posteriores a la huida de las pupilas. Ambos planos se dan alternadamente: el del presente a base de diálogos y el del pasado de narraciones tradicionales. La línea temporal circular parte de un punto del presente, recorre el pasado y vuelve al punto de partida. La línea temporal diacronal marcha de presente a futuro sin alteraciones.

8.- La prosa de Vargas Llosa está estructurada a base de fluencias sintácticas discontinuas, no progresivas, cuyos elementos forman pluralidades de dos, tres, cuatro y más miembros que, a su vez, se sub plurifican sucesivamente produciendo una acumulación de elementos que entregan una visión cósmica del ambiente.

9.- El Monólogo Interior en La Casa Verde adquiere una estructura especial. El personaje no monologa por sí mismo sino realiza los mandatos del autor que se esconde detrás de una voz anónima. El Monólogo Interior surge como una voz que va dando órdenes para que el personaje actúe. La misma voz orienta el movimiento del diálogo interior entre el personaje y sus interlocutores y ejercita,al mismo tiempo,variadas reflexiones. Al parecer

se trata de una voz que busca recoger las variaciones de la conciencia del personaje fusionada con una conciencia colectiva que engloba a la del narrador y del lector.

10.- La Casa Verde no es un fenómeno aislado en el panorama de la nueva novela latinoamericana. Está ligada profundamente a la concepción ideológico estética que a ésta impulsa.

11.- La diferencia entre el modo de entender el arte entre los novelistas del ciclo anterior y los nuevos novelistas responde a la diferencia de concepciones ideológico estéticas. Mientras los novelistas del ciclo anterior consideraron que arte y sociedad guardan una profunda relación y que por tanto la novela debía ofrecer la imagen de la problemática social latinoamericana; los novelistas de hoy consideran que el arte debe limitarse a su propia realización, a búsquedas de nuevos y variados efectos estéticos. Es así como mientras los novelistas del ciclo anterior a más de ofrecer una obra de arte contribuyeron a que el hombre de latinoamérica volviera sus ojos sobre su propia realidad y tomara conciencia de ella, generándose como consecuencia un espíritu de reivindicación expresado en movimientos de masas que han devenido proceso revolucionario; el artista de hoy sólo nos admira y asombra por la manera como emplea su talento en una serie de búsquedas de efectos artísticos a base del dominio que tiene de modernas técnicas y múltiples fórmulas estructurales.

12.- La Nueva Novela Latinoamericana presenta una marcada orientación esteticista. Los novelistas de hoy no pretenden reflejar en sus obras la realidad social de fondo de América Latina sino crear dentro de ellas una rea

lidad novelesca que puede ser: mágica, estructural o lingüística; ora que el autor tenga como preocupación fundamental crear un mundo ficticio mediante la reestructuración de la realidad, plasmar una estructura compleja a base del uso de variados procedimientos y fórmulas estructurales o lograr múltiples efectos lingüísticos al considerar al lenguaje como materia prima del trabajo novelesco y, por tanto, única realidad de la novela.

REGVM IN PERV. S.M ACADEMIA S. MARCI VRBIS VLT PLVS RA

B I B L I O G R A F I A

1.- AGOSTI, Héctor P. Defensa del realismo. Edit. Lautaro. Buenos Aires 1963.

2.- ALEGRIA, Fernando. Breve historia de la novela hispanoamericana. Ediciones De Andrea. México, 1959.

3.- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos. Seis calas en la expresión literaria española. Edit. Credos. Madrid, 1963.

4.- ANDERSON IMBERT, E. Historia de la literatura hispanoamericana. F. de C.E. México, 1954.

5.- ARANA FREIRE, Elsa. La Casa Verde en manos de Vargas Llosa. En "7 días". Revista dominical de La Prensa. 17 de Abril de 1966.

6.- BARBAGELATA, Hugo D. La novela y el cuento en hispanoamérica. Edit. Enrique Míguez. Montevideo, 1947.

