

**LA CASA VERDE: MEDIO SIGLO DE UN QUIPU
LITERARIO. LECTOR, TRAMA Y TÉCNICAS
NARRATIVAS EN LA CASA VERDE DE MARIO VARGAS
LLOSA**

**LA CASA VERDE: HALF A CENTURY OF A LITERARY QUIPU.
READER, PLOT AND NARRATIVE FORMS
IN MARIO VARGAS LLOSA'S LA CASA VERDE**

José R. VALLES CALATRAVA

Universidad de Almería
josevallescalatrava@gmail.com

*[...] La literatura es siempre un simulacro, una ficción
en la que lo recordado se disuelve en lo soñado y viceversa.*

(Mario Vargas Llosa, *El poder de la mentira*)

Resumen: Tras una breve introducción sobre la realidad, la ficción y la memoria en *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa, este artículo estudia los cuatro procedimientos utilizados por esta novela para enfatizar el papel del lector: su metafórico parecido a un *quipu* literario generado por la forma espacial y el desmontaje de las cinco historias en muchas secuencias

narrativas distintas, la polifonía coral y la visión caleidoscópica, la igualación de estilos y discursos y la fusión de relatos, diálogos, palabras y modos de representación del mundo.

Abstract: After a short introduction on reality, fiction and memory in Vargas Llosa's *La casa verde* (1966), this paper studies the four ways in which this novel emphasizes the reader's role: the plot constructed as a literary *quipu* through the spatial form and the demontage of five stories in many different narrative sequences, the choral polyphony and kaleidoscopic vision, the leveling of styles and speeches and the joining of narratives, dialogues, words and ways of representation of the world.

Palabras clave: Vargas Llosa. *La casa verde*. Técnicas narrativas. Montaje. Forma espacial. Polifonía. Visión caleidoscópica.

Key Words: Vargas Llosa. *La casa verde*. Narrative Forms. Montage, Spatial Form. Polyphony. Kaleidoscopic Vision.

1. Ficción y realidad, invención y memoria en *La Casa Verde*

En 2016 se cumplen cincuenta años de la primera edición de la segunda novela de Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, aparecida en Barcelona, en marzo de 1966, en Seix Barral, aunque acabada de escribir en París un año antes, en 1965. La novela, más diestra y rica en técnicas narrativas que la anterior y primera, *La ciudad y los perros*, de 1963, fue la que comenzó a despertar una admiración mundial creciente por su autor y a asentar su fama. Tras recibir el novelista en 1967 el Premio de la Crítica en España y el Premio Nacional de Novela en el Perú, la obra obtuvo asimismo, a finales de julio del mismo año, el reputado Premio Rómulo Gallegos en Venezuela, recién instituido, dotado con 100.000 bolívares [más de 20.000 dólares, el segundo en cuantía de la época, tras el Nóbel] y verdadero trampolín de propulsión de la novela y su creador (Armas Marcelo, 2002: 61).

No obstante, según las propias declaraciones de su autor, tanto en una conversación con Ricardo Setti (1985: 98) como en otras efectuadas en Londres en 1998 y que figuran como prólogo a la edición de la obra que utilicé, esta se habría realizado completamente en París y terminado un año antes, concretamente en 1965:

Escribí esta novela en París, entre 1962 y 1965, sufriendo y gozando como un lunático, en un hotelito del Barrio Latino —el Hôtel Wetter— y en una buhardilla de la rue de Tournon... (Vargas Llosa, 1966: 7).

Los tres años de redacción del relato no produjeron un solo, nuevo y único texto, sino al contrario un autógrafo relativamente distinto al de la edición usual de la obra. En primer lugar, se generaron casi 4.000 páginas; en segundo término, estas partían de un hipotético relato corto inicial, ambientado en Piura y sobre el mismo asunto del prostíbulo, que finalmente quedó sepultado y anulado tras la novela; en tercera instancia, muchas de estas páginas, historias y personajes terminaron desapareciendo de *La casa verde* e intertextualizándose en el siguiente mosaico complejo de *Conversación en la Catedral*.

La vulneración de los supuestos principios de originalidad, unicidad y exclusividad de la creación narrativa, muchísimo más frecuentes de lo que cualquier lector no especialista o poco avisado suele imaginar —y que incluso se encuentran como factor transtextual en la

misma constitución de la novela moderna—, tiene aquí una explicación más concreta, referida a las bases comunes tanto ideológicas como estéticas del proyecto novelístico de Vargas Llosa, sobre todo en su primera etapa.

Efectivamente, el crítico peruano José Miguel Oviedo, pese a las discutibles ideas y argumentos de Fernández Carmona (2007: 277-333) sobre el carácter naturalista de toda la producción de este autor, insiste en la evidente dimensión semántica realista de este y todos los relatos de la primera fase creativa. Y es que, con las salvedades sobre su capacidad de experimentación lingüística y trascendencia del mimetismo narrativo, su localización de los relatos a partir de espacios vividos y/o conocidos de cerca y su uso de la objetividad del relato y la flaubertiana imparcialidad del narrador, Oviedo (2007: 19-20) explica el carácter a la vez realista y de búsqueda formal que tiene el proyecto novelístico de Vargas Llosa publicado en la década de los sesenta, desde *La ciudad y los perros* (1963) hasta *Conversación en La Catedral* (1969), pasando por *La casa verde* (1966) y *Los cachorros* (1967):

Conversación en La Catedral señala, pues, el momento de máxima expansión del esfuerzo de Vargas Llosa por usar el lenguaje novelístico como un universo ficticio que rivaliza en complejidad y riqueza con el mundo real del que emana. Sin duda, el conjunto de estas tres primeras novelas —a las que bien puede sumarse el relato largo o novela corta Los cachorros (1967)— presenta un definido perfil estético que puede llamarse ‘realista’ (Oviedo, 2007: 19).

Y el propio autor suscribe también la adscripción estética realista en este texto:

Novela de caballería, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el “realismo total”, la suplantación de Dios. ¿Es menos real lo que los hombres hacen que lo que creen y sueñan? ¿Las visiones, pesadillas y mitos existen menos que los actos? (cf. Oviedo, 1970: 143-144).

Así como la pretensión totalizadora de la novela en general y de la suya en particular en este otro:

La novela total es una aspiración más que una realidad, porque nadie podrá jamás escribir una novela que totalice la experiencia humana. Pero las que más se acercan a ese ideal imposible de la totalidad son las grandes novelas, aquéllas que nosotros, lectores, entronizamos como los prototipos del género (Vargas Llosa, 2001: 76).

