

**Manuel Alcides Jofré**

---

## LA ARQUITECTURA DE LA CASA VERDE

*Mediante la aplicación de conceptos como fábula, argumento y montaje, se analizan los procedimientos compositivos, de intercalación y alternación de las series narrativas que forman la estructura de la novela La casa verde, de Mario Vargas Llosa.*

*By applying concepts such as story, plot, and set-up, the organizational procedures of interposition and alternation of narrative series, forming the structure of the novel "La Casa Verde", by Mario Vargas Llosa, are analyzed.*

### 1. MARCO TEORICO

Mario Vargas Llosa, al titular sus primeras tres novelas, ha puesto de manifiesto su habilidad constructiva y su interés arquitectural: primero, con **La ciudad y los perros** (1963), luego **La casa verde** (1966), y en seguida, **Conversación en la catedral** (1969). Esta facultad arquitectónica del narrador peruano concuerda con un aspecto central de la teoría de la literatura: la conceptualización de la obra literaria, tarea que pasa por la configuración de su estructura. Ese es el objetivo aquí, configurar la estructura de **La casa verde**.<sup>(1)</sup>

---

1. Mario Vargas Llosa, **La casa verde**. Barcelona, Seix Barral, 1966, 430 pp.

También el investigador literario debe poseer esa capacidad composicional, para reconstruir la figura de la obra, arquitecturando una interpretación. Frente a esta tarea, el texto puede ser examinado a dos niveles de descripción: el nivel de la expresión y el nivel de lo expresado.<sup>(2)</sup> Se entiende por expresión a todos aquellos aspectos discursivos que caben en el campo lingüístico-formal de la obra literaria, tales como modos narrativos, uso de personas y tiempos verbales, formas externas, aspectos retóricos, relación entre lengua, norma, habla e idiolecto, etc., entre otros rasgos, generalmente incluidos en la noción de discurso o estilo. Se denomina, en cambio, lo expresado a aquellos aspectos que se comunican y difunden mediante la expresión: el mundo, entendido como conteniendo tres estratos diferenciados: espacio, acontecimiento y personaje, pero incluyendo además una serie de aspectos vinculados a la temática y a la historia, tales como estructura de mundo, ley de estructura, actantes, motivos, lógica de las acciones, funciones narrativas, relaciones entre discurso y evento, y relaciones entre fábula, argumento y "sujet".<sup>(3)</sup>

Esta diferenciación, que puede ser argumentada a partir de diferentes posiciones, que van desde la concepción semiótica del signo hasta los componentes del proceso comunicativo, se concreta, en los géneros épicos, en las dimensiones de la narración y lo narrado. La investigación de la estructura narrativa pasa por el esclarecimiento conceptual acerca de si el concepto que se utiliza en la interpretación analítica es aplicable a un fenómeno incluido en uno de estos campos, o si los incorpora a ambos, parcial o totalmente.

Puede argumentarse, por ejemplo, que un concepto como el de "fábula", se mueve exclusivamente a nivel de lo narrado, en cuanto se define como "sucesión temporal de los motivos". En este sentido, el concepto de "sujet", sería opuesto, ya que ubicándose en el nivel de la narración, se define como "ordenación artística de los motivos".

Es cierto que la fábula, en este sentido, en algunos casos, el de los textos realistas, puede concordar con la ordenación artística de los motivos.<sup>(4)</sup> El sujet incorpora los motivos (acontecimientos) y puede llegar a homologarse con la fábula, pero su interés central (como concepto de análisis) está en la estructura narrativa y no en la estructura de lo narrado. Puede aceptarse, entonces, que la fábula y el sujet abordan, desde perspectivas diferentes, diversos planos de la obra literaria, y que se constituyen, por tanto, como diferentes modelos sintácticos de análisis.

- 
2. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, siglo XXI, 1974, 421.
  3. Manuel Jofré: "Análisis textual de la diégesis", *Alpha*, Instituto Profesional de Osorno, N° 3, 1987, pp. 9-35.
  4. Rene Wellek y Agustín Warren, *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos, 1966, pp. 255-270.



El concepto "disposición" toca tanto el plano de la narración como de lo narrado.<sup>(5)</sup> Es decir, una obra de ficción literaria épica puede organizarse como una sucesión de diferentes modos narrativos o como una ordenación de diferentes espacios. En un caso, se entendería disposición como ordenación, en el nivel de la narración, y en el otro, disposición como sucesión, en el nivel de lo narrado. La utilidad de esta readecuación se revela, por ejemplo, frente al problema del montaje. El montaje toca la disposición como ordenación, ya que organiza unidades de la narración. En cambio, el problema de la continuidad anecdótica, de la secuencialidad de una historia, toca la disposición como sucesión, ya que organiza unidades de lo expresado. Los dos factores integrantes de la disposición, la ordenación y la sucesión concurren y pueden ser concentrados dentro del concepto de "argumento".<sup>(6)</sup> El argumento unifica tradicionalmente, el punto de vista (ordenación, en el plano de lo narrado). El argumento, al constituirse y operar de esta manera, está organizando una vertebración en el texto, estableciendo una continuidad. La ruptura de esa continuidad, tanto en el plano de la narración como de lo narrado, es lo que aquí se llamará "montaje".