7.- BARTHES, Roland. Ensayos críticos. Edit. Seix Barral S. A. Barcelona, 1967.

8.- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. Edit. Jorge Alvares. Buenos Aires, 1967.

9.- BAZIN, Robert. Historia de la literatura americana en lengua española. Edit. Nova. Buenos Aires, 1963.

10.- BEMOL, Mauricio. Orientaciones actuales de la literatura francesa. Edit. Troquel. Buenos Aires, 1960.

11.- BORGES, Jorge Luis. El jardín de los senderos que se bifurcan. Edit. Sur. Buenos Aires, 1941.

12.- BORGES, Jorge Luis. Historia universal de la infamia. Edit.: Tor. Buenos Aires, 1935.

13.- BORGES, Jorge Luis. El Aleph. Edit. Losada. Buenos Aires, 1949.

14.- BURG, David. Política y literatura. En: Problemas del Comunismo. N: 4. Julio-Agosto. 1962. P. 1.

15.- BUTOR, Michel. Sobre literatura. Edit. Seix Barral, Barcelona, 1960.

16.- CABRERA INFANTE, Guillermo. Tres tristes tigres. Seix Barral. Barcelona 1967.

17.- CAMUS, Albert. Misión y deber del escritor. En: Cuadernos revista bimensual. N: 29. p. 17.

18.- CASTAGNINO, Raúl H. El análisis literario. Edit. Nova. Buenos Aires, 1965.

19.- CASTELLET, José María. La hora del lector. Seix Barral S.A. Barcelona, 1957.

20.- CASTRO ARENAS, Mario. La novela peruana y la evolución social. Ediciones: Cultura y libertad. Lima.

21.- CASTRO ARENAS, Mario. Nuevas reflexiones sobre la narración peruana moderna. En: Correo 20 de julio de 1966.

22.- COMETTA, MANZONI, Aida. El indio en la novela americana Edit. Futuro, Buenos Aires, 1960.

23.- CORTAZAR, Julio. Rayuela. Edit.: Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

24.- de TORRE, Guillermo. Claves de la literatura hispanoamericana. Edit. Taurus, Madrid, 1959.

25.- DONOSO, José. El lugar sin límites. Edit. Joaquín Mortiz S.A. Serie el volador. México, 1966.

26.- ESCOBAR, Alberto. Patio de letras. Ediciones Caballo de Troya. Lima, 1965.

27.- FUENTES, Carlos. Situación del escritor en América Latina. En: Mundo Nuevo. N: 1 Julio de 1966

28.- GARAUDY, Roger. Hacia un realismo sin fronteras. Edit. Lautaro. Buenos Aires, 1964.

29.- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. Cien años de soledad. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1967.

30.- GONZALEZ, Manuel Pedro. Crisis de la novela en latinoamérica. En: Revista Nacional de Cultura. Nº 150. Enero - Febrero de 1962.

31.- GUIMARES ROSA, Joao. Gran sertón: veredas. Seix Barral, Barcelona. 1967.

32.- GUTIERREZ CORREA, Miguel. Mito y aventura en la Casa Verde. En: Narración. Revista literaria peruana N: 1. Noviembre, 1966.

33.- HARS, Luis. Los nuestros. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1966.

34.- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispana. F. de C.E. México, 1964.

35.- JURADO, Alicia. Genio y figura de Jorge Luis Borges. EUDEBA. Buenos Aires, 1964.

36.- KELLE, V. y KOVALZON, M. Formas de la conciencia social. Edit. Lautaro. Buenos Aires, 1962.

37.- LATCHAM, Ricardo. Carnet crítico. Edit. Alfa. Montevideo, 1962.

38.- LAVIN CERDA, Hernán. Mario Vargas Llosa y su "solitaria". En: Punto Final N: 47. 1968.

39.- LEGUISAMON, Julio A. Historia de la literatura hispanoamericana. Editoriales reunidas. Buenos Aires, 1945.

