



JOSÉ MIGUEL OVIEDO

LA PRIMERA NOVELA DE VARGAS LLOSA

Cuando en 1963 apareció en Barcelona *La ciudad y los perros*, con la que Mario Vargas Llosa había ganado el Premio Biblioteca Breve de novela, era un autor prácticamente desconocido y del que, aun en su país, no muchos tenían noticia. Antes de esa novela, solo había publicado el libro de cuentos *Los jefes* (Vargas Llosa, 1959), que obtuvo el Premio Leopoldo Alas. La edición, aparte de modesta, era de corta tirada, lo que explica su limitada difusión en España; y en el Perú solo llegó a escasas manos de amigos, pues no se distribuyó allí comercialmente. El autor había publicado algunos de estos primeros textos en las páginas del suplemento «El Dominical» de *El Comercio*, donde él también había colaborado con artículos que eran una especie de fichas biobibliográficas, muy puntuales, con apuntes críticos sobre narradores peruanos activos por esos años. Si se tiene en cuenta que buena parte de aquellos relatos datan de su adolescencia, los méritos narrativos que muestran no son escasos y pueden considerarse valiosos testimonios de un escritor en su etapa formativa. Pero esta es la prehistoria del escritor: lo que sigue señala un avance muy notable y un ahondamiento en la configuración de su mundo narrativo. *La ciudad y los perros* lo convertiría en

XXXI



una de las figuras clave y más reconocibles de esa época, que marca uno de los momentos fundamentales de la novela hispanoamericana. En las líneas que siguen trataré de explicar por qué.

En la edición original de la novela aparecía un «juicio» del crítico español José María Valverde en el que hizo una observación que hoy tiene tanta validez como entonces: afirmó que Vargas Llosa era un escritor

... capaz de incorporar todas las experiencias de la novela «de vanguardia» a un sentido «clásico» del relato: «clásico», en los dos puntos básicos del arte de novelar: Que hay que contar una experiencia profunda que nos emocione al vivirla imaginativamente; y que hay que contarla con arte, [...] con habilidad para arrastrar encandilado al lector hasta el desenlace... (p. XX)

El texto de Valverde apareció en un cuadernillo encartado al comienzo del volumen e impreso en páginas color anaranjado, que desapareció en subsecuentes ediciones¹. Aparte del «juicio» de Valverde, el cuadernillo incluía una foto del patio del Colegio Militar Leoncio Prado con la estatua del héroe, datos informativos sobre la obra y un plano para orientar al lector sobre los lugares en los que ocurre la acción. Detrás de esa correcta caracterización sobre el novelista había una estrategia editorial impuesta por las circunstancias: corrían los años en los que la censura franquista aún intimidaba y hostigaba a los editores que trataban de romper su cerco ideológico. El sistema había empobrecido la vida literaria e intelectual del país en un grado difícilmente imaginable para las personas que hoy tienen treinta y cinco años o menos. La novela de Vargas Llosa era un material peligroso, casi subversivo: no solo contenía una feroz crítica al militarismo, sino que encerra-

ba escenas de violencia sexual y muchas crudezas verbales que resultaban inaceptables para los celosos defensores del orden y las buenas costumbres. Publicarla era un acto de desafío, por lo cual los editores necesitaban «ablandar» a los censores, apoyándose en la autoridad de un crítico reconocido, para convencerlos de la importancia intrínseca de la novela, sobre todo porque se trataba de un escritor casi novel. La táctica (tal vez ideada por Carlos Barral, uno de los primeros en leer el original, quien quedó entusiasmado con él) tuvo éxito: la censura, después del habitual forcejeo, suprimió solo unas cuatro o cinco palabrotas y blasfemias del original, pero dejó pasar el resto.

Al ser presentada al Premio Biblioteca Breve, la novela tenía como título *La morada del héroe*, una alusión a Leoncio Prado, jefe militar fusilado por las tropas chilenas durante la Guerra del Pacífico de 1879 y cuyo nombre designaba al colegio donde se desarrollaba buena parte del relato. En algún momento de su redacción, el original se había llamado *Los impostores*, que provenía del epígrafe sartriano que lleva la novela, pero que el autor abandonó luego porque podía hacer pensar en una narración de corte puramente policial o de misterio. El título definitivo no lo puso el propio autor y explicar eso quizá justifique aquí contar, por primera vez, una pequeña historia personal.

Me parece recordar que, estando Vargas Llosa en Lima cuando el jurado se encontraba deliberando y a punto de fallar el premio, el escritor me confió que, en verdad, ninguno de estos títulos lo convencía del todo y que consideraba que el más adecuado a la atmósfera de la novela era *Los jefes*, pero que naturalmente no podía usarlo porque habría sido repetir el de su libro de cuentos. *La morada del héroe* tenía al menos una alusión interesante: una al colegio como el santuario donde se veneraba la memoria de Leoncio Prado,

de quien se dice dio él mismo la orden al pelotón de fusilamiento para que le disparasen al tercer toque de la cucharilla en su taza de café; difícil concebir mayor acto de desafío viril, que es un motivo importante en la novela. Pero Vargas Llosa no estaba completamente satisfecho con ninguno de esos títulos, que le parecían simples aproximaciones. En un encuentro casual conversamos de todo esto y le sugerí que me dejase unos días para pensar en algunas alternativas. Cuando volvimos a vernos (tal vez en la redacción del diario *El Comercio*), yo tenía anotados tres títulos, de los cuales hoy solo recuerdo dos: uno era *La ciudad y la niebla*, que aludía al cielo casi permanentemente encapotado de Lima; el otro era *La ciudad y los perros*. Creo que Vargas Llosa exclamó: «¡Ese es!», y así el libro quedó definitivamente bautizado.

En la novela hay un torbellino de acción, con ámbitos perfectamente delimitados con una extrema precisión porque para Vargas Llosa no hay acción verosímil sin el establecimiento de espacios físicos concretos. Este rasgo define el modo como el autor construirá prácticamente todas sus narraciones. Por un lado, le es casi imposible concebir una historia que no ocurra en un lugar determinado —casi siempre del Perú— y generalmente reconocible de inmediato para el lector como parte de la realidad objetiva del mundo que precede al acto de imaginarla; por otro, Vargas Llosa trata de intensificar la cualidad dramática del relato presentando casi siempre varias historias simultáneas que se entrecruzan, complementan y disocian. El patrón mínimo que distingue a los relatos del autor es el binario, es decir, dos historias enfrentadas en un juego de oposiciones y complementaciones, pero la gran mayoría de sus novelas desborda ese esquema y lo expande más allá.

La experiencia fundamental que recoge *La ciudad y los perros* tiene que ver, como es bien sabido, con los años que

pasó como estudiante en el Leoncio Prado y, por lo tanto, con el mundo castrense. Después de haber hecho primeros estudios en Cochabamba, Bolivia, Vargas Llosa pasó al colegio religioso La Salle, donde inició su educación secundaria. Como lo ha contado muchas veces pero de modo más detallado en las primeras páginas de *El pez en el agua* («Ese señor que era mi papá», en Vargas Llosa, 1993b: 9-31), la aparición tardía de su padre, que él creía muerto y que solo se había separado de su madre por largos años, fue un episodio traumático que dejó una profunda huella en él: de ser un niño criado por sus bondadosos abuelos y de vivir rodeado en un mundo dominado por presencias femeninas, Vargas Llosa pasó a vivir al lado de un padre autoritario, que pensó que esos lazos afectivos habían producido un ser débil y poco preparado para la vida que debería enfrentar como adulto. Así decidió que el mejor modo de «convertirlo en hombre» era sacarlo de La Salle para inscribirlo en el Leoncio Prado, colegio laico regentado por autoridades militares y que funcionaba bajo un sistema de pensionado. Se suponía que debía pasar allí los tres últimos años de su educación secundaria, pero solo soportó dos, pues terminó sus estudios en el colegio San Miguel de Piura. La Salle era un colegio esencialmente de clase media, mientras el Colegio Militar recogía un alumnado de carácter aluvional, pues recibía jóvenes de todos los niveles sociales y regiones del país, que con frecuencia llegaban allí por razones parecidas a las que tuvo el padre de Vargas Llosa, es decir, para corregirlos y endurecerlos. En otras palabras, el colegio era una introducción al mundo militar como el mejor sistema educativo para jóvenes desorientados, conflictivos o inseguros. Así, el autor accedió a una de las realidades que serían decisivas para la formación de su mundo ficticio: el de las jerarquías militares.

Desde el comienzo, pues, Vargas Llosa aparece como un narrador que trata de ser fiel tanto a pasajes de su propia vida como a la realidad social que lo circunda y que no teme usar nombres propios para fustigar a personas, instituciones y hábitos sociales del medio al que pertenece. Estimulado por las ideas de Jean-Paul Sartre, que fue uno de los influjos más decisivos en sus comienzos de escritor, quería dar testimonio del mundo concreto peruano y se comportó como un escritor cabalmente realista. Esto significaba que, al escribir ficciones, no quería que los lectores olvidasen que lo que él imaginaba se apoyaba en firmes bases reales, que podían llegar a lo minucioso, usando nombres de calles, lugares y barrios en los que se afincaban sus historias. Como casi todas sus novelas, esta presenta realidades concretas del país (un colegio específico llamado Leoncio Prado, un determinado sistema educativo del Ejército peruano, una actitud mental común a las familias humildes y pequeño burguesas, un fraccionamiento social que se percibe hasta en la rivalidad de los barrios: Miraflores, Lince, Callao), a tal punto que hubo quienes hicieron la consabida lectura superficial de la novela y creyeron que su finalidad era un mero ataque al Leoncio Prado como sujeto principal de la historia. La obra contiene una inevitable denuncia, no solo de los métodos del colegio, sino de las razones que explican esos métodos, pero no al nivel didáctico de quien levanta actas de acusación para que las cosas se corrijan y mejoren. La obra trabaja con datos reales, pero no elabora copias directas; enjuicia, pero se incluye (y quizá se condena) en el juicio; incorpora trozos vivos del mundo objetivo, pero los transpone artísticamente.

La ciudad y los perros es una feliz solución al problema de representación de la realidad que la misma historia

planteaba. ¿Cómo dar a su ficción toda la sólida apariencia de lo real? ¿Cómo meter al lector en la marea de los hechos? Esta fue la cuestión básica que debió resolver Vargas Llosa. Descubrió (evidentemente, a través de *Los jefes*) que la experiencia vital por contar era solo una materia en estado crudo que debía pasar por los filtros de la imaginación, que era necesario darle una *forma*. El autor debe imponer sus leyes a esa forma, pero cuidándose de no interferir en su historia, de darle al lector todas las ventajas para que entre en el juego de la ficción. El orden de una estructura y la inmediatez de la perspectiva narrativa se advierten en cada una de las partes de esta novela.

El argumento de *La ciudad y los perros* es nítido y ha sido resumido muchas veces por la crítica. Se apoya en un esquema que sigue básicamente el modelo de la novela policial: hay un grave acto delictuoso que viola las normas del colegio (el robo de las preguntas de un examen que deben rendir los alumnos); hay un castigo impuesto por las autoridades (se suprimen las salidas de fin de semana); hay una delación (la del Esclavo, que no puede dejar de ver a su enamorada Tere); hay una muerte violenta del soplón (en unas maniobras militares el Esclavo recibe un tiro fatal); hay una acusación (la de Alberto, que se niega a aceptar que se trató de un simple accidente y sostiene que, en realidad, el Jaguar mató al Esclavo por venganza); hay un desenlace anticlimático (las autoridades desechan la acusación para evitar el escándalo y todo parece volver a la normalidad dentro y fuera de la institución como si nada hubiese pasado).

Pero la historia va más allá de los lineamientos de ese esquema porque hace un vasto examen crítico de la concreta realidad peruana, que incluye al colegio, la jerarquía militar, la desigualdad de las clases sociales y económicas, las divisiones raciales, los prejuicios sexuales, etc. Lo más

singular de este examen es que borra casi por completo la distinción entre inocentes y culpables: su clima general es el de la ambigüedad moral de los actos humanos.

La novela teje esa historia en un continuo movimiento pendular que lleva la acción del Colegio a la Ciudad, de adelante hacia atrás, como lleva a los personajes de una persistente desorientación vital a la explosión de una violencia gratuita, que, al no ofrecerles una verdadera salida, confirma su frustración, su soledad existencial y su angustia. Las leyes que gobiernan *La ciudad y los perros* son la dualidad y el contraste, como el mismo título así lo sugiere. Sometido a ese vaivén, el lector descubre los abismos que se abren entre el deseo y la conducta humana, entre la autenticidad y la impostura, límites que el autor se resiste a demarcar: él ha vivido visceralmente los hechos que narra, y desde esa conmoción moral escribe.

De los dos centros de la novela —el Colegio y la Ciudad, que funcionan como un microcosmos y un macrocosmos respectivamente— el primero es el núcleo generador de la acción: se regula con un *tempo* actual, tenso y veloz. El relato nos coloca de inmediato *in medias res*; este recurso, que ya exploró en *Los jefes*, aparece aquí para crear una escena que tiene la fuerza compulsiva de un hecho consumado:

—Cuatro —dijo el Jaguar.

Los rostros se suavizaron en el resplandor vacilante que el globo de luz difundía por el recinto, a través de escasas partículas limpias de vidrio: el peligro había desaparecido para todos, salvo para Porfirio Cava. Los dados estaban quietos, marcaban tres y uno, su blancura contrastaba con el suelo sucio.

—Cuatro —repitió el Jaguar—. ¿Quién?

—Yo —murmuró Cava—. Dije cuatro.

—Apúrate —replicó el Jaguar—. Ya sabes, el segundo de la izquierda (p. 9).

Mucho, quizá todo, se resume en esas líneas de arranque: el destino de Cava —la suerte ha decidido que sea el ejecutor del robo— y del Jaguar —su autor intelectual, el presunto verdugo que castigará el fracaso— que, a su vez, implican y determinan los del Esclavo —la víctima propiciatoria— y Alberto —el ambiguo testigo que quiere convertirse en juez—; y como esto, además, se sella inapelablemente con los dados, adquiere el matiz de fatalidad que distingue a toda tragedia.

El Leoncio Prado funciona como un universo concentrador, como un mundo de límites perfectamente establecidos. El Colegio nos da acceso a la vida de un grupo de internos (adolescentes que cursan su último año de secundaria) sometidos a una educación militarizada, que aspira a «hacerlos hombres» a través de una declarada imitación de las virtudes castrenses, en el fondo muy afincada en el culto latinoamericano del machismo, y de la implantación de una disciplina absolutamente vertical, monolítica. Esto crea un sistema de vida, una jerarquización cada vez más abstracta, dentro de la cual cada alumno es meramente un número y ese número, uno entre muchísimos. El rigor de esos moldes puede llegar a extremos irrisorios: cuando Alberto quiere confiarse al teniente Huarina y hacerle una «consulta moral», este le exige reglamentariamente: «Nombre y sección» (p. 19), antes de darle su consejo: «¡Consultas morales! Es usted un tarado. [...] Es usted un tarado, qué carajo. Vaya a hacer su servicio a la cuadra. Y agradezca que no lo consigno» (pp. 20-21). Bajo el sistema educativo del Colegio, todo tiende a perder su rostro, toda excepción o individualidad se esfuma, y los cadetes se convierten en simples objetos de órdenes, permisos y castigos. La sustancia de la vida estudiantil —y aun de la vida a secas— ha sido absorbida por el sistema y la disciplina se ha transfor-

mado en un fin en sí mismo. Ya no forma: deforma. Aquí se produce el primer signo de *desajuste* entre la realidad y su proyecto: el mundo del Leoncio Prado se erige exactamente como su propia contraimagen (es lo contrario de lo que debe ser), tan consistente que parece imposible desenmascararla: es su segunda naturaleza. Esos signos de impostura forman una extensa cadena a través del libro. Porque el mundo de las prohibiciones oficiales engendra otro, paralelo, de violaciones: los muchachos quieren demostrar, por el ejercicio de la violencia, que pueden ser peores que todo lo que prevén los reglamentos. El terror de los castigos que ronda siempre en el Colegio debería paralizarlos, pero en realidad los excita. A Cava, por ejemplo, el natural miedo que siente al robar los exámenes se le mezcla con el secreto placer de hacer lo estrictamente prohibido: «Pasaba días enteros abandonado a una rutina que decidía por él, empujado dulcemente a acciones que apenas notaba; ahora era distinto, se había impuesto lo de esta noche, sentía una lucidez insólita» (pp. 11-12). La ley es desobedecida por otra ley, terrible y salvaje, que ellos mismos se inventan para probar su hombría, para dejar constancia de que la mano omnímoda del Colegio no les ha impuesto su horma. La violencia se practica, por eso, casi con la pureza de un rito sagrado: todos le rinden tributo. El Esclavo piensa con resignación: «... después del Jaguar, Cava era el peor; le quitaba los cigarrillos, el dinero, una vez había orinado sobre él mientras dormía. En cierto modo, tenía derecho; todos en el colegio respetaban la venganza» (p. 157). Como la presión del sistema sobre ellos es enorme, no pueden permitirse un solo instante de respiro en su culto a la brutalidad pura: la ejercen —se podría decir— como una gimnasia de los instintos. Para ello existe el Círculo, organismo especializado que se encarga

de implantar el terror de manera silenciosa, imparcial y anónima. El Círculo corrompe todo y recorre íntegra la escala de atrocidades con la complicidad de sus súbditos: el lenguaje ferozmente rebajado a insultos, procacidades y blasfemias; las penitencias y revanchas que impone el más fuerte sobre el más débil; los delitos y violaciones sistemáticos a la disciplina del Colegio (las «contras» o fugas por escalamiento son las más prestigiosas); las humillaciones varias que se infligen mutuamente y la actitud de engaño, malicia y fraude permanentes que mantienen frente a sus profesores; los crueles ritos de iniciación que sellan los predios de la supremacía de unos sobre otros; el odio racial y social de «costeños» contra «serranos», de «blancos» contra «negros», de la clase media contra la clase popular, de los hijos de papá contra los desheredados; la inagotable y frenética fantasía sexual, que incluye competencias masturbatorias (episodio de La Perlita), actos de bestialismo (episodio de la gallina), el clásico descubrimiento del burdel, la pornografía y el exhibicionismo. Cada experiencia en las zonas del desprecio y la ruindad los convence de que los caminos hacia lo nefando son casi infinitos y que deben seguir explorándolos, siempre en un escalón más bajo. Literalmente, el mundo de los cadetes quiere ser la negación total del mundo impuesto por los profesores y de sus verdades precarias; como suele ocurrir con los que odian, parecería que ese impulso solo se saciaría si pudiesen suplantar a la misma institución que los perverte, ser ellos (otra vez) los jefes. Ellos no lo saben, pero, en el fondo, lo que están haciendo es replicar, a su manera, al Leoncio Prado.

Así, se produce un nuevo signo de desajuste porque el modelo que se quiere destruir es el modelo que se está construyendo; la violencia, en un último acceso de furia,



parece morderse la cola. Los cadetes también quieren, por su cuenta, «hacerse hombres» y fracasan: el machismo les atribuye una personalidad que no tienen porque estos duros, estos «perros», estos «jefes», son una fauna postiza, que no cree incluso en su propio juego. La novela mira hacia atrás, hacia sus vidas privadas fuera o antes del Colegio, para ilustrarnos mejor sobre esa impostura: el Jaguar es un maleante de poca monta que vagabundea por los bares del Callao, pero su máspreciado tesoro es el tímido romance que sostuvo con Teresa; Alberto se enamora de la misma Teresa, pero sus sentimientos de culpa tras la muerte del Esclavo tanto como sus prejuicios de clase (ella es pobre, vive en Lince) le impiden aceptarla y prefiere a Marcela, quizá porque es mirafloresina, como él. Ellos y los demás esconden los traumas de la niñez, un alma sensible que, hipócritamente, no quisiera llegar hasta las últimas consecuencias, como lo revela el desconcierto y la angustia que les produce la muerte real del Esclavo:

Cuando, un segundo después de haber abierto la puerta de la cuadra con los puños, Urioste dio la noticia (un solo grito ahogado: «¡El Esclavo ha muerto!») y vieron su rostro congestionado por la carrera, una nariz y una boca que temblaban, unas mejillas y una frente empapadas de sudor y, tras él, sobre su hombro, alcanzaron a ver el rostro del Poeta, lívido y con las pupilas dilatadas, hubo incluso algunas bromas. [...] Pero no eran las risas salvajemente sarcásticas de costumbre —aullidos verticales que ascendían, se congelaban y, durante unos segundos, vivían por su cuenta, emancipados de los cuerpos que los expelían—, sino unas risas muy cortas e impersonales, sin matices, defensivas. [...] Los cadetes permanecían en sus literas o ante los roperos, miraban las paredes malogradas por la humedad, las losetas sangrientas, el cielo sin estrellas que descubrían las ventanas, los batientes del baño que oscilaban. No decían nada, apenas se miraban entre ellos. Luego, continuaron ordenando los roperos, tendiendo las camas, encendieron cigarri-



llos, hojearon las copias, zurcieron los uniformes de campaña. Lentamente, se reanudaron los diálogos, aunque tampoco eran los mismos: había desaparecido el humor, la ferocidad y hasta las alusiones escabrosas, las malas palabras (pp. 295-296).

La violencia, pues, parece no haberlos «hecho hombres» ni se consume como una rebelión total: es inútil, es falsa; nunca llegan a dar el último paso. Por eso, al salir del Colegio se restituyen a la sociedad fácilmente: al delincuente Jaguar le espera un puesto de banco, a Alberto una confortable vida burguesa: «... trabajaré con mi papá, tendré un carro convertible, una gran casa con piscina. Me casaré con Marcela y seré un donjuán. Iré todos los sábados a bailar al Grill Bolívar y viajaré mucho. Dentro de algunos años ni me acordaré que estuve en el Leoncio Prado» (p. 458). Para *ser*, definitivamente, deben olvidarse de lo que alguna vez fueron, destruirse un poco.

El Colegio no aparece como una entidad aislada de las convulsiones que agitan al cuerpo social: es solo su símbolo o su metáfora. El mal se declara dentro de los muros del Leoncio Prado, pero sus raíces provienen de afuera, desde la Ciudad. La impostura comienza en el seno de las familias de muchos de estos adolescentes: ellas también están atrapadas en la red de sus propias contradicciones. Hacen el papel de justos y amorosos aunque carezcan de esas virtudes; pretenden que el Leoncio Prado vaya a hacer por sus hijos lo que ellos no pudieron hacer. Las familias de Alberto y el Esclavo, por ejemplo, están deshechas y solo se mantienen por la obediencia reverencial a las normas que impone la sociedad; peor la del Jaguar, que ya no existe como tal y que es reemplazada nominalmente por un padrino. Aunque estos conflictos domésticos son prosaicos, sus consecuencias son decisivas para los muchachos.

El padre de Alberto es un donjuán frívolo y borrachín, para quien el hijo es, evidentemente, un estorbo: se erige como un testigo de sus francachelas; la madre es ahora una señora sentimental, sufrida y beata, después de haber sido más bien una burguesa pretenciosa y soñadora: «Antes, ella lo enviaba a la calle con cualquier pretexto, para disfrutar a sus anchas con las amigas innumerables que venían a jugar canasta todas las tardes. Ahora, en cambio, se aferraba a él, exigía que Alberto le dedicara todo su tiempo libre y la escuchara lamentarse horas enteras de su destino trágico. Constantemente caía en trance: invocaba a Dios y rezaba en voz alta» (pp. 99-100). Los padres subsanan sus problemas y los de Alberto, con un nuevo desacuerdo entre lo que se persigue y lo que se hace: lo sacan de La Salle («un colegio para niños decentes», p. 34) y lo internan en el Leoncio Prado («un colegio de cholos», p. 264); las razones del padre son tan penosas como reveladoras: «... es la única manera de que te compongas [...]. Con los curas puedes jugar, pero no con los militares. Además, en mi familia todos hemos sido siempre muy demócratas. Y, por último, el que es gente es gente en todas partes» (p. 264).

Los motivos que llevan al Jaguar al mismo colegio son todavía más penosos: el muchacho quiere librarse de la mujer del padrino (a quien ha hecho su amante) y este quiere eliminarlo como rival y quizá como carga económica: «Hemos decidido hacer de ti un hombre de provecho» (p. 410), es la cínica declaración que el propio Jaguar admite como un mal menor, o como una esperanza en medio de su vida crapulosa. El caso del Esclavo tiene agravantes: su madre se ha vuelto a reunir con su marido, quien es un ser totalmente extraño para el hijo; el marido cree que el muchacho ha sido criado por la madre con demasiada tolerancia: «Parece una mujer» (p. 94), llega a decirle. Pero

no es el único en el hogar que ve al Leoncio Prado como una solución educativa: también el débil Esclavo está alienado por la ilusión de «hacerse hombre» y de acabar con la invasora falsedad de su familia: «—¿Interno a un colegio de militares? —sus pupilas ardían—. Sería formidable, mamá, me gustaría mucho. [...] Es lo que más me conviene. Siempre te he dicho que quería ir interno. Mi papá tiene razón» (p. 246). A esta galería de desadaptados de la Ciudad, podría agregarse la misma Teresa, el principal personaje femenino de la novela, cuya humilde familia se ha deshecho tras la muerte del padre ebrio, y cuyo único apoyo es una tía agria, que quiere librarse cuanto antes de su presencia.

En cierto sentido, el Colegio remedia una carencia que los adolescentes padecen: es la caricatura del *bogar* que, en mayor o menor medida, les falta, y no es de extrañar que el clima de terror impuesto por el Jaguar sea más familiar y tolerable que el de sus propias casas. Los jóvenes cadetes no se reconocen en las relaciones sociales difusas del macrocosmos Ciudad: al contrario, saben que no pertenecen a él, pese a las seducciones y remilgos con que los tratan. En cambio sienten que son parte del microcosmos Colegio y que la dureza del sistema es una de las formas de la «camaradería» viril mediante la cual el plantel los hace suyos, sus «hijos». El Colegio es un sucedáneo de la casa paterna y, por lo tanto, no les extraña mucho que resulte una «madrastra» muy severa pero, al fin, alguien que los acoge a sabiendas de todos sus defectos y perversidades: o ella los regenera (y aquí la palabra tiene un sentido casi literal) o ellos la destruyen. Cuando abandonen este segundo hogar, descubrirán que también la «madrastra» leoncio-pradina los mal-crio y que el mundo de afuera no era tan diferente al mundo de adentro.

El contraste entre la Ciudad y el Colegio se resuelve, consecuentemente, en un desajuste que tiene las proporciones de un trágico malentendido; el fariseísmo de los padres cosecha frutos amargos. Alberto descubre o confirma las ventajas de la hipocresía y la apariencia burguesas; el Esclavo paga con su vida el sueño de la virilidad; el Jaguar se convierte (en la conciencia de todos) en un asesino y sella su mediocre destino social. Esto es lo que la cita de Carlos Germán Belli, en el epílogo, trata de subrayarnos: «... en cada linaje / el deterioro ejerce su dominio» (p. 437). Pero no solo las familias de los cadetes realizan su impostura: los oficiales del Leoncio Prado están acosados por las mismas contradicciones, trampas y mentiras que sus alumnos; tampoco ellos creen en sus códigos. Muy sutilmente, ese escamoteo de la realidad que practican con sus grandes palabras, reglamentos y declaraciones profesionales, se va filtrando en la novela y confundiendo con la angustia de los jóvenes, amplificándose y refractándose en ella. Las autoridades militares del Leoncio Prado esconden grandes fracasos. El personaje clave para comprenderlos es Gamboa. Gamboa tiene plena conciencia de que en el servicio muchos se corrompen y corrompen el sistema, pero se siente indisolublemente ligado a él; sabe que llena su vida y le da sentido:

Gamboa recordó la Escuela Militar. Pitaluga era su compañero de sección; no estudiaba mucho pero tenía excelente puntería. Una vez, durante las maniobras anuales, se lanzó al río con su caballo. El agua le llegaba a los hombros; el animal relinchaba con espanto y los cadetes lo exhortaban a volver, pero Pitaluga consiguió vencer la corriente y ganar la otra orilla, empapado y dichoso. El capitán de año lo felicitó delante de los cadetes y le dijo: «Es usted muy macho». Ahora Pitaluga se quejaba del servicio, de las campañas. Como los soldados y los cadetes, solo pensaba en la

salida. Estos tenían al menos una excusa: estaban en el Ejército de paso; a unos los habían arrancado a la fuerza de sus pueblos para meterlos a filas; a los otros, sus familiares los enviaban al colegio para librarse de ellos. Pero Pitaluga había elegido su carrera. Y no era el único: Huarina inventaba enfermedades de su mujer cada dos semanas para salir a la calle, Martínez bebía a escondidas durante el servicio y todos sabían que su termo de café estaba lleno de pisco. ¿Por qué no pedían su baja? Pitaluga había engordado, jamás estudiaba y volvía ebrio de la calle. «Se quedará muchos años de teniente», pensó Gamboa. Pero rectificó: «Salvo que tenga influencias». Él amaba la vida militar precisamente por lo que otros la odiaban: la disciplina, la jerarquía, las campañas (pp. 204-205).

Que él sea sacrificado en nombre de esos principios, da a este párrafo una helada ironía. Antes de la muerte del Esclavo, Gamboa no echa la culpa a la institución y ni siquiera a los mismos alumnos, como sí lo hace Pitaluga; para Gamboa, el problema son los padres que piden milagros y que no saben educar a sus hijos: «No vienen al colegio por su voluntad [...]. Eso es lo malo. [...] A la mitad los mandan sus padres para que no sean unos bandoleiros [...]. Y, a la otra mitad, para que no sean maricas» (p. 210). Pero cuando se produce el hecho sangriento y fracasan sus afanes por realizar una investigación a fondo que salve el honor de la institución, Gamboa empieza a dudar:

Imponer la disciplina había sido hasta ahora para Gamboa tan fácil como obedecerla. Él había creído que en el Colegio Militar sería lo mismo. Ahora dudaba. ¿Cómo confiar ciegamente en la superioridad después de lo ocurrido? Lo sensato sería tal vez hacer como los demás. Sin duda, el capitán Garrido tenía razón: los reglamentos deben ser interpretados con cabeza, por encima de todo hay que cuidar su propia seguridad, su porvenir. [...] Desde ese momento, el abatimiento que lo perseguía se agravó. Esta vez,

estaba resuelto a no ocuparse más de esa historia, a no tomar iniciativa alguna. «Lo que me haría bien esta noche», pensó, «es una buena borrachera» (pp. 428-430).

Esa sensación de fracaso que sobrellevan como instructores del Colegio, se extiende también a la situación de la vida castrense en el Perú. Al margen del Leoncio Prado, estos hombres parecen muy escépticos sobre el significado real de la carrera de las armas. Gamboa insiste en creer que los militares están hechos para ganar las guerras y defender al país, pero el capitán lo saca temprano de su ilusión: «No creo que el Perú tenga nunca una verdadera guerra. [...] Los civiles terminan resolviendo todo. En el Perú, uno es militar por las puras huevas del diablo» (pp. 217-218). ¿Cómo imponer, pues, a los cadetes una fe de la cual ellos no están seguros o de la que sencillamente carecen? El expediente más cómodo es endurecer la disciplina hasta límites espartanos, reprimir siempre más a los cadetes, hacer que los reglamentos hablen por sí mismos, presentar la vida militar como una roca incommovible. Pero el método es contraproducente: a mayor severidad, los cadetes responden con más brutalidad, con más barbarie. El teniente Pitaluga compara así los resultados del Colegio con los que él obtiene en el cuartel: «Un año de cuartel y del indio solo les quedan las cerdas. Pero aquí ocurre al contrario, se malogran a medida que crecen. Los de quinto son peores que los perros» (p. 210). La violencia se responde con más violencia, como ya sabemos, y de este modo el círculo de desajustes entre los polos conceptuales y ambientales de la novela (juventud/adulthood, Colegio/Ciudad, propósito/realizaciones, apariencia/verdad) se cierra con una imagen deprimente que se repite en todos los estratos sociales, éticos, culturales y lingüísticos. *La ciudad y los*

perros es, entre otras cosas, un examen crítico de la sociedad peruana actual, un enardecido análisis de sus contradicciones y un testimonio de las perspectivas confusas que en ella padecen los individuos. En la visión de Vargas Llosa, esa sociedad es un vasto infierno colectivo porque también allí, a imagen y semejanza del Colegio, puede regir la ley de la selva que impone el Jaguar a su organización de terror: «En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre. No es mi culpa» (p. 398). Los únicos valores que la novela deja intangibles son la supremacía y la imposición.

La impregnación del ambiente en las acciones, el contraste de los espacios y el doble plano temporal (pasado-presente) que sostienen básicamente la novela, se complementan e intensifican con la multiplicidad de puntos de vista mediante los cuales el autor recompone su mundo imaginario. El continuo entrecruzamiento de perspectivas y focos narrativos a la vez revela y complica los nudos de la historia: esos saltos de un lugar a otro, de un momento a otro, de un personaje a otro, no solo subyugan nuestra atención, sino que otorgan vida a todas las partes del tejido y exigen que el lector participe y ponga algo suyo (una sospecha, una relación casual que falta, el episodio clave que algún personaje ignora) para salvar los vacíos que ese móvil sistema novelístico va dejando aquí y allá. Se trata de otra manera de concentrar la materia narrativa y de cerrarle las distancias al lector. Los múltiples puntos de vista crean lo que es tan notorio para cualquiera que hojee apenas la novela: la heterogeneidad y la discontinuidad de los desarrollos, el fraccionamiento incesante de las dos mitades irreconciliables que forman el universo Ciudad-Colegio. Vargas Llosa ha explicado minuciosamente la



encarnación de las perspectivas fundamentales en ciertos personajes centrales: «Hay un personaje que [...] representa el mundo objetivo, que es la pura objetividad, que está visto siempre desde fuera» (Agüero *et al.*, 1965: 79). Ese personaje es, inconfundiblemente, el Jaguar. Lo curioso es que Vargas Llosa haya dado ese plano objetivo estricto a través de la primera persona, del monólogo lineal, casi desapasionado, con el que ese yo anónimo se confiesa y cuenta su vida a alguien, que no aparece. El efecto es el de un soliloquio frente a una audiencia tácita o del dictado ante una cinta magnetofónica:

El tranvía iba casi vacío, no pude gorrear, felizmente el conductor solo me cobró medio pasaje. Bajé en la plaza Dos de Mayo. Una vez, al pasar por la avenida Alfonso Ugarte para ir donde mi padrino, mi madre me había dicho: «En esa casota tan grande estudia Teresita». Y siempre me acordaba y sabía que apenas volviera a verla la reconocería, pero no encontraba la avenida Alfonso Ugarte y me acuerdo que estuve por la Colmena y cuando me di cuenta regresé corriendo y solo entonces descubrí la casota negra, cerca de la plaza Bolognesi (pp. 131-132).

«Hay la antípoda —continúa el autor—, que es el caso del Boa, la pura interioridad. Está visto siempre como una conciencia en movimiento, como el flujo de esa conciencia. Esta realidad permite incluir en ella el aspecto más tremendo, más fuerte, más violento de la realidad que se describe. Entonces el Boa representa un poco el personaje del horror» (*ibid.*). El Boa resuena con una voz primaria y anormal que recuerda al Benjy de *The Sound and the Fury*. En cierta forma, el Boa (que no tiene marcada actuación individual dentro de la novela) opera como una directa emanación de la masa colegial, como la expresión visceral de su barbarie y de sus movimientos instintivos, innomi-



dados; es meramente un cuerpo que se solaza sexualmente con la perra Malpapeada y que encarna la urgencia de las perversidades colectivas: es pura sensorialidad. Precisamente por ser esta la zona de la realidad colegial más cruda, exigió del autor la mayor elaboración formal mediante el monólogo interior. Esta perspectiva, que muestra la notable habilidad técnica de Vargas Llosa, no es, pues, un lujo retórico; surgió como una necesidad:

Para revelar un poco la fisonomía del colegio era necesario referir una serie de episodios, de escenas, de gran crudeza que literariamente eran muy difíciles de justificar sin caer en la truculencia, el tremendismo exhibicionista o la pornografía, es decir, el mero artificio, la irrealdad. Era muy difícil hacer eso por medio de narraciones directas. Yo lo intenté en la primera versión enorme de la novela, por medio de diálogos y descripciones puras. Las escenas de masturbación colectiva, por ejemplo; el episodio de la gallina; el episodio del intento de violación de un muchacho. Resultaban irreales, por desmedidas, y su violencia, gratuita. No llegaba a haber vivencias en ellas.²

Pero dentro del ancho campo del *stream of consciousness*, la técnica que usó Vargas Llosa es una aplicación particular de los modelos joyceano o faulkneriano. Los monólogos del Boa se acercan a la música, a una música atroz hecha de ruidos, gritos, malas palabras, jerga abundante e injuriosa. Aquí más que los sucesos o la huella que los sucesos dejan en el subconsciente del Boa, importa el flujo fonético, «el sonido y la furia» verbal que irradia la acción en ondas y pulsaciones rítmicas por todos los ámbitos del Colegio. Las obscenidades y actos bestiales cobran un predominante carácter sensorial: no están dirigidos a nuestra razón, sino a nuestro oído; su finalidad es hipnótica. La jerga escolar limeña puede ser tan impenetrable como cualquier



otra para el lector extranjero, pero su comprensión no es absolutamente indispensable; además, el autor reitera sus giros hasta que los aprendamos como los motivos de una sinfonía, aunque no sepamos su exacto valor denotativo. Las «mentadas de madre», el lenguaje que sugiere en cada muchacho un homosexual o un violador en potencia, hay que entenderlos *cum grano salis*: casi toda su agresividad se agota en el sonido, en el acto de decirlo y de escucharse decirlo; la palabra opera como un estupefaciente para los sentidos. Uno de los momentos más notables de la novela, la escena de la exhibición deportiva delante del ministro, ilustra admirablemente esas características del monólogo interior del Boa:

Un teniente trazaba la raya y parecía que estábamos en plena prueba, cómo chillaba la barra: «Cuarto, cuarto», «le cuadre o no le cuadre, cuarto será su padre», «le guste o no le guste, cuarto vencerá». «¿Y tú qué gritas?», me dijo el Jaguar, «¿no ves que eso puede agotarte?», pero era tan emocionante: «Un latigazo por aquí, chajuí; un latigazo por allá, chajuá; chajuí, chajuá, cuarto, cuarto, ra-ra-ra». «Ya», dijo Huarina, «les toca. Pórtense como deben y dejen bien el nombre del año, muchachos», ni sospechaba la que se venía. Corran muchachos, el Jaguar adelante, zuza, zuza, Urioste, zuza, zuza, Boa, dale, dale Rojas, ufa, ufa, Torres, chanca, chanca, Riofrío, Pallasta, Pestana, Cuevas, Zapata, zuza, zuza, morir antes que ceder un milímetro. [...] Calistenia, calistenia, saltitos con la boca cerrada, caracho la barra está gritando Boa, Boa más que Jaguar o estoy loco, qué espera para tocar el pito. «Listos, muchachos», dijo el Jaguar, «dejen el alma en el suelo». Y Gambarina soltó la sogá y nos mostró el puño, estaban muñequados, cómo no iban a perder. Y lo que daba más ánimo eran los muchachos, se me metían al cerebro esos gritos, a los brazos y me daban cuánta fuerza, hermanos, uno, dos, tres, no, padrecito, Dios, santitos, cuatro, cinco, la sogá parece una culebra, ya sabía que los nudos no eran bastante gruesos, las manos se, cinco, seis, resbalan, siete, me muero si no estamos avanzando, ni me había visto el pecho, así transpiran los machos, nueve, zuza, zuza, un segundito más mu-



chachos, ufa, ufa, silbato, mátame. Los de quinto se pusieron a chillar, «trampa, mi teniente», «no habíamos cruzado la línea, mi teniente», chajuí, los de cuarto se han levantado, se han sacado las cristinas, hay un mar de cristinas, ¿están gritando Boa?, cantan, lloran, gritan, viva el Perú muchachos, muera el quinto, no pongan esas caras de malosos que reviento de risa, chajuí, chajuá (pp. 87-89).

Este lenguaje tronchado, irracional, incoherente, llega a traslucir, en otros momentos, una ruda ternura, una poesía áspera que recuerda al Vallejo de *Trilce*. Ese amor-odio, ese «odio cariñoso», nefando pero también patético, del Boa por la perra Malpapeada, parece excavada en esa zona abismal y orgánica del ser humano que el gran poeta conocía tan bien:

... en cambio a la Malpapeada la fregaron. Se peló casi enterita y andaba frotándose contra las paredes y tenía una pinta de perro pordiosero y leproso con el cuerpo pura llaga. Debía picarle mucho, no paraba de frotarse, sobre todo en la pared de la cuadra que tiene raspaduras. Su lomo parecía una bandera peruana, rojo y blanco, blanco y rojo, yeso y sangre. Entonces el Jaguar dijo: «Si le echamos ají se va a poner a hablar como un ser humano», y me ordenó: «Boa, anda róbate un poco de ají de la cocina». Fui y el cocinero me regaló varios rocotos. Los molimos con una piedra, sobre el mosaico, y el serrano Cava decía «rápido, rápido». Después el Jaguar dijo: «Cógela y tenla mientras la curo». De veras que casi se pone a hablar. Daba brincos hasta los roperos, se torcía como una culebra y qué aullidos los que daba (p. 238).

Por otro lado, la sexualidad (que tiene tanto relieve en muchos pasajes de la novela) se desata en estos monólogos con una fuerza arrolladora. La sexualidad es un impulso liberador de conflictos subterráneos, una manera salvaje de protestar contra la hipocresía que invade el ambiente, una forma de expresión de los que no pueden (o no saben)

expresarse. El erotismo en esta novela, si se manifiesta abiertamente, como en el Boa o como en los delirios prosbitularios de Alberto, es triste y amargo; y si se camufla por razones de conveniencia, como en la doble relación de Alberto y el Jaguar con Teresa, se deslíe en una sentimentalidad pálida y ambigua.

Si el Jaguar representa el punto de vista objetivo y el Boa el subjetivo, Alberto representa un punto de vista mixto, subjetivo-objetivo. El doble foco de la perspectiva desde la que se contempla a Alberto crea la rica dinámica interna del personaje y lo convierte en el eje —actor, testigo, cómplice, juez— de la acción; además, simbólicamente, parece destacar la doble moral del personaje (Alberto-Poeta), que es el más lucido pero también el más impostor de todos. De la tercera persona objetiva en la que se describen los actos de Alberto, la narración, con un brusco movimiento que recuerda la técnica cinematográfica, nos introduce en la conciencia del personaje y desde allí hace el registro confuso de sus pensamientos y sensaciones, siempre urgentes. En el siguiente fragmento no solo se pueden encontrar algunos recursos típicos de esa técnica (planos generales, *camera eye*, *flashback*, *travellings*, *close ups*, etc.), sino también, al final, un procedimiento muy original (la invención de un interlocutor imaginario dentro de su propio monólogo) que ha sido denominado «diálogo interior» y que Vargas Llosa usará profusamente en sus siguientes libros:

Ha llegado al pasadizo que desemboca en el patio de quinto. En la noche húmeda, conmovida por el murmullo del mar, Alberto adivina detrás del cemento, las atestadas tinieblas de las cuadras, los cuerpos encogidos en las literas. «Debe estar en la cuadra, debe estar en un baño, debe estar en la hierba, debe estar muerto, dónde te has metido, Jaguarcito». El patio desierto, vagamente iluminado por los faroles de la pista, parece una placita de aldea. No

hay ningún imaginaria a la vista. «Debe haber una timba, si tuviera un cobre, un solo puto cobre, podría ganar los veinte soles, quizá más. Debe estar jugando y espero que me fíe, te ofrezco cartas y novelitas, de veras que en los tres años nunca me ha encargado nada, fuera, caray, ya veo que me jalan en química» (pp. 22-23).

Las perspectivas objetivo-conductista (Jaguar), fonético-subconsciente (Boa) y dinámico-visual (Alberto) concurren a la invención de un estilo novelístico que tiende al retorcimiento lírico, a un convulso realismo expresionista. Esos son los puntos de vista principales, pero no los únicos. Hay también un narrador omnisciente en la novela, que observa la vida en común de los cadetes o las conversaciones privadas de los oficiales. Algunas escenas muy importantes (el robo, el acto mismo del examen, la vuelta de los cadetes al colegio y el descubrimiento del robo, las maniobras en las que muere el Esclavo, el velatorio del Esclavo, etc.) están narradas en esa forma tradicional. Los relatos retrospectivos centrados en Ricardo Arana están presentados también en tercera persona, pero casi todos se inician con un acorde conmovido —«Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry» (p. 14), «Ha olvidado los hechos minúsculos» (p. 199), etc.— que rompe sutilmente la imparcialidad del narrador omnisciente y da la tónica de su infancia frustrada y de su personalidad pacífica. Evidentemente, el Esclavo es el personaje más ajeno y distinto al resto, y el narrador parece señalar su condición singular, su calidad de víctima (la oveja entre los lobos) con esa invocación piadosa que es como el acceso ritual a su adolescencia quebrantada. Arana no guarda memoria de los hechos mismos, sino de su propia humillación: «Ha olvidado los hechos minúsculos, idénticos, que constituían su vida, esos días que siguieron al descubrimiento de que tampoco podía confiar en su madre, pero no ha olvidado



el desánimo, la amargura, el rencor, el miedo que reinaban en su corazón y ocupaban sus noches» (p. 199).

Es interesante observar que en la última escena de la novela, hay un diálogo entre el Jaguar y el flaco Higueras al que se superpone, en simultaneidad, para configurar una sola secuencia, un diálogo o circunstancia anterior, referido por el Jaguar, entre él y Teresa. El esquema de este procedimiento telescópico (que se vislumbró en el cuento «El desafío» de *Los jefes* y que está aquí solo apuntado para usarse continuamente en *La casa verde*), es el siguiente:

Presente**Pasado**

Pregunta Higueras

Contesta el Jaguar _____ Habla Teresa

Habla Higueras _____ Contesta el Jaguar

Contesta el Jaguar _____ Habla Teresa

La escena se presenta así (señalo con cursiva el diálogo evocado Jaguar-Teresa):

—Le conté todo —dijo el Jaguar.

—¿Qué es todo? —dijo el flaco Higueras—. ¿Que viniste a buscarme con una cara de perro apaleado, le contaste que te volvíste un ladrón y un putañero?

—Sí —dijo el Jaguar—. Le conté todos los robos, es decir, los que me acordaba. Todo, menos lo de los regalos, pero ella adivinó, ahí mismo.

—Eras tú —dijo Teresa—. *Todos esos paquetes me los mandabas tú.*

—Ah —dijo el flaco Higueras—. Te gastabas la mitad de las ganancias en el burdel y la otra mitad comprándole regalos. ¡Qué muchacho!





—No —dijo el Jaguar—. En el bulín no gastaba casi nada, las mujeres no me cobraban.

—¿Por qué hiciste eso? —preguntó Teresa (pp. 463-464).

Estas numerosas y distintas perspectivas de la narración cumplen su función dramática porque están organizadas dentro de un sistema de contrapunto: Vargas Llosa busca los choques, los roces violentos, los súbitos cambios de ritmo y enfoque que produce el paso continuo de una a otra. El narrador ha desintegrado su visión en mil fragmentos y luego ha procedido a su montaje, a su composición novelística.

La justicia poética de Vargas Llosa es implacable: a nadie, justo o pecador, le será dada la oportunidad de una efectiva salvación. En un mundo atestado de actos, se siente la ausencia de una última «acción constructiva». Algo que sea, para ellos, una verdad realizada e incontaminada.

No es nada extraño que a *La ciudad y los perros* se le haya adjudicado una serie bastante larga de antecedentes, influjos y semejanzas, encontrados en muchas literaturas; su temática característica del *bildungsroman*, el préstamo y la invención de heterogéneas técnicas modernas, su clásico dilema entre individuo y sociedad, son aspectos que, de una manera u otra, vinculan esta obra con las preocupaciones generales de la novela contemporánea. Sin intentar discutir o aumentar la frondosa lista que ha sido invocada por la crítica, solo queremos agrupar algunos de los influjos directos y reales (a veces reconocidos por el propio autor) que operan sobre la novela, como confirmación de algunas observaciones que, al respecto, aparecen más arriba. Proviene de tres fuentes fundamentales: el pensamiento de Sartre, con sus ideas de «libertad situada» y compro-



miso; la novela contemporánea estadounidense (Faulkner y la novelística del Deep South, especialmente) que le enseña el costado trágico que puede tener la realidad cotidiana; y la novela europea de «acción existencial» de Malraux y otros, que le muestra la desesperada belleza de la aventura humana individual y las formas visionarias de expresarla. Quizá lo mejor que se pueda decir de *La ciudad y los perros* es que resulta digna de esta enorme herencia universal.



NOTAS

¹ Sobre la historia interna de ese texto, véase la «Carta aclaratoria sobre un prologuillo a *La ciudad y los perros* de José María Valverde», en Díez [1972], pp. 100-106.

² Citado por Harss [1966], pp. 436-437.