Desde este punto de vista, podemos definir un modo de montaje, a nivel de la disposición en cuanto sucesión, como la ausencia de nexos causales; y en cambio, definir argumento como la perfecta articulación causal. Ambos procedimientos, el argumental y el del montaje, toman su lugar dentro del discurso. El nivel en el cual operan ambos mecanismos es el nivel sintáctico. Son dos modos diferentes de proseguir la cadena del discurso. En este sentido, se puede definir al argumento como causal y lineal, y al montaje como a-causal y no lineal.

En el nivel de la disposición como ordenación (la narración), el montaje puede ser, básicamente, a) de narrador, b) de punto de vista, c) de modos narrativos, d) de formas externas, e) de modos de la narración, f) de disposición técnica, g) de estilo. En el nivel de la disposición como sucesión (lo narrado), el montaje puede ser: a) de acontecimiento, b) de tiempo, c) de espacio, d) de personaje, e) de figuras literarias. En el nivel de la disposición como sucesión, el argumento exige una continuidad anecdótica, fundamentalmente, una continuidad en el estrato del personaje. En el nivel de la disposición como ordenación (habiendo previamente continuidad anecdótica) puede cambiar cualquiera de las categorías, y todas ellas, sin afectar el desarrollo del argumento, dando lugar exclusivamente a un montaje de aquellas categorías que hayan cambiado o a un montaje de la totalidad de la dimensión de la narración.

---

5. Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975, pp. 37-59.

6. Rene Wellek y Agustín Warren, *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1966, pp. 255-270.



De lo anterior puede desprenderse, primero, el montaje puede operar autónomamente ya sea en las dimensiones de lo narrado o en las dimensiones de la narración; segundo, el argumento se soporta básicamente sobre la dimensión de lo narrado, y siendo así, pese a que se afianza sobre categorías de la narración, los cambios que en esta última transcurren no lo modifican particularmente.

El eje de coordenadas en torno al cual se mueven el argumento y el montaje es, básicamente, la continuidad y la ruptura. En el nivel de la sucesión, se puede hablar de montaje absoluto cuando no hay continuidad de personaje, acontecimiento, espacio o tiempo. En el nivel de la ordenación sólo se podría hablar de montaje absoluto cuando ha acontecido el montaje absoluto a nivel de la sucesión, y se ha producido además algún cambio en las categorías de la narración. Montaje absoluto, en sentido estricto, es el cambio, ruptura o diferencia de todas las categorías tanto de la narración. Montaje absoluto, en sentido estricto, es el cambio, ruptura o diferencia de todas las categorías tanto de la narración como de lo narrado. Montajes parciales serían todos aquellos que no alteran ni rompen la continuidad anecdótica, pero donde algunas de las restantes categorías de la narración o de lo narrado son interrumpidas en su continuidad.

De manera simplificada, las dimensiones y categorías de un texto literario de estructura épica, centradas en torno a la relación entre argumento y montaje, en lo que concierne a la narración (ámbito de pertinencia de la disposición como ordenación), incluiría al narrador y sus aspectos característicos, el punto de vista, los modos narrativos, las formas externas de la narración, los modos de interrelación de la narración, la estructura narrativa, el estilo, el temple, el "sujet", como asimismo el tiempo lingüístico, el tiempo de la narración y el tiempo del narrador. En lo que concierne a lo narrado (ámbito de pertinencia de la disposición como sucesión), se incluiría el acontecimiento, lo espacial, lo temporal, el personaje, las figuras retóricas, las formas internas, la fábula, como asimismo el tiempo de lo narrado y el tiempo "real".<sup>(7)</sup>

Así, cada unidad narrativa (de la narración o de lo narrado) adquiriría su sentido de dos maneras básicas: a) En una situación inmanente: entendiendo la unidad como signo autónomo, en sus esferas de la narración o lo narrado. b) En una relación trascendente: conectando la unidad correspondiente con otras unidades. Aquí habría, entonces, en este segundo caso, una relación sintagmática, la cual se expresaría i) como combinación: relación con la

---

7. También habría algunos conceptos, como tipos de narración, argumento, y otros, que funcionarían como integradores de ambas dimensiones.

unidad que le antecede y con la que le sigue, ii) como contextura: relación con la unidad mayor donde está ubicada.

Esta relación sintagmática es la que permite, dentro del discurso, mediante su facultad combinatoria, la posibilidad del argumento (continuidad) como del montaje (ruptura de la continuidad). Y según prime uno u otro recurso, se tendrá una disposición argumental o una disposición de montaje.