40.- LEÑERO, Vicente. El garabato. Edit. Joaquín Mortiz. S.A. Serie el volador. México. 1967.

41.- LEVANO, César. Vargas Llosa en la ciudad. En Caretas. 22 de Mayo - 4 de Junio, 1964.

42.- LEZAMA LIMA, José. Paradiso. Edit. Unión. La Habana 1966.

43.- LOVELUK, Juan. La novela hispanoamericana. Edit. Universitaria. S.A. Santiago, 1966.

44.- LUCHTING WOLGANG, A. Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro. En: Mundo Nuevo N: 11. Mayo. 1967.

45.- LUKACS, George. Ensayos sobre el realismo. Ediciones siglo veinte. Buenos Aires, 1965.

46.- LUCKAS, George. Prolegómenos a una estética marxista. Edit. Grijalbo S.A. México, 1965.

47.- LUKACS, George. Significación actual del realismo crítico. Ediciones Era, México, 1963.

48.- LUKACS, George. Sociología de la literatura. Gráficas Tossal, Barcelona, 1966.

49.- MANFREDI, Demetrio. Así piensa Mario Vargas Llosa... En Unidad, Semanario del P.C.P. Lima, 24 de Agosto de 1967.

50.- MAO TSE-TUNG. Intervenciones en la conferencia de Yenán sobre arte y literatura. Ediciones en lenguas extranjeras. Pekín, 1965.

51.- MARECHAL, Leopoldo. Adán Buenosayres. Edit. Sudamericana. Colección piragua. Buenos Aires, 1967.

52.- MENDIZABAL LOSACK, Emilio. La conquista del Perú por los peruanos. En: Visión del Perú. Revista de Cultura N: 2. Agosto. 1967.

53.- NUÑEZ, Estuardo. La literatura peruana en el Siglo XX. Edit. Pormaca S.A. México 1965.

54.- ONETTI, Juan Carlos, Juntacadáveres. Edit. Alfa. Montevideo 1967.

55.- ORTEGA, Carlos. Vargas Llosa: Realidad y destino. En Dominical. Semanario de "El Comercio". Lima, 30 - VIII - 1967.

56.- ORRILLO, Winston. La consagración por el esfuerzo. En: Oiga, revista de actualidades. N: 234. Lima, 11 de Agosto de 1967.

57.- ORRILLO, Winston. La novela latinoamericana en debate. En: Oiga revista de actualidades. Lima, 3 de Mayo de 1968.

58.- ORRILLO, Winston. Mario Vargas Llosa o la literatura como destino. En Alpha. N: 11 Barranco- Julio- Agosto- Setiembre. 1967.

59.- OVIEDO, José Miguel. Caracas: diez días de furor literario. En Dominical. Semanario de "El Comercio", Lima, 20-VIII-1967.

60.- OVIEDO, José Miguel. Juventud atroz tesoro (los cachorros). En dominical. Semanario de "El Comercio" Lima, 17- IX- 1967.

61.- OVIEDO, José Miguel. Nuestro Bom. En Dominical Semanario de "El Comercio" Lima, 1-X-1967.

62.- ROBBE-GRILLET, Alain. La doble muerte del profesor Dupont. Edit. Seix Barral S.A. Barcelona, 1956.

63.- ROBBE-GRILLET, Alain. Por una novela nueva. Edit. Seix Barral S.A. Barcelona, 1965.

64.- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. El P.E.N. Club contra la guerra fría. En: Mundo Nuevo. N: 5 Noviembre,1966.

65.- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Diario de Caracas. En: Mundo Nuevo. N: 17 Noviembre, 1967.

66.- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Madurez de Vargas Llosa. En: Mundo Nuevo N: 3 Setiembre, 1966.

67.- RULFO, Juan. Pedro Páramo. F. de C.E. México, 1955.

68.- SABATO, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1965.