Pero el evidente y marcado carácter realista de la novela que analizo, un acto de escritura ficcional por ontología, deriva esencialmente no solo de los hechos absolutamente inventados o de los elementos de la realidad observados por el creador y filtrados al mundo de la ficción en la novela sino también del ámbito de la evocación y de los recuerdos —algo tan general en la creación literaria como particularmente palpable en la novelística del escritor peruano—, de los hechos y momentos vividos por el autor de joven y en otros

momentos de su vida y que, aunque modificados y camuflados, distanciados y en ocasiones tamizados por el humor y/o cierto tono sentimental, en diversas ocasiones calan y se intertextualizan en el relato.

De hecho, los dos grandes núcleos temáticos que vertebran la novela desde un punto de vista espacial, Piura y la selva que atraviesa el río Marañón, eran conocidos por Vargas Llosa: el primero por un año de su niñez pasado en la ciudad peruana norteña; el segundo por un viaje realizado allí en 1958 con un antropólogo mexicano y otras personas, al que habría que sumar, como factores documentales, todas sus lecturas sobre el tema y otro segundo viaje relámpago en 1964, cuando naufragaba su matrimonio (Oviedo, 1970: 35-37). Por eso, la tesis final del trabajo de Díez sobre esta novela es que, estructuralmente, es una composición y fusión de dos novelas distintas en cuanto a las historias que narran: las ambientadas en Piura y las localizadas en la selva amazónica peruana (Díez, 1978: 75-76), y en cierta medida los mapas contenidos en la edición original de la novela (Oviedo, 2001: 237) confirmarían esta hipótesis.

Efectivamente, ya en las primeras páginas de *El pez en el agua*, ese gran ejercicio memorialístico que desvela y ata alternativamente las dos grandes pasiones —literatura y política— de la vida de Vargas Llosa (Armas Marcelo, 2001: 67), aparecen varias alusiones a la etapa piurana de su niñez, desde actos juveniles —piscina, excursiones, iguanas, familia y cargo del abuelo, etc.— hasta la referencia a la supuesta “pecaminosa casa verde” y a la revelación de su madre de que vivía su padre poco antes de su primer encuentro con él, e incluso, más adelante, a su problemática vuelta a la ciudad —tras escribir esta novela— con ocasión de un acto político en su campaña presidencial (Vargas Llosa, 1993: 23-36). Raymond Williams dedica una parte de su lectura política sobre el novelista peruano a su experiencia vital en Piura —como a la limeña en el *Leoncio Prado*, en la Universidad y de periodista y la dictadura de Odría— y resalta el *background* de la figura de Sánchez Cerro, al que también alude brevemente en *El Pez en el agua* Vargas Llosa (1993: 31), como referente de la historia de los “inconquistables” (Williams, 2001: 18-22). Harss, en cambio, subraya el simbolismo del color verde no solo en relación a la selva y al prostíbulo sino a todo el peso de ese color, como símbolo de lo prometido y lo perdido, en todo el imaginario americano (Harss, 1981: 148).

Pero, además, con respecto a estos factores de la ficción e imaginación y de la realidad y la memoria, esta novela presenta un caso singular, porque, si bien es cierto, que esos fenómenos pueden observarse —más o menos manifiestamente— o reconstruirse en cualquier narración y que, respecto a muchas de ellas hay testimonios directos (biográficos, epistolares, documentales, de investigación, etc.), en el caso de *La casa verde* estos se acentúan debido a la existencia de un metatexto autoral directo sobre esta novela, en forma de diario escritural del propio Vargas Llosa, que es *Historia secreta de una novela*, publicado —cómo no, en impresión verde— por Tusquets en 1971.

En su estudio sobre las fuentes de esta novela, Luys Díez (1978: 57-76) analiza minuciosamente la relación entre ambos libros y los aspectos tanto ficcionales como mnémicos aludidos, aunque estos, pese a ser interesantes y de necesario conocimiento para explicar y contextualizar muchas claves de la novela, no son el centro de nuestro análisis de *La casa verde*, que estará más vinculado a su estructura, diseño y procedimientos compositivos.

2. Construcción y técnicas narrativas en *La Casa Verde*

Son varios los problemas que han intrigado a la crítica con respecto a *La casa verde* y muchas y diversas las líneas y opiniones expresadas al respecto. A dos de ellos, la adscripción estilística —el generalmente aceptado realismo— y la fusión de invención y memoria ya me he referido brevemente en el epígrafe anterior.

En cuanto a las fuentes e influencias, por muy distintos y numerosos estudiosos se han destacado escritores y obras como Henry James, Faulkner, Flaubert, el *Quijote* y *Tirante el blanco*, pero asimismo movimientos, géneros y estructuras como el realismo mágico y el *nouveau roman*, el melodrama, la novela de aventuras y el *thriller*, el cine mexicano y la canción folklórica de amor (Oviedo, 1970: 159-161). Martín (1979: 249-250) establece un completo inventario en dos páginas de las influencias que, según los distintos críticos, numerosos novelistas han ejercido en la obra de Vargas: a los anteriores habría que añadir Balzac, Zola, Galdós, Dickens, Joyce, Tolstoy, Dumas, Beckett, Sartre, Hemingway, Butor, etc.

Finalmente, sobre la dimensión simbólica de la novela de representación crítica del Perú y, sobre todo, de su caracterización de todos los personajes como unos seres trágicos y primarios, frustrados y fracasados, en pérdida batalla con el mundo se ha insistido también desde diversos puntos de vista: Julio Ortega se refiere por ello al carácter romántico global de las narraciones de Vargas Llosa, que sería en este caso de muy clara aplicación:

El degradado infierno romántico de la sociedad como destino, como pérdida de la autenticidad, y como espacio heroico de contestaciones imposibles y frustraciones derogatorias (Ortega, 1997: 84)

Que concreta así en otro lugar y ya en referencia directa a *La casa verde*:

En La casa verde los orígenes perversos (como la labor intermediaria de las monjas) se unen al destino social perverso (como el de La Selvática), y el desenlace de igual signo (como la lepra de Fushía). Esta lepra adquiere en la novela una resonancia casi alegórica [...] (Ortega, 1981: 32).

Y, en cierto modo, Martín plantea en la misma línea la recurrencia en toda su narrativa de la contraposición de un binomio vertical ideotemático (sociedad/individuo) con otro horizontal lingüístico-experimental:

Por toda la narrativa de Vargas Llosa encontramos esa bimembración ideológico-lingüística, en donde el eje vertical de la confrontación victimario-víctima (sociedad vs. individuo) se cruza con la coordenada horizontal de una yuxtaposición de focos sintagmáticos (unas veces opuestos y otras complementarios) (Martín, 1979: 166).