## 2. LA ESTRUCTURA DE LA CASA VERDE

El hecho que probaría en *La Casa Verde* la existencia de un narrador básico es su capacidad de contrucción. Concretamente, es la facultad de combinación la que manifiesta al narrador básico como una "voluntad morfológica". Esta facultad se manifiesta aquí dialécticamente, con sus habilidades descompositivas e integradoras. La suma de las partes descompuestas constituye un nuevo todo, un todo nuevo. En este ejercicio, el narrador manifiesta la comprensión global de su discurso como una estructura: para él, las relaciones entre las partes se vuelven tanto o más importantes que las partes mismas.

La novela *La casa verde* está dividida en cinco partes: cuatro partes y un epílogo (Uno-Dos-Tres-Cuatro-Epílogo). Cada parte y el Epílogo contienen una serie introductora. Están constituidas por cuatro capítulos, las partes Dos y Cuatro. Las partes Tres y Cuatro, en lugar de tener secuencias de 5 episodios (como las partes Uno y Dos) sólo tienen secuencias de 4 episodios.

Se transcribe a continuación el modelo de la estructura morfosintáctica de *La casa verde*, donde las partes aparecen nominadas con mayúsculas, los capítulos aparecen tal como en la novela designados con números romanos, mientras que los números arábigos identifican los episodios de las diferentes series o historias.



Parte	Serie	Cap.	Episodios de las series o historias				
Introdutora							
UNO	1.0.1.	I:	1.1.1.	1.1.2.	1.1.3.	1.1.4.	1.1.5.
		II:	1.2.1.	1.2.2.	1.2.3.	1.2.4.	1.2.5.
		III:	1.3.1.	1.3.2.	1.3.3.	1.3.4.	1.3.5.
		IV:	1.4.1.	1.4.2.	1.4.3.	1.4.4.	1.4.5.
DOS	2.0.1.	I:	2.1.1.	2.1.2.	2.1.3.	2.1.4.	2.1.5.
		II:	2.2.1.	2.2.2.	2.2.3.	2.2.4.	2.2.5.
		III:	2.3.1.	2.3.2.	2.3.3.	2.3.4.	2.3.5.
TRES	3.0.1.	I:	3.1.1.	3.1.2.	3.1.3.	3.1.4.	
		II:	3.2.1.	3.2.2.	3.2.3.	3.2.4.	
		III:	3.3.1.	3.3.2.	3.3.3.	3.3.4.	
		IV:	3.4.1.	3.4.2.	3.4.3.	3.4.4.	
CUATRO	4.0.1.	I:	4.1.1.	4.1.2.	4.1.3.	4.1.4.	
		II:	4.2.1.	4.2.2.	4.2.3.	4.2.4.	
		III:	4.3.1.	4.3.2.	4.3.3.	4.3.4.	
EPILOGO	5.0.1.	I:	5.1.1.				
		II:	5.2.1.				
		III:	5.3.1.				
		IV:	5.4.1.				

Primeramente, conviene investigar si las relaciones entre los diferentes episodios son relaciones argumentales o de montaje, tal como aquí han sido definidas. Para ello, se toma en primera instancia la relación de 1.0.1. (pp. 9-22) con 1.1.1. (pp. 23-27), seleccionando las categorías de análisis más relevantes.

A nivel de la narración, si se considera el narrador, el narrador de 1.0.1. (de la serie introductora con que empieza la parte Uno) es en tercera persona, con modo indirecto libre, tiempo verbal de presente, modalidad narrativa exclusivamente. En cambio, el narrador de 1.1.1. (el primer episodio del Capítulo I de la parte Uno), siendo también en tercera persona, presenta modos indirecto y directo, un tiempo verbal de un pasado y cerrado y un modo narrativo y dialogal. La diferencia es evidente ya. Desde el punto de vista, 1.0.1. (el primer segmento que el lector encuentra en la novela) es variadísimo, con imágenes múltiples, mientras que 1.1.1. (el segundo segmento que el lector encuentra en la novela) presenta tanto una tensión entre personajes como una fluctuación de escenarios. En cuanto a modos narrativos, 1.0.1. presenta un modo indirecto libre, mientras que 1.1.1. incluye narración, diálogo y descripción. En cuanto al modo de la narración, en 1.0.1. aparece como aislada o inicial, mientras que la 1.1.1. aparece como conectada o secuencial. El estilo de 1.0.1. es caracterizable como indígena, urbano, rural, religioso, al igual que 1.1.1., que también es indígena, urbano,

rural, religioso. Finalmente, el temple de ánimo de 1.0.1. es frenético, orbital, caótico, reiterado, mientras que el 1.1.1. es mesurado, sereno, metódico.

En cambio, ahora considerando la dimensión de lo narrado, el acontecimiento de 1.0.1. (texto inicial) se da como una captura, en un presente total, con un antes y un hora, mientras que 1.1.1. (como texto segundo que sigue al primero) se da como un escape, en un pasado cercano, aunque también con un antes y un hora. El espacio presentado en 1.0.1. es un río, pagano y selvático, con fundidos e imágenes múltiples, mientras que 1.1.1. es un espacio de una misión, sagrado o aldeano, civilizado, con un primer plano y una visión panorámica. Desde el punto de vista temporal, 1.0.1. presenta una polaridad entre un presente y un pasado cercano, mientras que 1.1.1. presenta un pasado actual contrapuesto a un pasado cotidiano. Si se considera a los personajes, los que aparecen en 1.0.1. son soldados, monjas, indios, el práctico Nieves, mientras que los de 1.1.1. son el gobernador, monjas, indias, el práctico Nieves. Las figuras retóricas de 1.0.1. son climax y contraste, mientras que las de 1.1.1. son anticlimax y contraste. En el caso de las formas internas, tanto en 1.0.1. como 1.1.1. son escenas.

En síntesis, aparentemente, hay una relación causal, argumental entre los dos episodios. Es decir, el inicio y fin de una acción, cara y contracara de un fenómeno. La continuidad en la identidad de algunos personajes, las monjas y el práctico Nieves, algunas menciones espaciales y la aparente linealidad del acontecimiento permiten señalar, sin seguridad, que ambos episodios pertenecen a la misma historia, pero queda claro que no pertenecen a la misma serie. No hay voz de narrador o personaje que certifique la relación argumental efectiva entre los dos episodios, pero pese a que la obra no otorga datos seguros al respecto, la relación que el lector establece es en el proceso de lectura, argumental, lineal, causal, entre ambos episodios. Las diferencias en el plano de la narración son mucho mayores que en el plano de lo narrado, donde lo decisivo es, en todo caso, la continuidad causal de un motivo.

Se toma a continuación un segundo ejemplo, la relación entre 1.1.1. y 1.1.2. (el tercer segmento de la novela). No se describe 1.1.1. porque ya se ha hecho en el ejemplo anterior, y se sintetiza exclusivamente 1.1.2., el cual, desde la dimensión de la narración, se revela en tercera persona, con diálogo, en un presente verbal. El punto de vista corresponde al de Fushía, con el presente actual y un pasado lejano. El modo narrativo es directo, con flash-backs actualizadores. En cuanto forma externa, el episodio 1.1.2. es parte de una serie numerada, parte de la historia 2, alternada e intercalada. El modo de la narración se da en aislamiento y adición, mientras que el estilo es rural, urbano y el temple de ánimo confuso y variable.



Desde la dimensión de lo narrado, 1.1.2. se presenta, en relación con 1.1.1., en cuanto acontecimiento, como un escape en presente, diferenciable de un escape en pasado lejano. El espacio se da constituido por primeros planos, con una contraposición entre selva y ciudad. El tiempo se bifurca entre un presente y un pasado lejano, entre un ahora y un entonces, que implica a la vez una repetición y una actualización. Los personajes son diferentes. Prima la contraposición entre el escape a la selva en el pasado y el escape de la selva, en el presente. Finalmente, como forma interna, se trata en 1.1.2. también de una escena.

De todo esto, se concluye que se ha perdido la continuidad de personajes y de espacio. También se ha perdido la continuidad del acontecimiento, dando paso a una identidad del motivo (el escape, la figura). Lo que surge, entonces, es una "figura", una relación, entre 1.1.1. y 1.1.2., donde el escape de la civilización hacia la selva se reitera. Desde el punto de vista de las formas externas (ambos son episodios a un mismo nivel de diferentes series o historias) están ubicados a un mismo nivel. La disposición que aquí acontece es la disposición de montaje, tanto en el plano de la narración como en el plano de lo narrado. El montaje es absoluto, primando la diferencia y la ruptura por sobre la identidad y continuidad. Justamente, este será el tipo de disposición -de montaje, absoluto- que pimaré en el interior de la novela *La casa verde*.

### 3. EL MONTAJE AL INTERIOR DE LOS EPISODIOS

En la historia de Bonifacia: Ocupa el lugar de la serie 1 durante las cuatro partes, y las partes II y IV del Epílogo. Hay montaje temporal doble en 1.2.1. donde (a) Bonifacia es interrogada por la Superiora sobre el escape de las pupilas en el presente mientras que en b) hay un pasado cotidiano: (las tareas diarias que realizaba Bonifacia) y en 1.3.1., donde (a) hay un presente: Bonifacia es interrogada por la Superiora sobre el escape de las pupilas mientras que en b) hay un pasado inmediato: Bonifacia toma contacto con las pupilas nuevas. Hay triple montaje temporal en 1.4.1., compuesto por (a) un presente: Bonifacia es interrogada por Superiora sobre el escape de las pupilas; b) un pasado inmediato: Bonifacia libera a las pupilas; y c) pasado lejano: la madre Angélica reprende a Bonifacia niña). No hay montaje temporal en el resto de la serie.

En la historia de Anselmo: Ocupa el lugar de la serie 3 durante las cuatro partes, y la parte II del Epílogo (aunque el capítulo IV del Epílogo



también hace referencia directa a él). No hay montaje temporal en ningún episodio.