69.- SAINZ, Gustavo. Gazapo. Edit. Joaquín Mortiz S.A. Serie volador. México, 1965.

70.- SANCHEZ, Luis Alberto. Escritores representativos de América. Edit. Credos. Madrid, 1957.

71.- SANCHEZ, Luis Alberto. Nueva historia de la literatura Americana. Americale. Buenos Aires, 1944.

72.- SANCHEZ, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. Edit. Credos. Madrid. 1953.

73.- SANCHEZ, Nestor. Siberia Blues. Edit. Sudamericana. Colección "el espejo". Buenos Aires, 1967.

74.- SARDUY, Severo. De dónde son los cantantes. Edit. Joaquín Mortiz S.A. México, 1967.

75.- SARDUY, Severo. Gestos. Edit. Seix Barral S.A. Barcelona, 1963.

76.- SAZ, Agustín del. Breve historia de la novela hispanoamericana. Edit. Atlántida. Barcelona, 1949.

77.- SPINUCCI, Pietro. Orientaciones actuales de la literatura norteamericana. Edit. Traquel. Buenos Aires, 1962.

78.- TEALDO, Alfonso. Como atrapar al ángel. En: Caretas. Agosto 22-31. 1966.

79.- TORRES RIOSÈCO,A. Panorama de la literatura iberoamericana. Edit. Zig Zag. Santiago de Chile,1964.

80.- TORRES RIOSECO,A. Ensayos sobre literatura latinoamericana. F. de C.E. México, 1953.

81.- TORRES RIOSECO,A. Nueva historia de la gran literatura iberoamericana. Emecé Editores. Buenos Aires, 1964.

82.- UNESCO. El artista en la sociedad contemporánea. Conferencia internacional de artistas, Venecia 22-28 de setiembre de 1952.

83.- VALBUENA BRIONES, Angel. Literatura hispanoamericana. Edit. Gustavo Gil S.A. Barcelona. 1965.

84.- VARGAS LLOSA, Mario. La Casa Verde. Seix Barral. Barcelona. 1966.

85.- VARGAS LLOSA, Mario. Ciro Alegría según Mario Vargas Llosa. En: Caretas. Marzo 22- Abril 12. 1967.

86.- VARGAS LLOSA, Mario. Un hechicero maya en Londres. La protesta social en la literatura. En: Caretas. Julio 3-12-1967.

87.- VARIOS. Coloquio sobre la novela hispanoamericana. F. de C.E. México, 1967.

88.- VISION. Informe especial. Nueva literatura en el mundo nuevo. Volumen 30. N: 13. 13 de Mayo de 1966.

89.- WEHRLI, Max. Introducción a la ciencia literaria. Edit. Nova. Buenos Aires, 1966.

90.- WELLEK, René y WARREN, Agustín. Teoría literaria. Edit. Credos, Madrid, 1959.

91.- El patio donde se cobraban las rentas.- Una revolución en la escultura. Suplemento de China Reconstruye. 1967.

92.- Once preguntas claves a Mario Vargas Llosa. En: Caretas. Agosto 29. Setiembre 10 de 1967.

93.- Vargas Llosa o los impostores. En: Hoz y Martillo. Ediciones del P.C.P. Ica, 1966.

94.- La novela latinoamericana. En: Cuadernos: Nº 88 - Setiembre, 1964 y Nº 89, Octubre 1964.



I N D I C E

Pág.

INTRODUCCION 3

CAPITULO I

- LA REALIDAD ESTRUCTURAL DE LA CASA VERDE 5
  - Los procedimientos de estructuración..... 10
  - Las fórmulas estructurales 112
    - La Narración Totalizadora 118
    - Los Vasos Comunicantes 130
    - El Tiempo Circular 180
    - La Narración Tradicional. Estructura de la Prosa 198
    - El Monólogo Interior 209

CAPITULO II

- ORIENTACIONES DE LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA.. 217

- CONCLUSIONES 253

- BIBLIOGRAFIA 258

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA