



ÉRASE OTRA VEZ LA CASA VERDE... EL MITO DE LA CREACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA Y LA CIVILIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO

ONCE UPON ANOTHER TIME LA CASA VERDE... THE CREATION MYTH OF THE MODERN CITY AND THE CIVILIZATION OF THE SPECTACLE

Luca Breusa

Resumen

A pesar de lo mucho que la crítica ya escribió sobre la novela *La casa verde*, del peruano Mario Vargas Llosa, aún queda algo por decir, sobre todo con respecto a la dimensión mítica muy peculiar que el autor introduce en el libro. A menudo, los lectores de la novela destacan la ambientación selvática y la atmósfera mítica como los elementos más significativos de la narración y sugirieron una relación entre estos dos aspectos. Sin embargo, lo mítico se sitúa en otro contexto narrativo, es decir, en el contexto urbano de Piura. Las coordenadas geográficas de la legendaria Casa Verde y los recursos narrativos utilizados por el autor dan lugar a un mito de creación muy alejado del contexto selvático y, por el contrario, narran el origen de la ciudad latinoamericana bajo el influjo de la civilización del espectáculo.

Palabras clave

Casa verde; Vargas Llosa; mito; selva; espectáculo.

Abstract

In the last fifty years critics have written a large number of essays about the novel *La Casa Verde* by Peruvian author Mario Vargas Llosa, but there is still something to be said, especially concerning the very peculiar mythical dimension that the author introduces into the book. The myth of the Green House is usually associated with the jungle, due to the most popular exotic perspective that readers acquire in regard to this element. However, the mythical dimension of the novel must be placed somewhere else, that is, the urban context in Piura. The geographic coordinates of the legendary Green House and Vargas Llosa's narrative techniques produce a modern creation myth of the Latin American city and its society as the result of the civilization of the spectacle.

Keywords

The Green House; Vargas Llosa; myth; jungle; spectacle.

Referencia: Breusa, L. (2023). Érase otra vez *La casa verde*: El mito de la creación de la ciudad moderna y la civilización del espectáculo. *Cultura Latinoamericana*, 38(2), 158-178. DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2023.38.2.7>

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2023; fecha de aceptación: 30 de diciembre de 2023.



ÉRASE OTRA VEZ LA CASA VERDE... EL MITO DE LA CREACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA Y LA CIVILIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO

Luca Breusa

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0001-7294-8341>

luca.breusa@estudiante.uam.es

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2023.38.2.7>

Hay algo paradójico en la parábola trazada por la recepción de la novela publicada por Vargas Llosa en 1966, ganadora del premio Rómulo Gallegos: el libro, al igual que la propia Casa Verde, cuya historia ahí se cuenta, alcanzó su apogeo por las mismas razones que determinaron su declive temprano. Aclamada por la crítica y definida por Carlos Fuentes (1969) como “novela-signo de la nueva literatura hispanoamericana” (p. 42), *La casa verde* parece haber envejecido más rápido que otras novelas de Vargas Llosa, puesto que aun aquellos autores contemporáneos que a menudo remiten a la narrativa del escritor peruano —Alberto Fuguet, Jorge Eduardo Benavides, Juan Gabriel Vásquez y Edmundo Paz Soldán, entre otros— no reconocen en *La casa verde* un modelo para la actualidad.

En el momento de su publicación, esta novela se veía asimilada por el conjunto de obras mayores que marcaron el paso de la nueva novela latinoamericana: *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; *Paradiso* (1966), de Lezama Lima; *Grande Sertão* (1966), de João Guimarães Rosa, y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, para mencionar solo algunas de las más destacadas de esa década, que sentaron “los precedentes de una nueva realidad literaria en la que mito, pasado y utopía hallan por fin su lenguaje” y que aspiraban “a una totalidad más amplia” (Cano Gaviria, 1972, pp. 147; 150). Sin embargo, tanto por su afán totalizante, en cierta medida conforme al discurso fundacional



asociado a la literatura hispanoamericana de los sesenta¹, como por su marcada naturaleza vanguardista, ya que “el estilo, la estructura y todo el sistema narrativo de *La Casa Verde* constituyen propiamente su sustancia, su razón de ser” (Oviedo, 1982, p. 164), esta novela puede ser reconducida y agregada a aquella herencia indeseada del *boom* frente a la cual los escritores más jóvenes reclaman la propia independencia.

A pesar de eso y de lo mucho que la crítica ya escribió sobre *La casa verde*, aún queda algo por decir, sobre todo con respecto a la dimensión mítica muy peculiar que el autor introduce en el libro. Primero hay que aclarar algunos matices que, desde su primera recepción, marcaron y vincularon la interpretación de la novela a paradigmas propios de la época del *boom* o, a veces, más conservadores todavía.

En los años siguientes a su publicación, los comentarios sobre *La casa verde* se caracterizaron por lecturas muy diferentes que, en su conjunto, ponían en evidencia la complejidad y la riqueza de la obra, ya que esta, por su propia naturaleza, justificaba enfoques diversos al texto y, por ende, un abanico de definiciones y categorizaciones variadas y complementarias.

Debido a la influencia e importancia que tuvieron las literaturas regionalistas en la historia de las letras hispanoamericanas, sobre todo en las décadas anteriores al *boom*, no sorprende que la mayoría de las lecturas críticas acerca de *La casa verde* vieron en la selva el elemento narrativo más significativo a la hora de asignar una etiqueta de género a la novela. Luis Harss (1975) afirmaba que “la selva atraviesa el libro como un hálito, a grandes sorbos, tragándose todo” (p. 459) y, de forma análoga, Lydia de León Hazera (1971) clasificó el libro de Vargas Llosa, junto a *La venganza del cóndor*, de Ventura García Calderón (1924), y *La serpiente de oro*, de Ciro Alegría (1935), como una “novela de la selva hispanoamericana” (pp. 12-13). Comparte una posición muy parecida Esperanza Figueroa Amaral (1968), ya que señaló en *La casa verde* los mismos “factores”² que caracterizan tres novelas clásicas dominadas por la presencia de una naturaleza hostil: *La vorágine*, de José Eustasio Rivera (1924), *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (1926), y *Doña Barbara*, de Rómulo Gallegos (1929). En su opinión, en la novela de Vargas Llosa, el tema central sigue siendo la eterna lucha entre la naturaleza salvaje y el hombre, renovado solo en parte por la presencia de un elemento

1 Escribía Fuentes (1969): “[...] la novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora” (p. 45).

2 “Hay en ellas remansos de ensueño y torbellinos de violencia, fe ingenua, cierto quijotismo gauchesco, mujeres aceradas, un hombre perdido en la selva, ríos, llanos y hasta una vislumbre del mar. Todos estos factores se entretajan en *La casa verde*” (Figueroa Amaral, 1968, p. 109).



nuevo, el río: por el texto se podría “sentir las punzadas de todos los enemigos del hombre americano, la arena, la lluvia y el fuego, los animales, las plantas y sobre todo el río, el personaje central del libro” (Figueroa Amaral, 1968, pp. 110-111).

La reducción de las coordenadas geográficas de la novela al binomio selva-río³ traspasaría por momentos en las palabras de Carlos Fuentes (1969) también, cuando escribía que Vargas Llosa “regresa al más tradicional de los temas latinoamericanos —el hombre asediado por la naturaleza— en *La Casa Verde*” (p. 36). Pero el escritor mexicano matizaba en seguida su afirmación: “La localidad y los personajes, en apariencia, son los mismos de las novelas tradicionales. Sólo que ahora la selva y el río son un telón de fondo legendario: la naturaleza ha sido asimilada y el proscenio lo ocupan hombres y mujeres” (p. 37). Apenas he mencionado algunos ejemplos; sin embargo, esta actitud es bastante frecuente en los estudios acerca de *La casa verde* y, aun cuando el análisis crítico se enfoque en otros aspectos de la novela, el punto de arranque, a menudo, vuelve a ser una comparación con las temáticas clásicas de la literatura hispanoamericana⁴.

Ya en 1972, Cano Gaviria señalaba ese “vínculo temático con la vieja literatura —la selva—” como la razón principal de que “se apreciara con cierto retardo lo que de verdaderamente novedoso traía una novela como *La Casa Verde*” (p. 157). Además, como es sabido, la narración se desplaza continuamente entre la selva, el río y las afueras de Piura, en donde surge el legendario barrio de la Mangachería. Este último espacio no es de ningún modo secundario en la estructura de la novela; por el contrario, veremos a este como el lugar en el que Vargas Llosa se desmarca de la literatura tradicional. Por eso es posible presentar una

3 “El espacio en la novela es selva y río” (Figueroa Amaral, 1968, p. 112).

4 Por ejemplo, Armas Marcelo intenta superar el modelo de interpretación tradicional de la literatura regionalista, pero tampoco consigue eludirlo: “Decimos Ariel y Calibán y estamos hablando de la batalla secular entre civilización y barbarie [...]. Las novelas de Vargas Llosa no son sólo un relato de los horrores del poder, el militarismo, el primitivismo, el nacionalismo, frente a sus contrarios, la democracia, la sociedad civil, la modernidad y el mestizaje internacionalista” (2011, pp. 26-27). De alguna manera, José Miguel Oviedo y Efraín Kristal —probablemente los mayores expertos de la obra vargasllosiana— orientaron las propias lecturas a partir de posiciones próximas a las que se acaban de mencionar, pero incluyeron de inmediato el espacio piurano en sus observaciones. En *La Casa Verde*, el desierto de Piura y la selva amazónica son “dos espacios que tienen poco en común, salvo que están cambiando inexorablemente por su contacto con la modernidad. Como en su antecedente latinoamericano más importante, *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, uno de sus temas principales es la mezquindad humana en los márgenes de la civilización” (Kristal, 2018, p. 122). En cambio, Oviedo propone una doble comparación procedente de los dos espacios geográficos que ocupa la novela: “Si las tres historias de la selva que incluye *La Casa Verde* parecen pertenecer al ciclo de novelas tipo *La vorágine*, lo dos temas piuranos podrían recordar (con la salvedad de su tosca técnica) a ciertos criollistas peruanos de interés sólo local, como los limeños José Diez Canseco (1904-1949) y Fernando Romero (1908), o el piurano Francisco Vegas Seminario (1903), lo cual confirma, de paso, la distancia a la que se sitúa Vargas Llosa respecto de los modelos literarios de la generación peruana del 50” (1982, p. 163).



crítica en contra de una actitud que podría definirse “reduccionista”, como se lee también en las observaciones de Birger Angvik (2004):

Lo que estos ejemplos tienen en común es que todos se refieren a la realidad externa y al escenario geográfico nacional en sus intentos de clasificación. Este énfasis ha sido bastante común en la historia y la crítica literaria del Perú y de Hispanoamérica, y parece formar parte de una “falacia realista” que siempre considera la literatura como si sólo fuera un reflejo de la realidad y/o de la sociedad [...]. Se hace referencia a obras que se agrupan según si tratan o si se desarrollan en la costa, en los Andes o en la selva [...].

La novela [*La casa verde*] no se somete fácilmente a ningún intento de clasificación reduccionista [...]. Resulta una novela de espacio geográfico abierto que elude las tradicionales divisiones geográficas en las que se ha supuesto que caben las obras de la literatura peruana (2004, pp. 115; 117).

Por otro lado, debido a la complejidad de la novela, no faltaron lecturas enfocadas en otros aspectos del texto. Luis Alberto Sánchez (1972), destaca el realismo violento y romántico al que recurre Vargas Llosa y Mario Castro Arenas (1967), curiosamente, no duda en incluir *La casa verde* en la narrativa “neorrealista” del autor, a pesar de la ausencia de un contexto propiamente urbano⁵. En cambio, Rosa Boldori (1966) se centra en mayor medida en la caracterización de los personajes, cuya conducta sería el resultado de un “determinismo ambiental”⁶ ya resaltado por Boldori en la novela anterior, *La ciudad y los perros* (1963).

Otro escritor de gran éxito en el contexto peruano, Miguel Gutiérrez Correa (1966), si bien reconoce la calidad estética de la novela, reprocha a Vargas Llosa cierta falta de compromiso político hacia la sociedad recreada en la narración y un exceso de frivolidad en su dimensión mítica⁷, mientras que José Miguel Oviedo (1982) clasifica a *La casa verde* como “una moderna gran novela de aventuras (el equivalente contemporáneo de las novelas de caballerías)” (p. 147). Además, el crítico peruano señaló la mezcla de registros o géneros novelescos

5 José Luis Martín (1974) comparte esa misma posición: “Ahora el mal y el bien están en el hombre, y por esto el autor no juzga a sus personajes [...]. He ahí un verdadero neorrealismo, un neonaturalismo” (p. 98).

6 Rosa Boldori (1966) expresó por primera vez este concepto en el artículo “*La ciudad y los perros*, novela del determinismo ambiental”.

7 “Degradación del mito, gratuidad de la aventura, no explican suficientemente el fracaso de esta novela, deslumbrante por su construcción y muy bien escrita” (Gutiérrez Correa, 1966, p. 29).



que la novela de Vargas Llosa entrelaza sin solución de continuidad⁸, adelantando la referencia al “sutil equilibrio entre Mito e Historia” y a la amalgama de “Vida y Utopía” señalada por Roland Forgues (2009, p. 11) como el elemento más notable de *La casa verde*.