No obstante, es sin duda este último aspecto de las técnicas narrativas y procedimientos compositivos —tema del que también me voy a ocupar yo— en el que esta novela ha generado más tinta y despertado más admiración y, casi siempre, aplauso. El propio autor hacía en su temprana conferencia “La novela”, leída en Uruguay en 1966, muy poco después de la publicación de *La casa verde* y antes de la de *Conversación en La Catedral*, una referencia metaliteraria sobre su obra, aludiendo a tres técnicas que emplea en nuestro

relato y que denomina *los vasos comunicantes, las cajas chinas y el salto cualitativo* (Vargas Llosa, 1969: 22, 24-25 y 26), mecanismos constructivos sobre los que volveré en el momento oportuno.

Y Roland Forgues, otro de los mejores y más constantes conocedores y estudiosos de la obra de Vargas, junto a otros críticos antes citados —Oviedo, Ortega, Martín—, sintetizaba así el registro de técnicas desplegado por el autor peruano tanto en esta obra como en *Los cachorros*:

En ellas encontramos condensadas buena parte de las técnicas narrativas que el escritor sistematizará en las obras siguientes: la variación de las voces y multiplicación de los puntos de vista del relato, la alternancia de los modos representativo y narrativo, los juegos sobre el espacio y el tiempo, la rigurosa organización de la acción y el puntilloso delineamiento de los personajes, el uso del flash back y del monólogo interior, el minucioso trabajo sobre el lenguaje y sus registros, la cuidadosa elección de las palabras, dándole al lector la ilusión de que la ficción es realidad gracias al sutil equilibrio entre Mito e Historia, confundiendo así, en el tiempo de la lectura, Vida y Utopía (Forgues, 2009: 11).

2.1. El desmontaje textual y el quipu literario

Coincido en lo esencial con Forgues, porque Vargas Llosa efectivamente despliega todos esos procedimientos en esta novela que, no obstante, pese a la variedad de fenómenos, concernientes a voz y focalización, estructuras y discursos narrativos, tiempo y espacio, se unifican, a mi entender —y esta es la tesis principal de este trabajo—, en un mismo tratamiento básico que vincula todas las técnicas, elementos y materiales en una clara estrategia de *lectura implícita* (Iser, 1976: 59-64 y 70-87): el *desmontaje textual* de la unicidad y continuidad de la(s) historia(s) narrativa(s) para auspiciar su posterior montaje mediante la activación de la cooperación interpretativa en el acto de lectura, esto es, la presentación de acontecimientos y palabras, de historias y secuencias, mediante un orden textual basado en la adjunción o yuxtaposición directa de los mismos, en la “fragmentación multiplicada y explosiva” (Castro-Klarén, 1981: 130), quebrando así la sucesividad y la lógica causotemporal y evidenciando palpablemente que la constitución del sentido de la historia narrada solo puede llegar mediante las operaciones mentales de activación interpretativa por parte del lector.

Vista así, puede compararse metafóricamente la novela con, precisamente, un *quipu*⁴⁵⁹ peruano, y por dos razones de semejanza: una de forma, otra de intención. Primeramente, la estructura geométrica de la novela, basada en la adjunción de fragmentos sucesivos y paralelos de historias independientes (secuencias) pero integradas en una organización común (capítulos) que conforman otra unidad superior y subordinante (prólogo-libros-epílogo), semeja formalmente los nudos que se distribuyen en las cuerdas verticales de colores que cuelgan de la cuerda horizontal principal en un *quipu*: de hecho, casi lo parecen, aunque estén en blanco y negro, los dibujos hechos en su estudio por Martín de tanto el diseño estructural de *La casa verde* como del primer ciclo de la historia de

⁴⁵⁹ Según escribía ya en 1590 el cronista José de Acosta en su *Historia natural y moral de Las Indias* “son quipus unos memoriales o registros hechos de ramales, en que diversos nudos y diversos colores significan diversas cosas. Es increíble lo que en este modo alcanzaron, porque cuanto los libros pueden decir de historias, y leyes, y ceremonias y cuentas de negocios, todo eso suplen los quipus tan puntualmente que admiran”.

Bonifacia (Martín, 1979: 177 y 187). En segundo término, más allá de la posibilidad de que los *quipus* constituyeran verdaderos *libros* de escritura alfanumérica incaica —aparte de instrumentos contables más complejos que las *yupanas*—, lo que generaría una semejanza aún más directa, cabría apreciar otra similitud, ya de intención, entre la novela de Vargas y el uso de estos instrumentos incaicos, empleados para el registro, representación y comunicación de información: si en estos, la significación no se extrae directamente y por cualquiera, sino mediante el trabajo y la interpretación de los códigos (nudos, colores, longitud, separación...) contenidos en la materialidad textual del *quipu* por el *khipukamayuq*, en la obra del escritor peruano subyace un trabajo dirigido a impedir que se encuentre una significación literal y directa del material narrativo, que por ello está así discursivamente expuesto y textualmente presentado; más que en cualquier novela normal, se pretende aumentar y sustancializar el trabajo mental del lector, única actividad que permitirá, total y finalmente, recomponer el rompecabezas, configurar el sentido, comprender e interpretar la(s) historia(s) narrada(s). Aunque refiriéndose a Elogio de la madrastra y como novela *postmoderna* —*La casa verde* sería más bien un emblema *moderno*—, Habra coincide con esta trascendencia de la cooperación del lector:

La mirada del lector implícito posmoderno recorre esta zona heterotópica, y a través de los mundos y medios yuxtapuestos, trata de configurar el andamiaje que corresponda a esta fragmentación, como a través de una obra cubista (Habra, 2012: 65).

Estas historias que se disgregan y ramifican textualmente y que se correlacionan y adicionan significativamente para conformar la historia total de la novela son cinco. Oviedo (1970: 138-141) las señaló, resumió y denominó tempranamente: son la historia de Anselmo y la Casa Verde, la de los Inconquistables, la de Bonifacia y el Sargento, la de Jum y la de Fushía y Aquilino.

Pero, como en el *quipu*, donde se aprecia a primera vista un cierto desorden e irregularidad en las longitudes, distancias, nudos y colores de las distintas cuerdas verticales aunque, posteriormente, al conocerse su función textual, se revela un espacio bien ideado y definido, estructurado y codificado, también en *La casa verde*, bajo la apariencia de dispersión de las historias causada por su fragmentación y alternancia, subyace, no ya un orden, sino incluso una rígida simetría formal: las reglas del caos la llama Oviedo (1970: 162), barroquismo estructural la denomina Martín (1979: 177-179), caos aparente le dice Castro-Klarén (1981: 130). Las cinco partes o libros (uno, dos, tres, cuatro y epílogo) se inician con un prólogo y se continúan como partes o capítulos (de I a IV en los libros uno y tres y el epílogo, de I a III en el dos y cuatro), cada uno de los cuales tiene bien 5 secuencias o fragmentos (libros uno y dos) bien 4 (libros tres y cuatro), salvo en el epílogo, donde solo hay una secuencia por capítulo tras el prólogo. Un oculto reloj suizo en el fondo, un manifiesto puzle de 67 piezas (más los prólogos y fragmentos epilogales) en la superficie.

Es a este efecto de rotura de la unicidad y continuidad de cada una de las 5 historias y su exposición fragmentada mediante la yuxtaposición acumulativa de 68 secuencias o escenas de las mismas, acaecidas además entre distintos personajes y en distintos lugares y momentos (aunque se hable básicamente de un ciclo de 40 años y de la selva y Piura como emplazamientos generales —burdel, río, misión, etc.), al que yo he llamado *desmontaje textual*. Pretendo incidir con tal nombre no solo en la manifestación textual desordenada y en la acumulación y adjunción también —como veremos— de otros fenómenos discursivos o del *relato* (en el sentido genettiano), sino en el ocultamiento patente de la coherencia

significativa existente en la estructura genotextual y en la consecuente promoción e incentivación, como estrategia de lectura implícita (atenta y detallada, ordenante y recompositiva) y en un posterior *montaje* por el lector, de la capacidad de constitución del sentido.

Como bien ha visto Moody (1978: 31), citando a Walter Sutton aunque no a Joseph Frank, en cierto modo y sobre todo en el aspecto acumulativo y adjuntivo de la manifestación textual, esta composición se corresponde a la técnica que este último llamó *forma espacial*. Frank (1945) rechaza, no tanto la idea expuesta por Lessing en el *Laocoonte* de la especial vinculación de la pintura con el espacio y de la poesía con el tiempo, cuanto su vigencia para la literatura actual y, conectando lenguaje, estructura y percepción lectora, observa cómo gran parte de la literatura moderna se caracteriza por lo que llama *forma espacial*, por un efecto de adjunción de escenas —como en un mosaico o puzzle— que mediante diversos procedimientos simulan estar cronológicamente desubicadas y ofrecen un efecto sólo de espacialización, por la "socavación de la inherente consecutividad del lenguaje forzando al lector a percibir los elementos no en su desarrollo temporal sino en su yuxtaposición espacial, principalmente mediante la supresión de los conectivos causales y temporales" (Smitten, 1981: 15). Como ejemplo de esta organización discursiva de concentración en el tiempo de acciones que se yuxtaponen en el espacio y no pueden ser percibidas en su consecutividad temporal sino solo espacial por el lector, Frank⁴⁶⁰ cita, aparte de *Ulises* de Joyce y *El bosque de la noche* de Barnes, una escena —los comicios agrícolas— de *Madame Bovary* (1857) donde la acción se simultanea en tres planos.

¿Será casualidad que Vargas Llosa, tras mencionar también *Tirante el Blanco* de Martorell y *Las palmeras salvajes* de Faulkner, se refiera a esa misma escena flaubertiana de los comicios agrícolas, llamando a esa técnica *vasos comunicantes* —Martín recoge este término y la califica, no sin razón, de "técnica de simultaneidad rítmica" (Martín, 1979: 181)—, justo en una conferencia impartida en Montevideo en 1966, poco después de ver la luz *La casa verde*, un relato marcado sin duda por el empleo de este mecanismo constructivo? Dice el escritor peruano, un novelista acostumbrado asimismo a reflexionar sobre su trabajo y sobre el mundo en sus ensayos de todo tipo (Corral, 2012):

Consiste en asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos [...] Dos historias que no se tocan, que se están desarrollando una al lado de la otra de manera independiente, pero hay una especie de clima común que las envuelve [...] (Vargas Llosa, 1968: 22 y 24).

⁴⁶⁰ El concepto del profesor estadounidense de Literatura Comparada ha tenido una desigual fortuna no tanto en su difusión cuanto en su aceptación. Así, Giovannini, Frank Kermode (*The Sense of an Ending*, 1966) o Hillis Miller (*The Form of Victorian Fiction*, 1968) entre otros se han mostrado en desacuerdo con la noción y a la refutación de las tesis de algunos de ellos dedicó Frank un artículo ulterior (1977). La propuesta de Frank, en cambio, ha sido aplicada por numerosos críticos norteamericanos en distintos trabajos, entre los que cabe destacar los contenidos en el volumen colectivo editado por J.R. Smitten y A. Daghistany *Spatial Form in Narrative* (1981). W.J.T. Mitchell (1980) incluso ha llegado a precisar algunas cuestiones del concepto negando la dimensión literalmente espacial de las formas literarias y distinguiendo entre dos tipos de estructuras o formas literarias, la lineal y la tectónica. Ninguna sería propia y literalmente espacial ni tampoco ninguna sería ajena a la narrativa aunque predomine la primera -la lineal-, sino que se trataría de dos diferentes formas literarias básicas de organización del "espacio-tiempo" en una imagen coherente: la primera o *forma lineal*, representada por una línea ondulada en forma de serpentina, respondería a la forma literaria vinculada al predominio de la continuidad temporal; la segunda, *forma tectónica* o simétrica, esquematizada en un rombo dividido en cuatro partes iguales, al predominio de la percepción de los efectos de yuxtaposición espacial (vid. Valles, 2002: 344-345).

Y Moody incide también en esa misma idea de rotura de la linealidad temporal mediante la simultaneidad espacial:

La ilusión de simultaneidad en La casa verde y los múltiples valores temporales de sus fragmentos no son los únicos rasgos que contribuyen a la negación temática y estructural del concepto objetivo y lineal del tiempo (Moody, 1983: 54).

2.2. Un poliedro de miradas y voces: polifonía coral, imagen caleidoscópica

Al efecto simultaneístico provocado por la organización en yuxtaposición de secuencias o fragmentos narrativos de las distintas historias contribuye también, en este caso en el nivel discursivo del relato, la permanente alternancia de voces y visiones, en muchas ocasiones sin identificación, clara o implícita, del sujeto discursivo o perspectivístico: las cambiantes y diversas palabras de los distintos sujetos enunciativos (esencialmente personajes, pero también en ocasiones el propio narrador, incluso reproduciendo indirectamente las palabras o pensamientos de los personajes, de forma tanto directa como libre) y las cambiantes y diversas miradas de los mismos (en una omnisciencia multiselectiva muy frecuente que surge de la capacidad que otorga la focalización omnisciente a un narrador tras el que en ocasiones aparece el autor implícito) aportan, unidas, una representación fragmentaria, poliédrica y relativista de las historias narradas. La dimensión casi coral del relato, abierto a múltiples aunque desorganizadas voces, y la imagen caleidoscópica generada por la suma de las distintas visiones individuales —figura ya destacada por varios críticos como José Emilio Pacheco y empleada también por Oviedo (1970: 164)— coadyuvan a provocar ese efecto simultaneístico y se alinean discursivamente junto a la técnica del desmontaje textual y el armado lectoral del sentido.

Aunque en ciertos pasajes la mirada y la palabra del narrador y la de cada uno de los personajes se distinguen, sin impedir la coralidad ni el multiperspectivismo, resulta frecuente la adjunción y rápidos deslizamientos, a veces sin ninguna marca gráfica o gramatical (guiones o comillas, verbos de lengua o pensamiento y nexos, etc.), de la palabra o visión del narrador o un personaje a otro. La cuestión es particularmente patente en los prólogos, verdaderos nudos que introducen en la dimensión simultaneística; véase un fragmento del inicial:

El motor ronca parejo, se atora, ronca y el práctico Nieves lleva el timón con la izquierda, con la derecha fuma y su rostro muy bruñido permanece inalterable bajo el sombrero de paja. Estos selváticos no eran normales, ¿por qué no sudaban como los demás cristianos? Tiesa en la popa, la madre Angélica está con los ojos cerrados [...] Pobre viejita, no estaba para estos trotes. El moscardón bate las alitas azules, despega con suave impulso de la frente rosada de la madre Patrocinio, se pierde trazando círculos en la luz blanca y el práctico iba a apagar el motor, sargento, ya estaban llegando, detrás de esa quebradita venía Chicais. Pero al sargento el corazón le decía no habrá nadie [...] La embarcación encalla, Nieves y los guardias saltan, chapotean en el lodo plumizo. Un cementerio, el corazón no engañaba, tenían razón los mangaches. El sargento está inclinado sobre la proa, el práctico y los guardias arrastran la lancha hacia la tierra seca. Que ayudaran a las madrecitas, que les hicieran sillita de mano, no se fueran a mojar (Vargas Llosa, 1966: 13-14).

Fusión de narración y descripción, de acontecimientos y de palabras, de voz de narrador y visiones de varios personajes, del discurso narrativo con el indirecto e indirecto libre: la rapidez y velocidad de las transiciones, acentuadas por la elisión de verbos, nexos y marcas, unidas al efecto acumulativo y simultaneístico de la yuxtaposición de palabras, pensamientos y miradas. El relato se cuenta y muestra en una imagen múltiple y fragmentaria, plural y multiplicada, diversa y poligonal —en ocasiones contradictoria, a veces sin claridad de enunciador o espectador—, plurirreflejada por las diversas visiones y voces que pretenden contarla y/o intervienen y ven la misma: la construcción coral y visual de un poliedro.

Así pues, de una parte, las diferentes voces y palabras de los diversos personajes, además del narrador, aportan una representación fragmentaria, poliédrica y relativista de la historia, pero desde una perspectiva verbal que fusiona y nivela plurifónicamente una serie de voces de personajes, tendentes a la corralidad en coherencia con los distintos centros narrativos e historias, pero que no están, pese a la tutela narrativa, demasiado bien orquestadas, definidas y jerarquizadas. Se trata, pues, más de una dimensión polifónica que dialógica en sentido bajtiniano, de una multiplicidad, no demasiado autónoma, ni opuesta, ni en ocasiones siquiera demasiado individualizada y diferenciada, de voces y palabras, y no tanto de una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (Bajtín, 1929: 16-179).

Y, de otro lado, referido a la focalización, la historia se ve como la imagen fragmentada y cambiante, poliédrica y coloreada, integrada y desintegrada, por los cristales del caleidoscopio: la técnica de la representación caleidoscópica (Baquero, 1970: 219-234), consiste fundamentalmente en proyectar una imagen multifocal y diversa del objeto narrativo que, en este caso, asociada a la perspectiva omnisciente (Genette, 1972: 183-224; 1991: 30-36) propia del relator heterodiegético en este relato, supone el uso y alternancia de la omnisciencia autoral (con presencia del autor implícito no representado —Booth, 1961: 70-71; Villanueva, 1989: 185; Valles, 2008: 234—), con la puramente neutral (solo visión no marcada del narrador) y sobre todo con la usual omnisciencia múltiple selectiva (cambiante y vinculada a distintas visiones de los diversos personajes) (Friedman, 1955: 1160-1184).

Si las miradas de los personajes, si ese perspectivismo multifocal, coloreado y cambiante, tan de James y Faulkner, contribuye a crear la imagen caleidoscópica de la historia, la aparición del autor implícito detrás del narrador en ciertos pasajes (así en los del fin de *La casa verde*, p. 122), junto a otros recursos (descripciones, localismos, etc.), proporciona una imagen de verosimilitud al relato. En la voz que García Landa (1996) llama “autor-narrador”⁴⁶¹ se deposita a veces el tono memorialístico y evocativo del relato, se critica, advierte o vaticina en otras, o se deja constancia de la identificación personal con ciertos acontecimientos y actuaciones de los personajes; esas son las principales huellas textuales dejadas por el autor implícito.

2.3. Nivelación de discursos, estilos y palabras

Muy en consonancia con lo anterior se halla asimismo la organización de los discursos y estilos de la novela.

⁴⁶¹ Se trata en el fondo de la variante menos palpable pero presente de la clásica fórmula de la parábasis o intrusión autoral.

En algunas secuencias, la novela comienza mostrando un uso común y diferenciado de los estilos, empleando los signos gráficos y los nexos y verbos de lengua o pensamiento comunes. Se diferencia el discurso de narrador del de personaje, la narración de la descripción, la digresión reflexiva y el diálogo, el estilo directo del indirecto. Sin embargo, la mayoría de las secuencias e incluso muchas de las anteriores, conforme avanzan en su desarrollo, van transformándose y nivelando e igualando discursos y estilos, en otra cara del efecto simultaneístico y el desmontaje textual, en este caso discursivo y vocal.

Aparece entonces una configuración tanto gráfica como narrativa distinta a la usual: no hay diversos párrafos donde se diferencian el discurso de narrador y los discursos autónomos de personajes, aun cuando existan estos en el relato; tan solo se mantiene la lógica del punto y aparte y el cambio de sentido para abrir un nuevo párrafo. Por tanto, la tutela del narrador se extiende por toda la unidad gráfica y de sentido del párrafo, y cubre no ya su propio discurso (bien como sumario diegético o menos diegético), sino, asimismo, el discurso de los personajes, se produzca este en su dimensión más autónoma de los discursos directos (libre o citado), incluyendo las comillas como ocurre en el primer texto aunque se elidan verbos y nexos, o de los más dependientes y usuales de la rección del narrador en los discursos indirectos (conceptual, mimético y libre) (McHale, 1978: 249-287) como se aprecia sobre todo en el segundo ejemplo:

Don Anselmo debía llevar allí un buen rato, su pantalón, su camisa y sus cabellos estaban salpicados de arena, y su sombrero caído junto a sus pies casi había sido cubierto por la tierra. "Por lo que más quiera, don Anselmo", decía Juana, "qué le pasa, tiene que ser algo muy triste para que lllore como las mujeres". Y Juana se persignó cuando él levantó la cabeza: párpados hinchados, grandes ojeras, la barba crecida y sucia. Y Juana "don Anselmo, don Anselmo, diga si puedo ayudarlo", y él "señora, la estaba esperando" y su voz se quebró. "¿A mí, don Anselmo?" dijo Juana, los ojos muy abiertos. Y él asintió, devolvió la cabeza a los brazos, sollozó y ella "pero don Anselmo" y él aulló "se murió la Toñita, doña Juana", y ella "¿qué dice, Dios mío, qué dice?", y él "vivía conmigo, no me odie", y la voz se le quebró [...] Ahora habla Jum, sus labios morados disparan ruidos ásperos y escupitajos, Julio Reátegui ladea las piernas para evitar la lluvia de saliva y el intérprete cabo robando, es decir queriendo, que palo carajo, y después yéndose, fuera, nunca más, que dándole canoa, su canoa misma, de Jum, y que el práctico yéndose, no viendo, que se tiró al agua, diciendo, señor. Y el cabo Delgado da un paso hacia Jum: mentira. El capitán Quiroga lo contiene con un gesto: mentira, señor, si él se iba a ver a su familia a Bagua, ¿iba a estar perdiendo su tiempo robándoles cosas a estos? [...] (Vargas Llosa, 1966: 227 y 200-201).

En estos fragmentos no solo se aprecian todas las posibilidades de las tres grandes modalidades discursivas (de narrador y de personaje, ya directo ya indirecto) sino que se evidencia la yuxtaposición y nivelación tanto de los mismos como incluso de los fragmentos puramente dialógicos y de pensamiento y de los sumarios puramente narrativos. Se reincide, pues, como continuación del desmontaje simultaneístico pero en el campo discursivo, en la lógica de la aposición violenta, directa y abrupta de elementos contrapuestos, magnificada por la elisión de nexos, verbos de lengua, espacios, renglones, rayas y otras marcas de estilos, pero, además, en este caso, con el añadido de hacerlo con discursos y estructuras (narración/diálogo/descripción, palabras y pensamientos, estilos

directo e indirecto, oraciones independientes, etc.) pertenecientes a órdenes y jerarquías distintas.

De este modo, se refuerza semiótica y estilísticamente el núcleo de sentido de la historia narrativa: las elisiones y yuxtaposiciones promueven la viveza y rapidez del ritmo narrativo en coherencia con la fuerza y dinamismo que empuja la narración; las igualaciones y nivelaciones de elementos pertenecientes a órdenes jerárquicos diversos confirman el simultaneísmo y el desmontaje que busca la cooperación del lector. Precisamente Roberto Bolaño veía, además de en la musicalidad que enlaza con el habla oral y viva a que ahora nos referiremos, la velocidad como la otra gran característica de todas las novelas de Vargas pertenecientes al ciclo de los años sesenta:

He hablado antes de la velocidad que tienen Los cachorros y sus tres hermanas gemelas. No hablé de su musicalidad, una musicalidad sustentada en el habla cotidiana, en las voces que puntúan el relato, y que se imbrica con la velocidad del texto. Velocidad y musicalidad son dos constantes en Los cachorros y de alguna manera este ejercicio magistral sobre la velocidad y la musicalidad le sirve a Vargas Llosa de ensayo para la que poco después sería una de sus grandes novelas y una de las mejores escritas en español del siglo XX: Conversación en La Catedral (Bolaño, 11-8-1999).

Como indicaba el novelista chileno, la velocidad y musicalidad existentes en el ritmo narrativo de estas obras se basan en el uso de un habla oral, viva, coloquial, porque el lenguaje de esta novela está cargado de estructuras y expresiones propias de la comunicación verbal cotidiana, a lo que contribuyen muy notablemente la abundancia de peruanismos, topónimos y términos norteños y selváticos que además generan un efecto de verosimilitud. Pero además el narrador acentúa ese ritmo rápido y coloquial mediante tres operaciones narrativas y estilísticas ya aludidas: la elisión de verbos de lengua o pensamiento y de nexos; la cesión directa de la palabra de uno a otro personaje en rapidísimos y no marcados procesos de embrague y desembrague internos (Greimas-Courtès, 1979: 73), de ida y vuelta de la palabra del narrador a los personajes; la eliminación casi absoluta de signos de puntuación y marcas formales del diálogo y el intercambio y alternancia de palabras entre los personajes.

2.4. Fusión de relatos, de diálogos, de niveles de percepción y representación de la realidad

Este cuarto y último apartado se refiere a otras técnicas y procedimientos narrativos empleados por el escritor peruano en esta novela para seguir generando imágenes simultáneas y acumulativas y provocando la necesidad de actuación de la lectura.

El propio Vargas Llosa se había referido en su citada conferencia de 1966 a las técnicas de los vasos comunicantes —ya examinada y vinculada a la *forma espacial*—, de las cajas chinas y del salto cualitativo que recoge y sucesivamente comenta Martín manteniendo las mismas denominaciones del novelista peruano (1979: 181-198, 199-210 y 211-222). Indica el autor respecto a la segunda:

Otra técnica que me parece que se ha repetido a lo largo de la historia de la novela es la que podríamos llamar técnica de las cajas chinas [...] los personajes de sus historias

cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias. Es exactamente lo que ocurre con las cajas chinas [...] (Vargas Llosa, 1968: 24).

En principio, la técnica en sí, también conocida como la de las *matrioshkas*, construcción en abismo según Gide o relato especular según Dällenbach no tiene ningún secreto y ha sido practicada por Shakespeare, Balzac Goethe o el propio Cervantes en *El Quijote*. En términos de Genette sobre los niveles narrativos (Genette, 1972: 238-243) es la constitución de relatos en *metadiégesis*, esto es, de relatos sucesivos enclavados dentro de otros anteriores.

No obstante, la novedad aportada por Vargas es la de presentar los distintos relatos pertenecientes a distintos niveles narrativos camuflando sus jerarquías diegéticas, esto es, fusionando intradiégesis y meta o hipodiégesis, uniendo un relato terciario con el secundario y este con el primario o del narrador sin una distinción clara de niveles: así ocurre, por ejemplo, en el doble relato sobre Lalita de su madre y Fushía a Aquilino (Vargas Llosa, 1966: 87-94). Se trata, así pues, y en cierta forma de una *metalepsis* (Genette, 1972: 246; Garrido, 1993: 155) y, en concreto, de la presentación en simultaneidad intercalada dos relatos que debían estar jerarquizados el encontrarse uno, anterior y pasado, dentro del otro. Es la técnica personal a la que Oviedo (1970: 117 y ss.), justamente refiriéndose a los pasajes de Fushía y Aquilino, denomina *diálogos telescópicos* ("el montaje de dos diálogos —uno presente, otro evocado y actualizado en el primero— que ocurren en dos momentos distintos del tiempo y del espacio") y que cabría identificar como una *metalepsis* con forma de —falsa— simultaneidad y alternancia de los relatos.

Si tal juego es posible es porque tanto la capacidad de contar como de saber —la manipulación narrativa y la omnisciencia— del narrador es máxima. Él se permite adjuntar dos relatos enunciativa, jerárquica y temporalmente destinos en forma de diálogos; él se permite asimismo transitar desde su discurso, volcado a veces a los acontecimientos y otras a las palabras, hasta el de personaje, asumiendo no solo sus frases en estilo directo o indirecto, sino incluso sus pensamientos, su mundo interior, a través del estilo indirecto libre o —más raramente— del monólogo interior. Este tránsito discursivo, dependiente de la gran tutela del narrador (discurso narrado, mimético y citados en toda su variedad) y de su perspectiva omnisciente (a veces delegada en los personajes y mutable, en tanto que omnisciencia múltiple selectiva), crea otro efecto simultaneístico y adjuntivo al borrar las marcas de estilos —como se dijo— y operar en transiciones rápidas y no marcadas apropiándose de palabras y mundo interior de los personajes.

Esta es de modo esencial la técnica a la que llama Oviedo (1970: 165) *pluridimensional* ("la fusión en una sola masa verbal de aspecto inextricable, de la realidad objetiva, el diálogo y los movimientos irracionales de la subjetividad") y a la que se refería Vargas Llosa con el nombre de *muda* o *salto cualitativo*, que también recoge Martín (1979: 211) y que, según el novelista:

[...] Consiste en una acumulación in crescendo de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza [...] hemos pasado así de una realidad muy objetiva y concreta a una especie de irrealidad, o sea a una realidad meramente subjetiva y fantástica. Estamos ya en el dominio de lo fantástico. Ha habido un salto cualitativo... (Vargas Llosa, 1968: 26-27).

Este rápido y no marcado deslizamiento discursivo del narrador hacia la conciencia de los personajes, situando en abrupto contacto acontecimientos, palabras y pensamientos, se manifiesta en numerosas ocasiones en el estilo indirecto libre empleado por el relator para contar el universo psíquico del personaje:

No había duda, don Fabio estaba contento en Santa María de Nieva, con qué orgullo contaba las cosas de acá, ¿era esto mejor que administrar el hotel?, si hubiera seguido allá, en Iquitos, tendría ahora una buena situación, don Fabio, es decir, económicamente. Pero el gobernador ya estaba viejo y, aunque le pareciera mentira al señor Reátegui, no era hombre de ambiciones. ¿Así que no aguantaría ni un mes en Santa María de Nieva?, don Julio, ya veía que aguantó y, si Dios lo permitía, no saldría nunca más de aquí. ¿Por qué se empeñó tanto en este nombramiento?, Julio Reátegui no acababa de entenderlo, ¿por qué quiso reemplazarlo, don Fabio?, ¿qué buscaba?, y don Fabio ser, que no se riera, respetado, sus últimos años en Iquitos habían sido tan tristes, don Julio... (Vargas Llosa, 1966: 143),

Más raramente hace lo mismo el narrador en estilo directo, esto es, permitir la fluencia directa de los pensamientos del personaje. Se trata entonces del monólogo interior, verdadera clave de ese uso de la segunda persona, del *tú*, que destaca Oviedo (1970: 172-173), citando a Butor y Fuentes, en el pasaje de la fantasía de Anselmo y Toñita, la niña discapacitada:

Inventa qué le dice: buenos días, Toñita, linda mañana [...] y ahí el latido de las sienas, la insolación interior. [...] ¿Vienen juntos?, sí, ¿a la terraza?, sí, ¿la tiene del brazo?, sí, y Jacinto ¿no se siente bien, don Anselmo?, se ha puesto pálido, tú un poco cansado, tráeme otro café y una copita de pisco, ¿derechito hacia tu mesa?, sí, párate, estira la mano [...] Ahí la tienes ya, junto a ti, mírala sin temor, ese es su rostro [...] (Vargas Llosa, 1966: 399-400).

Esa segunda persona, que —coincido con McMurray frente a Oviedo— no es sino un desdoble de la primera persona en el propio acto imaginativo directo de Anselmo, en ese monólogo interior.

3. Conclusiones

En su artículo sobre la concesión del merecido Nobel a Vargas Llosa, Muñoz Molina escribía:

[...] en Vargas Llosa los artificios de la novela están calculados con plena intención, como elementos de un organismo dinámico que depende de la eficacia de cada uno de ellos para que la historia se vaya desplegando en la conciencia del lector. Cuanto mejor es una novela más activamente está implicado en ella el proceso de lectura, desde luego, pero en el caso de las de Vargas Llosa ese acto de leer es central: el modo en que la información se va administrando configura las expectativas sobre la naturaleza y la forma de la historia que se tiene por delante, o que se va extendiendo alrededor de uno. Las voces narrativas, las indicaciones de lugar, los fragmentos de conversaciones, los puntos de vista, configuran un murmullo que solo se podrá dilucidar con la debida atención, en estado de alerta, con

el oído dispuesto a detectar resonancias que nos permitan intuir las formas más amplias de la melodía (Muñoz Molina, 8/10/2010).

Ciertamente, la opinión del autor ubetense sobre la novelística del escritor peruano coincide totalmente con nuestro planteamiento específico respecto a *La casa verde*. Todo en la obra está pensado para el lector, de hecho todo está desmontado para impulsar la dimensión semasiológica, el papel constitutivo y reconstructivo del sentido de la lectura. El desmontaje textual de las historias y su presentación, como en un *quipu*, en yuxtaposiciones simultaneísticas de escenas, acentuando la forma espacial y minando la linealidad temporal y la continuidad de las historias; el diseño poliédrico y caleidoscópico del universo novelesco realizado mediante la igualación y multiplicación de las voces y las visiones individuales de personajes, en un juego polifónico y perspectivístico; la nivelación de los distintos discursos y estilos narrativos, adjuntando asimismo los discursos de narrador con los de personaje, los acontecimientos con las palabras y pensamientos, los diálogos con las narraciones y reflexiones, los estilos directo, indirecto e indirecto libre, el habla viva y coloquial con los peruanismos, localismos y topónimos; finalmente la integración de los diálogos presentes con los pensamientos y reflexiones sobre el pasado, de los relatos terciarios en los secundarios y de estos en los primarios y su nivelación con el del narrador, de la representación pretendidamente objetiva del mundo novelesco con su tamiz y filtro por la conciencia subjetiva: toda una yuxtaposición acumulativa de elementos, todo un desmontaje y nivelación de los estratos y diferentes jerarquías de unidades textuales y tipográficas, discursivas y narrativas, todo un puzzle y un caos montado con la idea de que sea el lector quien lo componga, quien lo ordene.

Oviedo (2007: 65) recuerda cómo José María Valverde incidía en el prólogo a *La ciudad y los perros* en la capacidad del autor peruano de fusionar todas las experiencias de la vanguardia a un sentido *clásico* del relato, entendiendo por tal la capacidad de una novela de emocionar imaginariamente y de hacerlo con arte. Al lector implícito, intrigado y atento —y al real—, le confiere pues Vargas Llosa la responsabilidad de, partiendo de esas formas de vanguardia, alcanzar la dimensión *clásica* de la obra: restaurar el sentido total y cifrado del mundo de la novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2008). *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Lima: Planeta Perú.
- ARMAS MARCELO, J.J. (1991). *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- (2001). "Jekyll y Hyde, las dos escrituras". En *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, AA.VV., 2008, 57-73. Lima: Planeta Perú.
- BAJTÍN, M. (1929). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BAQUERO GOYANES, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989.
- BOLAÑO, R. (1999). "De la diferencia a la dignidad". *El Mundo*, 11/08.
- BOOTH, W. C. (1961). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974.

- CANO GAVIRIA, R. (1972). *El buitre y el ave fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.
- CASTRO-KLARÉN, S. (1972). "Fragmentación y alienación en *La casa verde*". En *Mario Vargas Llosa*, J.M. Oviedo (ed.), 129-141. Madrid: Taurus, 1986.
- CORRAL, W. H. (2012). *Vargas Llosa. La batalla en las ideas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- DÍEZ, L. A. (1978). "Las fuentes de *La casa verde*: los antecedentes míticos de una novela fabulosa". En *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, Ch. Rossman y A.W. Friedman, 57-85. Madrid: Alhambra, 1983.
- FERNÁNDEZ, C. M. (1977). *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Editora Nacional.
- FERNÁNDEZ CARMONA, J. C. (2007). *El mentiroso y el escritor. Teoría y práctica literarias de Mario Vargas Llosa*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- FORGUES, R. (2009). *Mario Vargas Llosa: ética y creación*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- FRANK, J. (1945). "Spatial Form in Modern Literature". En *The Wideninig Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- FRIEDMAN, N. (1955). "Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept". *PMLA* 70, 1160-1184.
- FUENTES, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- GARCÍA LANDA, J. A. (1996). "Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones". *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 17, 91-121.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, G. (1972). *Figures, III*. Paris: Seuil.
- (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, II*. Madrid: Gredos, 1991.
- HABRA, H. (2012). *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- HARSS, L. (1978). "Espejos de *La casa verde*". En *Mario Vargas Llosa*, J. M. Oviedo (ed.) (1981), 143-155. Madrid: Taurus, 1986.
- ISER, W. (1976). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- MARTÍN, J. L. (1979). *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos.
- McHALE, B. (1978). "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts". *PTL* 3, 249-287.
- MITCHELL, W. J. T. (1980). "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *Critical Inquiry* 6, 539-567.
- MOODY, M. (1978). "Un pequeño remolino: La estructura narrativa de *La casa verde*". En *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, Ch. Rossman A.W. Friedman, 29-56. Madrid: Alhambra, 1983.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2010). "El lector en el laberinto". *El País*, 8/10.
- ORTEGA, J. (1981). "Vargas Llosa: el habla del mal". En *Mario Vargas Llosa*. J.M. Oviedo (ed.), 25-34. Madrid: Taurus, 1986.
- (1997). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.

- OVIEDO, J. M. (1970). *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral, 1977.
- (ed.) (1981). *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus, 1986.
- (2001). "La literatura, la vida y el poder en la obra de Vargas Llosa. Diálogo entre Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo". En *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, AA.VV. (2008), 231-251. Lima: Planeta Perú.
- (2007). *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus.
- y VARGAS LLOSA, M. (2001). "La literatura, la vida y el poder en la obra de Vargas Llosa. Diálogo entre Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo". En *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, AA.VV. (2008), 231-251. Lima: Planeta Perú.
- ROSSMAN, Ch. y FRIEDMAN, A. W. (1978). *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.
- SETTI, R. A. (1985). *Sobre la vida y la política: Diálogo con Vargas Llosa*, 9-183. Madrid: Editora InterMundo, 1989.
- SMITTEN, J. y DAGHISTANY, A. (eds.) (1981). *Spatial Form in Narrative*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- VALLES CALATRAVA, J. (2004) (dir.). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.
- (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- (2010). "El narrador transdiegético y otros procedimientos de la voz narrativa en *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, como elementos de una representación verosímil de la realidad social". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 50, 11-34.
- VARGAS LLOSA, M. (1966). *La casa verde*. Lima: Santillana (Punto de Lectura), 2010.
- (1968). *La novela*. Montevideo: Cuadernos de Literatura, n.º 2.
- (1971). *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets.
- (1985-87). *Ensayos y conferencias de Mario Vargas Llosa*. En *Sobre la vida y la política: Diálogo con Vargas Llosa*, R.A. Setti, 183-271. Madrid: Editora InterMundo, 1989.
- (1993). *El pez en el agua*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- (2001). *Literatura y política*. Madrid: FCE, 2003.
- VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar, 1992.
- WILLIAMS, R. L. (2001). "Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Vargas Llosa". En *Literatura y política*, M. Vargas Llosa, 15-37. Madrid: FCE, 2003.

Recibido el 28 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.