En la historia de Lituma: Ocupa el lugar de la serie 5 en las partes Uno y Dos, y la serie 4 en las partes Tres y Cuatro. Hay montaje temporal en 1.1.5., al contraponer (a) el presente: Josefino recibe a los León en su casa y b) el pasado inmediato: los León han recibido a Lituma que regresa). Hay además, montaje temporal en 3.1.4., 3.2.4., 3.3.4., y 3.4.4., entre un presente donde está la Chunga, el Bolas, el joven Alejandro, don Anselmo le cuenta a Selvática (Bonifacia) (b) la muerte de Seminario en la Casa Verde Dos.

En la historia de Fushía: Ocupa el lugar de la serie 2 en las cuatro partes y finaliza en el capítulo I del Epílogo (aunque otros personajes integrantes de esta historia aparecen en el capítulo II del Epílogo: Lalita, el Pesado y Aquilino hijo). Hay montaje temporal y espacial doble en todos los episodios de Uno y Dos entre a) un presente: Aquilino y Fushía conversan en la lancha y b) diferentes momentos del pasado de Fushía, excepto el montaje temporal y espacial triple de 1.2.2., donde hay (a) un presente: Aquilino y Fushía en la lancha, b) un pasado lejano: Fushía inicia negocios con Fabio Cuesta, y c) un pasado menos lejano, donde Fabio Cuesta y Julio Teátegui discuten sobre el robo y fuga de Fushía. En la parte Tres no hay montaje temporal ni espacial y en la parte Cuatro retornan los montajes temporo-espaciales en forma similar a Uno y Dos.

En la historia de Roberto Delgado: Ocupa el lugar de la serie 4 en Uno y Dos, pero este personaje se integra a la serie 1, historia de Bonifacia, en la parte Tres. No hay montaje temporal.

Lo singular es que el montaje al interior de los episodios establece una relación argumental en varias direcciones. La primera, por ejemplo; que en el caso de la serie 2, los sucesivos retornos al pasado terminan por configurar una línea argumental, temporal y causal en ese pasado; y la segunda, que esa línea argumental en el pasado va estableciendo a su vez relaciones argumentales, causales y temporales con el presente de la historia, lo que pasa con Fushía y Lituma (Parte Tres). Y la tercera cuestión es que esa línea argumental en el pasado toca argumentalmente a personajes de otras series o historias (Reátegui, en serie de Bonifacia y en pasado en la de Fushía; o Jum, en la serie de Bonifacia, Delgado y Fushía). Lo último, es que el montaje temporal puntual está organizado dentro del episodio mediante conexiones causales muy claras. Es necesario no olvidar esto, para comprender con claridad el funcionamiento del montaje y la estructura de la disposición en esta novela.

Además de las relaciones sintagmáticas combinatorias y contextuales, los diferentes episodios pueden establecer otras relaciones de tipo trascendente. Obsérvese la siguiente cadena episódica: 1.0.1 1.1.1. 1.1.2. 1.1.3. 1.1.4.



1.1.5. 1.2.1. 1.2.2. 1.2.3. etc., donde 1.1.2. determina a 1.1.1. Pero, 1.1.2. es determinado por 1.1.3., en una relación sintagmática combinatoria. También 1.1.2. es determinado por 1.1.4., en una relación sintagmática contextual. Además, 1.1.2. es determinado por 1.2.2., etc.

Estas nuevas relaciones se pueden denominar seriales, argumentales y demostrativas. Estas relaciones seriales se basan en la repetición de un mismo orden al interior de cada uno de los capítulos. Junto a esta idéntica posición, se percibe que, lentamente, se van fundando, por continuidad, relaciones argumentales. Se van desarrollando temporal y causalmente los motivos, los personajes son siempre los mismos; los modos narrativos, punto de vista, estilo, temple, se van continuando, idénticos o con leves variaciones.

Estas relaciones pueden ser también llamadas demostrativas, en el sentido en que Bühler habla de la función demostrativa del lenguaje. Bühler dice que para ejercer esta función el lenguaje tiene fundamentalmente tres maneras de hacerlo: mediante la demostratio ad oculos, mediante los demostrativos anafóricos y mediante la deixis en fantasma.<sup>(8)</sup> Sin entrar a explicitar que entiende Bühler por la primera y tercera manera de mostrar que el lenguaje posee, se remite brevemente a la segunda, que es la que se ha tenido en cuenta. Dice Bühler que los demostrativos anafóricos tienen como función "enlazar elementos en el lenguaje", "reintegrar elementos interpolados", con el objetivo de contruir "visiones de conjunto". Son demostrativos "este, aquel; aquí, allá", etc. Bühler aclara que cuando un hablante dentro de su discurso utiliza un demostrativo, con el demostrativo no se está refiriendo a la cosa que el sustantivo nombra (hora reemplazado por el demostrativo) sino que el demostrativo presente hace referencia a aquel signo lingüístico que ya ha sido anteriormente utilizado y expuesto en la cadena del habla. Es decir, el demostrativo anafórico repite el signo lingüístico, no la cosa, dentro de los márgenes autónomos e inmanentes del lenguaje. Termina Bühler diciendo que estos mostrativos anafóricos remiten al pasado y al futuro, dentro del discurso actual, en una "mostración interna en el contexto lingüístico".

Estas relaciones, por ejemplo, entre 1.1.2. y 1.2.2., son mostrativas en el sentido que presuponen un episodio anterior sobre el cual se soportan y se continúan. Y justamente, entender esta función mostrativa permite fundamentar desde una nueva perspectiva los cambios temporales dentro de cada episodio. La visión de conjunto que el lector va contruyendo también se sostiene en esta relación mostrativa de los episodios.

---

8. Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*. Madrid, Revista de Occidente, 1950.



#### 4. ACTANTES, MONTAJE Y CONTINUIDAD EN LOS EPISODIOS

Se encuentra que entre los diferentes episodios existen otras relaciones no seriales no sintagmáticas, que se sostienen principalmente en torno al surgimiento de un mismo personaje. Así, por ejemplo, entre 1.2.4., y 1.2.2., donde Reátegui es personaje; entre 1.2.5. y 1.1.1., donde Bonifacia aparece; y entre 1.4.3. y 1.1.5., episodios donde el Padre García aparece. Estas relaciones, evidentemente, tienden a menguar el montaje y a enriquecerlo, a la vez que permiten la sugestión para nuevas relaciones argumentales que más tarde o más temprano se concretan.

La disposición de montaje acontece exclusivamente al interior de los capítulos que integran las partes, lo que equivale a decir que el montaje es, en *La casa verde*, un montaje de historias. El montaje que pueda existir entre los capítulos entre sí, al interior de las partes, y de las partes entre sí, es un montaje consecuencia de procedimientos de alteración temporal en el interior de las series e historias. La relación entre capítulos y partes, al interior de las series es, básicamente, una relación argumental, que sólo en algunos momentos se rompe, convirtiéndose también en relaciones de montaje. La relación episódica a través de la serie es argumental, dentro de una parte (contenida dentro de varios capítulos), pero existen recursos de montaje entre las partes, como se verá más adelante. En este sentido se puede decir que la relación horizontal entre los episodios es de montaje, tanto a nivel de la narración como de lo narrado; y que la relación vertical entre los episodios de una misma serie es argumental, a nivel de lo narrado, en otras palabras. Las unidades episódicas, seriales, dentro de cada parte se unen, entonces, en torno a una relación de casualidad y de secuencia temporal, y por tanto, de continuidad episódica.

Examínense más detenidamente las series:

Historia de Bonifacia: se va desarrollando episódicamente, manteniendo unidad argumental dentro de cada parte y también unidad argumental de las cuatro partes entre sí. Hay por tanto, aquí, la identificación y concurrencia entre fábula y sujet (sujet, claro está, dentro de los límites de la serie), y el predominio de una disposición argumental, por tanto. Es necesario añadir que en la parte Uno, Capítulo I, en las unidades episódicas 1.3.1. y 1.4.1. hay una relación argumental en el tiempo recordado, pasado inmediato, donde se narra el encuentro de Bonifacia con las dos indias aguarunas y su posterior liberación. Debe distinguirse este montaje temporal de pasado inmediato con el de pasado lejano, que aparece en 1.4.1., constituido por la conversación entre la Madre Angélica y Bonifacia niña.



Historia de Anselmo: se va desarrollando argumentalmente, dentro de cada parte, construyendo además una unidad argumental que tiene vigencia total en las tres primeras partes, ya que los tres episodios de la parte Cuatro, junto con asumir un modo narrativo, un punto de vista y un narrador diferente, se ubican también en diversos estadios de la vida de Anselmo. A saber: 4.1.3.: primeros contactos de Anselmo hacia Antonia; 4.2.3. parto de Antonia, ayudado por el doctor Zeballos; 4.3.3. muerte de Anselmo. Existe pues una relación de montaje con respecto a otra historia, lo cual lleva denominar esto "alteración temporal" o "síntesis temporal desde diferentes perspectivas". Lo que hay, es una transgresión a la ordenación de la narración y la sucesión de lo narrado, una ruptura de la fábula en favor de un sujeto. La temporalidad de las tres primeras partes es recobrada en el Epílogo, Capítulo II. Por supuesto, también el argumento de esta historia se resiente por esta fractura temporal-causal.

Historia de Lituma: la continuidad y discontinuidad anecdótica se muestra de singular manera en esta historia.

Existe por de pronto, unidad argumental dentro de cada parte, tomadas independientemente, y también entre la parte Uno y Dos por un lado, y entre las partes Tres y Cuatro, por otro. La ruptura y alteración temporal se da, entonces, entre Uno-Dos y Tres-Cuatro, donde la unidad argumental Tres-Cuatro es temporalmente previa a la unidad argumental Uno-Dos. Existe, por tanto, una fábula alterada, invertida, en función de la construcción de un sujeto, sujeto constituido por dos grandes segmentos cuya cesura se da entre la parte Dos y Tres, segmentos que a su vez están autónomamente organizados desde el predominio de la fábula. Sin embargo, el segmento constituido por las partes Tres-Cuatro conserva otra peculiaridad. La parte Tres trae planteada, como acción en presente, en sus cuatro unidades episódicas, una conversación entre el Joven Alejandro, el Bolas, don Anselmo, la Chunga y Bonifacia, y como acción recordada, la noche en que los inconquistables beben en la Casa Verde, y Lituma desafía a Seminaria a jugar ruleta rusa. El contexto temporal en la acción en presente es muy claro: Bonifacia, es decir, la Selvática está convertida ya en habitante. Es decir, Josefino le da, posterior al encarcelamiento de Lituma, ella se entera cómo ha sido esa noche en que Seminario ha muerto. Ambos acontecimientos, el actual y el recordado, pertenecen a un tiempo previo a la llegada de Lituma, en todo caso; anterior, por tanto a la unidad argumental de las partes Uno-Dos. La parte Cuatro está constituida por tres unidades episódicas. De éstas, las dos últimas (4.2.4. y 4.3.4.) continúan la línea argumental planteada en la acción recordada de la parte anterior, recién descrita. En 4.2.4., Josefino se queda con Bonifacia después que Lituma ya ha sido llevado a la cárcel de Lima, y en 4.3.4. transcurre el segundo día en que Bonifacia permanece como Selvática en la Casa Verde, día del cumpleaños del Mono. La primera unidad episódica de la serie (4.1.4.) contiene, en cambio, el intento de seducción de Josefino hacia



Bonifacia, mientras Lituma duerme tranquilamente siesta en la pieza contigua. Desde el punto de vista del tiempo actual, presente de la acción, no existe una relación argumental entre las partes Tres y Cuatro. Porque, como se ha dicho, contiene la parte Tres un acontecimiento (permanencia de Bonifacia en la Casa Verde) posterior al narrado en la parte Cuatro (seducción y prostitución de Bonifacia).

Historia de Fushía: en el plano de la acción presente, hay una continuidad argumental entre todos los episodios, capítulos y partes que conforman la serie 2, y que se continúan hasta su último episodio, el Capítulo I del Epílogo. Esta situación anecdótica y línea temporal tiene como excepción la Parte Tres, donde el modo narrativo cambia, y también la situación comunicativa en torno al cual se ha desarrollado todas las otras unidades episódicas: la conversación de Fushía con Aquilino, en su viaje al Sanatorio de enfermos de pestes. En esta Parte Tres se narra la huida de Lalita y Fushía de Iquitos, la fundación de la isla, el primer parto de Lalita y su permanencia en ese lugar. Con su inclusión, pues, se rompe la linealidad temporal y causal, se fractura el argumento serial dando paso a una alteración temporal. Por otro lado, existe continuidad entre las cuatro unidades episódicas, a nivel del tiempo recordado, de la parte Uno: 1.1.2.: escape de la cárcel de Fushía, 1.2.2.: primeros contactos de Fushía con Reátegui, 1.3.2.: Fushía conoce a Lalita (la conversación entre la madre de Lalita y el doctor Portillo -recurso indirecto- entrega la versión materna de los hechos), y 1.4.2.: Fushía ofrece vender a Lalita a Reátegui. Esta continuidad episódica, en el montaje temporal de pasado, conserva una relación argumental entre sí, y con los episodios de la parte Uno, ya descritos, en la parte Dos: 2.1.2.: Cuesta y Reátegui conversan sobre los bandidos que les asolan el jebé, 2.2.2.: Lalita acude donde el práctico Nieves, que está enfermo, 2.3.2.: Fushía apresa a la shapra y la lleva a la isla. La parte Tres continúa esta relación argumental y temporal, con las salvedades ya expresadas, y la parte Cuatro mantiene, siempre en el tiempo pasado, una imbricación temporal y argumental con las restantes partes que componen la serie. Aquí, en 4.1.2. Lalita pelea con Fushía y ella busca a Nieves, 4.2.2.: Lalita huye con Nieves de la isla, ayudados por Jum, y 4.3.2.: Fushía y Aquilino advierten la fuga de Lalita y Nieves, e inician la marcha hacia el Sanatorio. La continuidad temporal y causal, entonces, tiene una fuerte vigencia, según se observa, en cada una de las partes, con la singular cualificación que se merece la parte Tres, donde ya no existe montaje temporal con respecto al pasado sino que el pasado ha cubierto toda la dimensión temporal manifestándose como único tiempo al sedimentarse en una actualización absoluta. T en cuanto a la continuidad causal y temporal global (de la totalidad de la serie), sólo hay una ruptura, al invertirse en su posición las partes Dos y Tres, ubicándose primero acontecimientos acaecidos en la isla (Dos) y luego las acciones mismas de fundación de la isla (Tres).



## 5. DISPOSICION TEMPORAL, INTERCALACION Y GRADACION DE LAS SERIES

Se examinará a continuación la disposición temporal de las series. Está narrada ab ovo sólo la serie de Anselmo, desde que la ciudad espera su llegada (1.1.3.) hasta que Anselmo muere (Epílogo, II). Está narrada in media res la serie de Bonifacia, desde que ella es adulta y es expulsada de la Misión (1.1.1.) hasta que deja Piura (4.3.1.). También está narrada in media res la serie de Lituma, desde su regreso a Piura (1.1.5.) hasta la "protección" que le ofrece a la Selvática (epílogo, IV). Y sólo está narrada in extrema res la serie de Fushía, desde que va en la lancha con Aquilino (1.1.2.) hasta su permanencia en el Sanatorio (Epílogo, I).

El hecho de que sólo la serie de Anselmo se contruye ab ovo no permite, en todo su desarrollo, el montaje temporal con respecto al pasado, que se manifiesta en todas las otras series, pero especialmente en la de Fushía -que en este sentido es opuesta a la de Anselmo-, que es la única serie organizada in extrema res.

Las series se relacionan de diversas maneras. Más allá de las relaciones sintagmáticas, o seriales, o no seriales, se abren otras relaciones entre las historias. El marco fundamental en torno al cual se mueven las series corresponde a lo que se ha llamado formas externas de la narración, su descripción morfosintáctica. En este caso, las relaciones son de alternación intercalada, procedimiento y mecanismo para ordenar sucesivamente las series, en la misma posición durante las cuatro partes.

Aquí es posible aludir al eje de coordenadas hipotaxisparataxis, que parece de vigencia adecuada en el caso de las series de Bonifacia y Lituma. La serie de Lituma están en relación paratáctica con la de Bonifacia sólo en este sentido: en su continuidad argumental. Se trata de que el nombre de Selvática presupone la serie en la cual Bonifacia aún vive en Santa María de Nieva. La historia de Bonifacia y Lituma se inicia en la aldea y concluye en la ciudad de Piura. Esta continuidad temporal, anecdótica, y po supuesto, de personajes, es sustancial dentro de la novela.

Los términos de alternación intercalada no significan otra cosa que un montaje de series. Las historias mismas son las que aquí se interpenetran carentes de una relación causal o temporal entre sí (a excepción, como se ha dicho, de la relación argumental que se establece entre la serie 1 y la serie 5). La estructura de este montaje de historias o serie se reitera en cada capítulo y en cada parte, en un mismo e idéntico orden (a excepción ya hecha de la cuarta serie, que sólo se extiende por la parte Uno y Dos), lo que se altera en el



Epílogo. Justamente, la reiteración de este orden es lo que permite hablar de serie y no exclusivamente de historias. Y es en esta disposición de montaje donde encontramos el montaje absoluto, claramente definible, en el nivel de la disposición como ordenación (series) dentro de cada capítulo, diferente al desarrollo argumental, en el nivel de la disposición como sucesión (historias).

Con respecto a las gradaciones en las historias: En la de Bonifacia, el primer climax es la expulsión y el segundo la seducción por parte del Sargento; en ambos casos el climax corresponde a las unidades episódicas insertas en los capítulos finales de Uno y Dos (Capítulos IV y III, respectivamente). En la historia de Fushía, el único climax acontece en las unidades episódicas ubicadas en los capítulos II y III de la parte Cuatro, finales de la serie total, cuando Fushía y Aquilino deben separarse, quedando el primero en el Sanatorio, a lo cual se resiste. En la historia de Anselmo se percibe un climax en la creación de la casa Verde (unidad episódica del capítulo IV y final de la parte Uno), en el incendio de esta misma casa (unidad episódica ubicada en el Capítulo I de la parte Tres), y en el Epílogo, capítulo II, con la muerte de Anselmo. Y en la historia de Lituma el primer climax acontece cuando Lituma se enfrenta a la Selvática (Capítulo II, parte Dos) y el segundo cuando muere Seminario (unidad episódica final del Capítulo IV - Capítulo también final- de la parte Tres).

Desde el punto de vista de los modos de narración, la serie surgen como aisladas, pero la reiteración de la estructura de las series, es decir, su sucesión como historias, permite el paso de un personaje de una a otra (caso del práctico Nieves: en las series de Fushía y Bonifacia; o del padre García, en las series de Anselmo y Lituma). Desde este punto de vista, la historia de Bonifacia es privilegiada. Por intermedio de Nieves y Aquilino se contacta con la serie de Fushía; y por intermedio de Lituma, con la serie de Anselmo, amén que ella misma continuará en la serie de Lituma. Así, las historias se tocan, se continúan, se alejan entre sí. Las historias son aquí como surcos trazados, que se atraen y se repelen, los cuales forman *La casa verde*.

(Universidad Metropolitana  
de Ciencias de la Educación)