No cabe duda de que los elementos más enfatizados por la crítica en *La casa verde* proceden de la ambientación selvática —único caso dentro de la primera etapa creativa de Vargas Llosa⁹, es decir, desde la publicación de *Los jefes* (1959) hasta *Conversación en La Catedral* (1969)— y de cierta atmósfera o dimensión mítica que convertía el texto en un prototipo de aquel modelo teórico propuesto por el propio autor: la “novela total”. Aunque sea innegable la coexistencia de ambos aspectos en *La casa verde*, sería preciso trazar con mayor firmeza la frontera entre ellos. Esto se vuelve necesario debido a cierta confusión originada por las numerosas menciones que juntaban o entrelazaban los discursos acerca del papel asumido por la selva y la dimensión mítica presente en la novela. En especial en los primeros comentarios críticos asistimos a la proliferación de un malentendido por el que se sugería una correlación estricta entre estos dos aspectos. En cambio, la frontera entre ellos es mucho más marcada, ya que estamos hablando de un contexto geográfico y social, en el primer caso, y de un recurso técnico específico, en el segundo.

A demostración de lo que se acaba de decir, en *Tentación de la palabra* leemos que, según Kristal (2018), Vargas Llosa “en un *tour de force* estético, amalgama las frondosidades fértiles de la selva y los secos arenales del desierto para crear un mito que opone estas dos geografías contrarias al mundo civilizado” (p. 123).

La dimensión mítica de la novela y “la arcádica Amazonia” también se hallan entrelazadas en el análisis de Begoña Souviron López (2007), que así define *La casa verde*: “[...] una desmesurada objetivación de la arcadía y su utópica función en pleno siglo XX, donde la naturaleza resulta demonizada o, en el mejor de los casos, considerada víctima propiciatoria” (p. 54). En el mismo ensayo, hasta las instituciones sociales se presentan “corrompidas y vulnerables” por pertenecer a “este orden natural apocalíptico” (p. 58).

8 “Los grandes caracteres de la novela de aventuras están dados plenamente en *La Casa Verde*: lo mítico (la historia de Anselmo, Antonia y la fundación del antro), lo popular (los Inconquistables y la Mangachería), lo romántico-exótico (el Sargento y Bonifacia), lo heroico (Jum por un lado, Fushía por el otro)” (Oviedo, 1982, p. 148).

9 La primera etapa señalada por Efraín Kristal (2018) coincide con la época socialista de Vargas Llosa, cuyo espíritu revolucionario se plasmaría paradójicamente en el fracaso de todo intento subversivo en sus primeros libros: “El tema de la sociedad demasiado corrupta para que la mera reforma del sistema imperante tenga sentido es ubicuo en la serie narrativa que se inicia con *Los jefes* y que se cierra con *Conversación en La Catedral*” (p. 95).



Bastante singular, aunque próximo a los ejemplos anteriores, es el caso de la interpretación formulada por José Luis Martín (1974). Si bien Martín asegura: “No es ahora la selva tiempo-espacial de *La vorágine*, sino una selva intrahumana, político-social, de tentáculos universales y hondamente interiorizados” (p. 128), todo su estudio se funda en la metáfora del “reptil verde”, es decir el “*reptil* mítico que merodea en el trasfondo de las vidas de todos los personajes que intervienen en la novela” (p. 128) y que así se configura:

Los tres poderes —civil, clerical y militar— forman, como hemos apuntado ya, las tres bocas de un mismo dragón: la sociedad impostora, que viene a ser el victimario en la novelística de Vargas Llosa [...]. El reptil verde, el dragón de tres bocas, el enemigo del Perú, de Latinoamérica, según el novelista, es el personaje invisible, omnipresente, sin embargo, de *La Casa Verde* (p. 123).

Queda claro que a ese “reptil mítico” no se le asigna el color verde de forma aleatoria, sino que tal atributo responde a una voluntad precisa de poner en marcha, otra vez, el proceso de asimilación de la dimensión mítica por la selva:

Esa selva “verde” tiene ahora adentro, como espíritu infernal, al gran dragón: el reptil *verde*. Es el reptil verde quien ha hecho *verde* a la selva [...]. Lo *verde* viene a ser en esta novela lo corrupto, lo diabólico, lo infernal (p. 125).

Sin embargo, si nos ceñimos al texto de *La casa verde*, no podremos encontrar ningún rasgo mítico o mitificador vinculado a la selva. Primero hay que señalar que cualquier referencia a elementos exóticos, mágicos o legendarios dentro de la novela, que esté relacionada con la ambientación selvática, aparece como simple mención de algo que caracteriza o se encuentra en la cultura amazónica. La narración menciona de paso las “pusangas, esos filtros que contagian el amor” (Vargas Llosa, 1974, p. 24) y los “paiches” convertidos en “sirenas” que pueden arrastrar a un hombre hasta el fondo del río (p. 237). Así como asistimos a una metáfora evocativa de la selva por parte de Aquilino: “[...] los que hacen mapas no saben que la Amazonía es como mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca la que nos ha tocado, Fushía” (p. 51). Ningún discurso mítico rodea este tipo de referencias que, además, son muy escasas, si se comparan con la torrencialidad narrativa de *La casa verde*.



En segundo lugar, se puede observar de inmediato que la voz narrativa asume un tono preciso y neutral a la hora de describir el ambiente amazónico, casi en el intento de otorgar una mirada lo más objetiva posible sobre un espacio a menudo percibido como exótico. Esta actitud narrativa se percibe con claridad en los párrafos que remiten a Santa María de Nieva y la Misión, en donde residen Bonifacia, madre Patrocinio, madre Angélica y las pupilas:

Santa María de Nieva se alza en la desembocadura del Nieva en el Alto Marañón, dos ríos que abrazan la ciudad y son sus límites. Frente a ella, emergen del Marañón dos islas que sirven a los vecinos para medir las crecientes y las vaciantes. Desde el pueblo, cuando no hay niebla, se divisan, atrás, colinas cubiertas de vegetación y, adelante, aguas abajo del río ancho, las moles de la Cordillera que el Marañón escinde en el Pongo de Manseriche: diez kilómetros violentos de remolinos, rocas y torrentes, que comienzan en una Guarnición Militar, la del Teniente Pinglo, y acaban en otra, la de Borja [...].

[...] Y más arriba todavía, en dos colinas que son como los vértices de la ciudad, están los locales de la Misión: techos de calamina, horcones de barro y de pona, paredes enlucidas de cal, tela metálica en las ventanas, puertas de madera (Vargas Llosa, 1974, pp. 23-24).

No solamente las descripciones del paisaje se caracterizan por un registro discursivo plano, sino que también la narración dramática en la región amazónica se centra en las acciones concretas de los personajes y la reproducción fiel de sus voces. A pesar del recurso vargasllosiano a la heterodiscursividad (Beltrán Almería, 1992; Kobylecka, 2010), los acontecimientos que tienen lugar en la selva están presentados, en casi la totalidad de los casos, con una mirada imparcial que justifica —paradójicamente, ya que no nos encontramos en un contexto urbano— el empleo del término “neorrealista” sugerido por Castro Arenas y Martín. Ni siquiera las historias —lo que podríamos llamar el “contenido”— de estos segmentos de la narración obedecen al intento de representar una dimensión mítica.

El rapto de las pupilas, los enfrentamientos entre soldados e indígenas, los intentos de instituir una cooperativa para la venta del caucho y las operaciones de contrabando, las torturas infligidas a Jum: en todos estos relatos la narración no cumple otra función que no sea la de introducir al lector en la crueza y la corrupción que proliferan en la selva. Los personajes que las protagonizan no solo no alcanzan un estatus legendario o mítico, sino que alimentan la miseria de la condición humana en los lugares más alejados de la civilización. Ni siquiera



Jum, el “alcalde de ese pueblo aguaruna” (Vargas Llosa, 1971, p. 36) que impresionó al joven Vargas Llosa en su primer viaje a la selva, logra escapar de esta lógica estructural¹⁰. Hablo de “lógica estructural” debido a algunas afirmaciones del autor en las que emerge una voluntad precisa de ser fiel a la realidad, a la selva tal como él la conoció en 1958. A este respecto, resulta significativo que Vargas Llosa motive su segundo viaje a la Amazonía, en 1964, “para liberarme un poco del miedo de haber idealizado, a causa de la distancia temporal y espacial, el mundo de la selva” (Cano Gaviria, 1972, pp. 87-88).

Si, por un lado, Vargas Llosa quiere retratar la vida amazónica sin idealizarla, por otro siente la necesidad de que su narración alcance también un estatus mítico para cumplir con su ambición totalizante¹¹ y así realizar aquel proyecto de novela total que no había logrado reproducir del todo en *La ciudad y los perros*, por la falta de una dimensión mítica o simbólica¹². A este respecto, Oviedo (1982) afirma:

La perspectiva mítica de *La Casa Verde* es el resultado de un esfuerzo sostenido por apropiarse de una realidad múltiple sin reducirla en su paso a la literatura. Se trataba de captarla de un modo intuitivo e irracional, tal como entró en la experiencia o el conocimiento del autor (p. 153).

Ese “modo intuitivo e irracional” procede del estado emotivo del autor, que recuerda con nostalgia una época feliz —quizás la más feliz— de su niñez y todo lo “mítico” que le rodeaba en Piura, en esos meses de 1945:

Las cosas que hice, la gente que conocí, las calles y las plazuelas y las iglesias y el río y las dunas donde mis compañeros del Colegio Salesiano y yo íbamos a jugar, quedaron grabados con fuego en mi memoria. Creo que ningún otro período, antes o después, me ha marcado tan fuerte como esos meses en Piura [...].

10 Me parece interesante señalar este comentario de Efraín Kristal (2018): “[...] la fuente utilizada de modo más fiel (casi intolerablemente fiel) es la que se refiere a Jum y su rebelión” (p. 160). La consideración de Kristal confirma en este caso también una actitud “intolerablemente fiel” con respecto a la realidad, que niega el recurso mítico en lo que se narra de Jum.

11 “Ahora la realidad no sólo está hecha de convenciones (nivel retórico), de acciones (nivel objetivo), de sentimientos (nivel subjetivo), sino también de un nivel intemporal (simbólico o mítico), al que ciertas acciones y sentimientos se elevan por su cualidad inusitada y grandiosa para durar eternamente en las mentes, los corazones y las creencias de los hombres” (Vargas Llosa, 1969, p. 34).

12 Después de publicar *La ciudad y los perros*, el autor peruano reflexionaba sobre el éxito de la novela y la recepción por parte de los lectores; afirmaba una intención que no se cumplió: “Yo quería también, en ese sentido, dar una visión mítica del colegio, de una serie de actos en los que nadie cree, pero en los que todos están obligados a creer; en fin, leyes convencionales, sociales, ideas que son automáticamente incumplidas en la práctica, de hecho, pero que todos se sienten obligados a respetar de una manera externa o verbal” (Agüero et al., 1965, p. 79).



Llevaba la cabeza constelada de imágenes. Algunas se fueron apagando con el tiempo, otras sobrevivieron débiles y descoloridas, pero dos de ellas cobraron cada día más peso y más vida, y se convirtieron en dos inseparables compañeras, en dos secretos mitos (Vargas Llosa, 1971, p. 9; 11).

Como se lee en estas palabras, Vargas Llosa capta la dimensión mítica que quiere novelar valiéndose de la nostalgia y un matiz fabuloso con los que evoca esas dos imágenes en sus propios recuerdos:

La primera era la silueta de una casa erigida en las afueras de Piura, en la otra orilla del río, en pleno desierto, y que podía ser vista desde el Viejo Puente, solitaria entre los médanos de arena [...]. Mis amigos y yo no nos atrevíamos a acercarnos demasiado a “la casa verde” porque, al mismo tiempo que nos atraía, nos asustaba (pp. 11; 13).

La otra imagen que, como “la casa verde”, vivió y creció conmigo era la de una barriada piurana, un sector curiosísimo de la ciudad. El barrio se llamaba La Mangachería [...]. Este barrio miserable era el más alegre y el más original de Piura (p. 15).

La comparación entre el estilo neutro de las descripciones de Santa María de Nieva antes mencionadas y los matices fabulosos que asientan el elemento exótico de la novela en las desoladas fronteras de los arenales que rodean Piura ofrecen al lector un primer indicio de las coordenadas geográficas en las que reposa una narración mítica. El paisaje piurano ya no se presenta como un cuadro inmóvil y objetivo, sino como algo vivo, que se desliza en una descripción que privilegia la metáfora y la personificación de los elementos naturales:

Al cruzar la región de los médanos, el viento que baja de la Cordillera se caldea y endurece: armado de arena, sigue el curso del río y cuando llega a la ciudad se divisa entre el cielo y la tierra como una deslumbrante coraza. Allí vacía sus entrañas (Vargas Llosa, 1974, p. 31).

De inmediato se insertan las voces del pueblo y de los forasteros, que no se cuelan simplemente en la narración; más bien, dialogan con el narrador y echan a perder su presunta omnisciencia:

Los forasteros se equivocan cuando dicen “*las casas de la ciudad están a punto de caer*”: los crujidos nocturnos no provienen de las construcciones, que son antiguas pero recias, sino de los invisibles, incontables proyectiles minúsculos de arena al estrellarse contra las puertas y las ventanas (pp. 31-32).



Aún más importante es la introducción temprana de la oralidad en el discurso narrativo, como dimensión fundamental de la cotidianidad piurana y de su historia incierta: “La noche piurana está llena de historias. Los campesinos nos hablan de aparecidos; en su rincón, mientras cocinan las mujeres cuentan chismes, desgracias” (p. 32).

Si el eje simbólico y arquitectónico en torno al cual se desarrolla la narración en la selva es la Misión, en el contexto premoderno y urbano de Piura, esta función está asumida por la casa verde. Como afirma Fuentes (1969), el mundo de esta novela “se tiende, como un tenso arco, entre la selva y la ciudad, entre Santa María de Nieva y Piura, entre el convento y el burdel” (p. 44). Pero la tensión del mismo arco sufre también un desvío ontológico, desde la realidad objetiva del convento a la existencia dudosa del burdel, cuya aparición, bajo la mirada indignada del padre García, se tiñe enseguida de matices sobrenaturales: “Tanto deseaban mujer y diversión nocturna estos ingratos, que al fin el cielo (*‘el diablo, el maldito cachudo’*, dice el Padre García) acabó por darles gusto. Y así fue que apareció, bulliciosa y frívola, nocturna, la Casa Verde” (Vargas Llosa, 1974, p. 34).

El poder de atracción del prostíbulo tiene algo diabólico y, a la vez, divino, “porque ni la inundación, ni la sequía, ni las plagas detuvieron la gloria creciente de la Casa Verde” (p. 100). Cuando la historia de la primera casa verde aún no está acabada, ya se pone en duda su efectiva y legendaria, existencia¹³:

Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde, esa vivienda matriz, que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores de su historia. Los supervivientes de la época, muy pocos, se embrollan y contradicen, han acabado por confundir lo que vieron y oyeron con sus propios embustes. Y los intérpretes están ya tan decrepitos, y es tan obstinado su mutismo, que de nada serviría interrogarlos. En todo caso, la originaria Casa Verde ya no existe (p. 97).

13 En un artículo de 1967, Wolfgang Luchting (1970) niega que en la novela haya una dimensión mítica: “[...] lo que se ha denominado ‘mitos’ y ‘la dimensión mítica’ en *La Casa Verde*, a mi ver no existe” (p. 25). Sin embargo, su posición en las críticas posteriores presenta alguna concesión, primero, hacia la presencia de dimensiones “mitizantes” (p. 56) y luego, con respecto a “la creación de un mito popular” (p. 106) únicamente por parte de los personajes, ya que en *La casa verde* no sería posible “leer en contra el texto” (p. 107). En su opinión, esto se justifica porque “no es un personaje que nos describe la destrucción de la primera Casa Verde; es el narrador” (p. 107). A mi parecer, la naturaleza de la voz narradora que cuenta el origen y la destrucción de la primera Casa Verde no es omnisciente y objetiva —y, por lo tanto, fiable— como lo asumió Luchting, sino dudosa, debido a la confluencia de los chismes del pueblo que afectan la neutralidad del narrador. A este respecto, Luis Loayza (1971) no tiene dudas: “La primera parte —llegada a Piura, fundación de ‘la Casa Verde’— está contada por una voz que representa la memoria colectiva de los piuranos y tiene una resonancia de mito” (pp. 132-133).



Y si el “fuego apocalíptico y purificador aparece con la quema del burdel después del mal parto de Antonia” (Souviron López, 2007, p. 67), la destrucción del edificio no pone fin al mito, sino todo lo contrario: alimenta una vez más su carácter sobrenatural —y sagrado también— en su segunda aparición: “Es allí donde se yergue, singular y céntrica como una catedral, la casa de la Chunga, llamada también la Casa Verde” (Vargas Llosa, 1974, p. 141). Mientras las “ampliaciones laterales y verticales” hacen que la primitiva casa verde crezca y madure “como un organismo vivo” (p. 101), la historia gloriosa del burdel y su reconstrucción arrastra el fracaso de la misión en un mecanismo circular que parece sortear el concepto de tiempo lineal y progresivo, así como lo explica Fuentes (1969): “[...] el Prostíbulo-Fénix renacerá de sus cenizas y seguirá devorando a sus pupilas; las pupilas del convento de la Madre Angélica seguirán alimentando al prostíbulo de la Chunga; serán las pupilas de la Casa Verde” (p. 49).

De esta manera, a la esencia orgánica y sobrenatural del edificio se suma otro aspecto fundamental de lo mítico: el tiempo circular. Harss¹⁴, Oviedo¹⁵, Kobylecka¹⁶ y otros críticos ya señalaban en la novela de Vargas Llosa la intemporalidad, la fragmentación y la inmovilidad de un tiempo que no avanza, sino que se repliega sobre sí mismo como en un remolino. Conforme a la definición de un tiempo “trans-histórico” (Eliade, 1968, p. 210), en *La casa verde* —y en particular, en Piura— nos sumimos en un tiempo mítico, es decir, “al ‘vivir’ los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo ‘sagrado’, a la vez primordial e indefinidamente recuperable” (p. 30).

Además, Eliade (1968) señala que, en comparación con el hombre moderno y su conocimiento parcial de la historia universal, “el hombre de las sociedades arcaicas no sólo está obligado a rememorar la historia mítica de su tribu, sino que *reactualiza* periódicamente una gran parte de ella” (p. 25). Al igual que en las sociedades arcaicas de las que habla el autor, en Piura no hay quien ignore el mito de la casa

14 Según Harss (1975), Vargas Llosa “crea una sensación constante de recurrencia, entroncamiento e intemporalidad. En *La Casa Verde* no hay líneas que avanza, sino círculos concéntricos que giran en espiral unos dentro de otros” (p. 459).

15 *La casa verde* se caracteriza por “esa perpetua movilidad del todo [...]. La gran conquista de la novela es la fragmentación, infinita hasta parecer una verdadera anulación del tiempo [...]. El tiempo crea el principal efecto hipnótico de la novela: sus mil desplazamientos se resuelven en la inmovilidad (muerte, derrota, fracaso, degradación)” (Oviedo, 1982, p. 178).

16 “El fraccionamiento temporal hace que la realidad de la novela se vuelva frágil y caótica: asume nuevas formas de una manera aleatoria e ilógica, sin llegar a constituir una continuidad en el tiempo. Frente a esta inestabilidad esencial del mundo externo, la actividad racional del hombre, incluyendo la facultad de reconsiderar el pasado desde el punto de vista de ahora, pierde su razón de ser” (Kobylecka, 2010, p. 193).



verde—hasta los choferes conocen la historia de don Anselmo (Vargas Llosa, 1974)— y siga reactualizándola.

La existencia de la casa verde es un tema obstinadamente presente en las conversaciones de los inconquistables, desmentidos primero por el propio don Anselmo, una y otra vez y luego por Angélica Mercedes¹⁷, es decir, la misma cocinera que salvó a la Chunga del incendio de la primitiva casa verde. Tampoco importa que las versiones de aquellas historias míticas coincidan o se desmientan, ya que esta ambigüedad convierte en algo nebuloso el pasado del prostíbulo¹⁸ y, como afirma Claude Lévi-Strauss (1995), “no existe versión ‘verdadera’ de la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito” (p. 241).

Aunque estos elementos míticos no son solo el telón de fondo y la escenografía de las aventuras que constelan la vida irrequieta de Piura, no cabe duda de que son sobre todo los personajes que pueblan la Mangachería y las afueras de la ciudad quienes irradian lo fabuloso en la novela. El propio Vargas Llosa afirmó que los músicos de la casa verde “son personajes un poco míticos para mí, los he conservado en la novela con sus nombres” (Harss, 1975, p. 448), ya que proceden de personas reales que el autor recuerda de su estancia en Piura. Lo mismo se observa con respecto a otros personajes que fueron naciendo de la memoria del escritor¹⁹, así lo afirma Oviedo (1982): “También es legendaria la atmósfera que rodea a los Inconquistables, con sus hazañas viriles, su estrepitosa y respetada violencia, su jactanciosa fidelidad al grupo (aunque Josefino la viole sin remordimientos)” (p. 152).

Por último, Toñita, la niña desventurada que despierta el cariño y el amor de todo el pueblo²⁰ y que representa la “Musa encerrada en la torre metafísica del homenaje al burdel” (Souviron López, 2007, p. 53),

17 “No me acuerdo de nada [...]. Yo era cocinera, pero tampoco me acuerdo. No hay que hablar de eso ahora” (Vargas Llosa, 1974, p. 416).

18 Como afirma Oviedo: “No siempre sabemos a ciencia cierta en qué lado estamos: entre nosotros y sus personajes, el autor ha interpuesto el claroscuro novelesco de la ambigüedad” (1982, p. 148).

19 En *Historia secreta de una novela*, Vargas Llosa explica el origen de los Inconquistables: “En el quinto año de media del San Miguel había sido bastante amigo de dos hermanos que llamaremos los León: vivían en la Mangachería, eran unos incorregibles y precoces jaranistas, de una alegría desbordante e inagotable. Sabían bailar, cantar, tocar la guitarra, nadie les ganaba inventando locuras. Ellos me hicieron conocer el barrio y su gente: fueron el modelo que me sirvió para crear a ese cuarteto que se llaman a sí mismos en la novela ‘los inconquistables’. Pero, en realidad, el nombre fue usurpado de otro grupo—cuatro o cinco—, que había conocido en Piura sólo de lejos: los verdaderos ‘inconquistables’ eran una pandilla de jóvenes de familias más o menos acaudaladas, que se habían hecho célebres en la ciudad por sus farras y escándalos. A los muchachos de mi edad nos los ponían siempre de malos ejemplos y, claro, eso hacía que los admirásemos más” (1971, pp. 58-59).

20 “Cuando la niña aparecía en la Plaza de Armas, una varilla en la mano para detectar los obstáculos, las mujeres la acariciaban, le obsequiaban dulces, los hombres la subían al caballo y la paseaban por el Malecón” (Vargas Llosa, 1974, p. 137).



completa el abanico de personajes que rodean al verdadero eje mítico de esta compañía²¹: don Anselmo, cuya existencia es “enigmática, difusa, aureolada por una presunta grandeza” (Oviedo, 1982, p. 151). Su llegada a Piura está narrada como la aparición en una película *western* de un forastero misterioso²², sobre cuyo pasado se saben “pocas cosas [...], casi todas negativas” (Vargas Llosa, 1974, p. 54), y que inevitablemente despierta la curiosidad de la gente y sus primeros chismes: “las alforjas que constituían todo su equipaje debían estar llenas de dinero” (p. 55).

Al poco tiempo, “nuevos mitos surgieron en Piura sobre don Anselmo” (p. 103) y no solo “se añadían a su vida hechos sublimes o sangrientos” (p. 103), sino que un aura sobrenatural, tanto sagrada como diabólica —al igual que su creación, la casa verde—, comienza a desprenderse de este personaje: “Sólo el Padre García se atrevía a decir: ‘*su cuerpo huele a azufre*’” (p. 103); “El arpista era su dios para ellos, más popular que Sánchez Cerro. Ahora también le pondrán velas a don Anselmo y le rezarán como a la santera Domitila” (p. 408). Si el origen de don Anselmo sigue siendo un misterio hasta el final de la novela²³, es cierto que su mito y su fama lo convierten en “una gloria de Piura” y “el padre de todos nosotros” (p. 420), los mangaches, los piuranos y, quizás, no solo de ellos, como veremos a continuación.

Si hasta aquí se ha intentado comprobar la presencia, las coordenadas y los elementos de una dimensión mítica en *La casa verde*, nos queda por averiguar cuál es el mito que ahí se cuenta. Según Mircea Eliade (1968):

21 Podría añadir otro personaje más, de acuerdo con las afirmaciones tanto de Vargas Llosa como de Oviedo, ya que “La aventura de Fushía es, por cierto, otro elemento fabuloso” (Oviedo, 1982, p. 152). Sin embargo, dentro del contexto y del tema aquí tratado Fushía aparece como un personaje fluido, al igual que el elemento en el que se mueve, el río. Si sus hazañas tienen algo mítico y podrían estar relacionadas con la selva, por otro lado, hay que considerar Fushía como un criminal que ya pertenece al mundo civilizado a pesar de sus métodos crueles. De hecho, él es un apátrida que desprecia a los indígenas, un pequeño colonizador y sobre todo es un hombre de negocios, si bien brutal en su manera de perseguir la riqueza: “Todos los negocios son sucios, viejo [...]. Lo que pasa es que yo no tuve un capitalito para comenzar, si tienes plata puedes hacer los peores negocios sin peligro” (Vargas Llosa, 1974, p. 132).

22 “Una calurosa madrugada de diciembre arribó a Piura un hombre. En una mula que se arrastraba penosamente, surgió de improviso entre las dunas del Sur: una silueta con sombrero de alas anchas, envuelta en un poncho ligero” (Vargas Llosa, 1974, p. 53).

23 Si creemos en las palabras de la Selvática, don Anselmo le confesó ser originario de la selva, “como tú, pero no de Santa María de Nieva, ni sé donde queda ese pueblo” (Vargas Llosa, 1974, p. 427). En cambio, el Mono desmiente con rotundidad esa versión: “Don Anselmo era mangache [...]. Nació aquí, en el barrio, y nunca salió de aquí. Mil veces le oí decir soy el más viejo de los mangaches” (p. 427). Si consideramos el recurso al discurso directo en el primer caso y la simple transposición de una conversación pasada —quizás inventada— en el segundo, el narrador parecería sugerir como más probable el origen selvático de don Anselmo, aunque tampoco nos ofrezca un juicio definitivo sobre eso.



[...] el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser* (p. 18).

De acuerdo con esta definición, *La casa verde* también nos cuenta el mito de una creación, pero no del origen de América Latina y su sociedad en general, como a menudo se afirmó en la época del *boom*, sino el origen de algo más específico, es decir, la ciudad latinoamericana.

Si la narración de la llegada de Anselmo a Piura insinúa un punto de ruptura en la historia de la ciudad, la silueta de la casa verde irrumpe en ella al sacar aquel pueblo de su inmovilidad casi ancestral, en el medio de los arenales, descrita al comienzo de la novela como una inmovilidad que parecía no haber tenido un inicio ni ser susceptible a cualquier cambio de rumbo: en palabras de Harss (1975), Vargas Llosa “nos precipita en el tiempo” y allí “están los días semimitológicos de la fundación de la Casa Verde” (p. 452).

A partir de ese momento, al igual que la casa verde, Piura crece, se puebla de nuevos habitantes, se expande, coloniza la naturaleza circundante y se moderniza, hasta convertirse en un centro urbano latinoamericano. Y es el burdel de don Anselmo lo que impulsa esta transformación. Mientras el eco de “la gloria creciente de la Casa Verde” cruza las fronteras de los arenales y alcanza otros pueblos cercanos, el narrador cuenta que:

[...] el aspecto de la ciudad cambió. Esas tranquilas calles provincianas se poblaron de forasteros que, los fines de semana, viajaban a Piura desde Sullana, Paita, Huancabamba y aun Tumbes y Chiclayo, seducidos por la leyenda de la Casa Verde que se había propagado a través del desierto (Vargas Llosa, 1974, p. 100).

Alrededor del prostíbulo, mientras prolifera la miseria, también comienzan a florecer los comercios: “Los contornos de la Casa Verde estaban siempre animados por multitud de vagos, mendigos, vendedores de baratijas y fruterías que asediaban a los clientes que llegaban y salían” (p. 102). Años después, en la época de la segunda casa verde, o sea, el bar de la Chunga, el mito de la Mangachería se quedaba intacto —como debe de ser, al tratarse de una dimensión transhistórica—: “Esta no había cambiado, tampoco los mangaches” (p. 244). Sin embargo, el cambio impulsado por Anselmo en los tiempos míticos del primer prostíbulo seguía revolucionando Piura, en un progreso imparable de urbanización:



Las calles de la ciudad crecían, se transformaban, se endurecían con adoquines y veredas altas, se engalanaban con casas flamantes y se volvían ruidosas, los chiquillos correteaban tras los automóviles. Había bares, hoteles y rostros forasteros, una nueva carretera a Chiclayo y un ferrocarril de rieles lustrosos unía Piura y Paíta pasando por Sullana. Todo cambiaba, también los piuranos. Ya no se los veía por las calles con botas y pantalones de montar, sino con ternos y hasta corbatas y las mujeres, que habían renunciado a las faldas oscuras hasta los tobillos, se vestían de colores claros, ya no iban escoltadas de criadas y ocultas en velos y mantones, sino solas, el rostro al aire, los cabellos sueltos. Cada vez había más calles, casas más altas, la ciudad se dilataba y retrocedía el desierto [...]. Pavimentaron las calles, llegó el cine, se abrieron colegios, avenidas y los viejos se sentían transportados a otro mundo, protestaban incomodidades, indecencias, atropellos (p. 243).

Es verdad que tampoco la selva estaba a salvo de una transformación parecida, si se considera el “archipiélago de lanchas a motor” (p. 400) que mecían “las aguas aceitosas” de Iquitos, en las que flota basura de todo tipo, “latas, cajas, periódicos, desperdicio” (p. 400). También es cierto que tanto la Misión como la Mangachería están destinadas a cambiar o desaparecer, canibalizadas por la llegada del mundo moderno. Pero mientras la selva se encuentra, a su pesar, acorralada por una transformación que se originó muy lejos de sus fronteras, el mismo destino que espera a la Mangachería ha sido impulsado por sus propios habitantes y por la casa verde. Todo empezó allí, en donde tuvo lugar y se originó el mito de don Anselmo y su burdel.

Como se acaba de mostrar, la dimensión mítica de la novela no procede, de ninguna manera, de la ambientación selvática de la novela, sino que se origina a partir de los recursos narrativos con los que se relatan los cuentos de los mangaches y las anécdotas que acontecieron —o se dice que acontecieron— en Piura. Sin embargo, esto no quiere decir que en *La casa verde* la selva no cumpla una función importante en la estructura del libro. En efecto, tanto el mundo de la selva como el contexto y las aventuras piuranas le sirven al autor para representar la dimensión nacional —y hasta se podría decir universal— asumida por la condición trágica a la que todo individuo tiene que enfrentarse. Ahora bien, el mito que surge de esta novela no niega esa dimensión trágica universal de la condición humana, sino que la proyecta en un mundo moderno encaminado hacia la civilización y el progreso, un mundo que parece menos conforme a las costumbres de las comunidades indígenas de la selva y, por el contrario, mucho más parecido al nuestro, lectores del siglo XXI.



A este respecto, Oviedo (1982) considera “el mito de la casa verde” como “uno de esos mitos escépticos, ruinosos, propios de la imaginación contemporánea: un mito secularizado” (p. 154) que instaura “la *orgía* como elemento reordenador de la vida colectiva” (p. 155). Por su parte, Kristal (2018) afirma:

La Casa Verde narra el triunfo de la civilización sobre la barbarie tanto en la selva como en el desierto, pero la imagen de la Casa Verde no se reduce a ninguna de sus connotaciones, porque es compleja y fluida: dependiendo del punto de vista que uno quiera tomar, representa la modernización y la corrupción del mundo moderno (p. 125).

Las lecturas de ambos críticos, si bien muy acertadas, parecen sugerir otro aspecto de la dimensión mítica de *La casa verde*. Este último matiz, que de ninguna manera puede considerarse como un simple detalle en el presente análisis, destaca con mayor claridad en las palabras del amigo y connacional de Vargas Llosa, Luis Loayza (1971):

[...] al leer *La Casa Verde* sentimos en cambio, a pesar de la injusticia de la sociedad que describe y del destino trágico o sórdido de muchos personajes, que el hombre puede mantener su dignidad ante todos los desastres y que, contra todas las razones para el desánimo, subsiste siempre cierta obstinada esperanza, cierta alegría. Vargas Llosa parece consciente de ello, pues ha querido cerrar la novela con una memorable escena final de buen humor y de serenidad, que es como un comentario a todo lo narrado. Nadie podrá acusarlo de optimismo fácil. Su obra tiene mucho de crítica y denuncia, pero, al mismo tiempo, una enorme vitalidad (p. 139).

Con toda probabilidad, la “alegría” mencionada por Loayza es el elemento más importante y sorprendente del mito de *La casa verde*, porque si es cierto que la barbarie y la condición trágica del ser humano está presente en igual medida tanto en la selva como en la ciudad, no se puede afirmar lo mismo sobre la “alegría” y la espectacularización que caracterizan estos dos mundos narrativos. En la novela se observa enseguida una diferencia cualitativa entre el “destino trágico” del individuo en Santa María de Nieva y la misma condición sórdida en Piura, que empieza por la música imparable de la casa verde que se adueña de la vida piurana:

Pero su virtud principal era la música que, puntualmente, rompía en su interior al comenzar la tarde, duraba toda la noche y se oía hasta en la misma catedral [...].



—*Era como si el aire se hubiera envenenado* —decían las viejas del Malecón—. *La música entraba por todas partes, aunque cerráramos puertas y ventanas, y la oíamos mientras comíamos, mientras rezábamos y mientras dormíamos.*

—*Y había que ver las caras de los hombres al oírla* —decían las beatas ahogadas en velos—. *Y había que ver cómo los arrancaba del hogar, y los sacaba a la calle y los empujaba hacia el Viejo Puente* (Vargas Llosa, 1974, p. 98).

Lo que en la selva no era mucho más que barbarie, en Piura sigue siendo algo moralmente reprochable, pero disfrazado por la diversión: “Quizás sea verdad que la Casa Verde trajo la mala suerte [...]. Pero cómo se disfrutaba en la maldita” (pp. 98-99). Ni siquiera el propio Anselmo comprende a cabalidad lo que ha despertado en el pueblo y, cuando afirma “qué linda sería la vida” si se pudiera “vivir en paz y disfrutar juntos”, el Joven le muestra la incongruencia de su ilusión —y, por tanto, de su creación—: “Quién sabe, maestro [...]. A lo mejor sería aburridísima y más triste que ahora” (p. 272). Este comentario sería un disparate absoluto en relación con el mundo selvático de la novela; sin embargo, la narración lo vuelve posible y hasta verdadero dentro de las coordenadas urbanas y de las aventuras de la Mangachería y la casa verde.

Por su parte, el autor no ahorra recursos narrativos para intensificar la espectacularización de la violencia y la corrupción en la cotidianidad piurana. A menudo, lo que allí acontece está relatado por medio de técnicas propias del cine y de las novelas de aventuras, del *western* y de las obras melodramática del radioteatro latinoamericano: los relatos de la llegada de don Anselmo, del incendio de la casa verde y de la ruleta rusa durante la cual Seminario pierde la vida, desafiado por un Lituma casi cinematográfico —“como un jovencito en las *cowboys*” (p. 272)— dan buena muestra de ello.

En *La casa verde*, Mario Vargas Llosa dio forma y contenido a un mito de la creación, pero esa “creación” no era la del continente latinoamericano, sino el origen de la ciudad moderna, así como la vio crecer en su infancia y, a su pesar, el comienzo de aquel desvío cultural que criticó, describió y nombró “la civilización del espectáculo”:

¿Qué quiere decir civilización del espectáculo? La de un mundo donde el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal. Este ideal de vida es perfectamente legítimo, sin duda. Sólo un puritano fanático podría reprochar a los miembros de una sociedad que quieran dar solaz, esparcimiento, humor y diversión a unas vidas encuadradas por lo



general en rutinas deprimentes y a veces embrutecedoras. Pero convertir esa natural propensión a pasarlo bien en un valor supremo tiene consecuencias inesperadas (Vargas Llosa, 2012, pp. 33-34).

Desde luego es una paradoja: el libro, que Fuentes (1969) definió como la “novela-signo de la nueva literatura hispanoamericana” por la asombrosa elaboración lingüística, estructural y a la vez temática que lo caracteriza, se puede leer también como la más elaborada narración del mito de creación de un mundo que desdeña justamente esa profundidad y complejidad, y que está gobernado por un único principio: “Eso es la frivolidad, una manera de entender el mundo, la vida, según la cual todo es apariencia, es decir teatro, es decir juego y diversión” (Vargas Llosa, 2012, p. 51).

En las páginas de *La casa verde*, Vargas Llosa representa el surgimiento de una sociedad caracterizada por la espectacularización de todo acontecimiento y la búsqueda constante de la diversión en detrimento de cualquier juicio moral. Aun la relación señalada por Kobylecka (2010) entre una temporalidad fragmentada y la pérdida de conciencia está vinculada a este tipo de civilización. El propio Vargas Llosa retoma en su crítica estas palabras de Octavio Paz: “Los espectadores no tienen memoria; por esto tampoco tienen remordimientos ni verdadera conciencia” (Vargas Llosa, 2012, p. 52).

Don Anselmo y su casa verde fueron el principio, el origen de la frivolidad, de la corrupción y de todos los males, pero también de la diversión y la vitalidad del sexo, hasta ese entonces reprimido en la primitiva Piura. Lo que surgió del mito de la casa verde y condenó a los habitantes de Piura ahora está en todo lugar, en toda sociedad “civilizada”: “—En ese tiempo estaba sólo ahí, en la Casa Verde—dice el Padre García carraspeando—. El cachudo está ahora por todas partes. En la casa del marimacho, y en la calle, y en los cines, todo Piura se ha vuelto la casa del cachudo” (Vargas Llosa, 1974, p. 417).

Referencias

- Agüero, L., Fonet, A., Larco, J. y Vargas, M. (1965). Sobre *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. *Casa de las Américas*. 30, 63-80.
- Angvik, B. (2004). *La narración como exorcismo: Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*. Fondo de Cultura Económica.
- Armas Marcelo, J. J. (2011). Algunos modelos de Vargas Llosa. En M. Vargas Llosa, *De cuyo Nobel quiero acordarme* (pp. 23-34). Instituto Cervantes.
- Beltrán Almería, L. (1992). *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Cátedra.



- Boldori, R. (1966). *La ciudad y los perros*, novela del determinismo ambiental. *Revista Peruana de Cultura*, (9-10), 92-105.
- Cano Gaviria, R. (1972). *El buitre y el ave fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Anagrama.
- Castro Arenas, M. (1967). *La novela peruana y la evolución social*. José Godard.
- Eliade, M. (1968). *Mito y realidad*. Guadarrama.
- Figueroa Amaral, E. (1968). *La casa verde* de Mario Vargas Llosa. *Revista Iberoamericana*, 34(65), 109-115. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1968.2284>
- Forgues, R. (2009). *Mario Vargas Llosa: ética y creación, ensayos críticos*. Universidad Ricardo Palma.
- Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Gutiérrez Correa, M. (1966). Mito y aventura en *La casa verde*. *Narración*. (1), 28-30.
- Harss, L. (1975). *Los nuestros*. Sudamericana.
- Kobylecka, E. (2010). *El tiempo en la novelística de Mario Vargas Llosa*. Academia del Hispanismo.
- Kristal, E. (2018). *Tentación de la palabra: arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*. Fondo de Cultura Económica.
- León Hazera, L. (1971). *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación*. Instituto Caro y Cuervo.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Paidós.
- Loayza, L. (1971). Los personajes de *La casa verde*. En M. R. Alonso, J. J. Aras, C. Fuentes, D. Gallagher, J. Lafforgue, L. Loayza, W. A. Luchting, J. Ortega y E. R. Monegal, *Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa* (pp. 127-140). Inventarios Provisionales.
- Luchting, W. (1967). Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro. *Mundo Nuevo*, (11), 21-27.
- Luchting, W. (1970). Los mitos y lo mitizante en *La casa verde*. *Mundo Nuevo*, (43), 56-60.
- Martín, J. L. (1974). *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Gredos.
- Oviedo, J. M. (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Seix Barral.
- Sánchez, L. A. (1972). *Introducción crítica a la literatura peruana*. P. L. Villanueva.
- Souviron López, B. (2007). *La casa verde: epígonos de Arcadia*. En M. G. Fernández (coord.), *Homo ludens: homenaje a Mario Vargas Llosa* (pp. 49-68). Ayuntamiento de Málaga.



- Vargas Llosa, M. (1969). Carta de batalla por Tirant lo Blanc. En J. Martorell, *Tirant lo Blanc* (pp. 7-41). Alianza.
- Vargas Llosa, M. (1971). *Historia secreta de una novela*. Tusquets.
- Vargas Llosa, M. (1974). *La casa verde*. Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Alfa.