



VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

## UNA NOVELA EN CÍRCULO

Carlos Fuentes lo explicó en su temprana aproximación a *La nueva novela hispanoamericana* (1969). Hasta mediados del pasado siglo la novela de Hispanoamérica había sido descrita por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI; cabría decir que estaba más preocupada por la geografía que por la literatura. Centrada en las costumbres y el folclore, la naturaleza la avasallaba hasta convertirse en protagonista omnívora. Al fondo de los relatos resultaba fácil adivinar la pugna entre dictadores y masas explotadas. Era una novela que respondía al propósito de defender la causa de los oprimidos, mineros o campesinos, en una sociedad profundamente injusta.

*Pedro Páramo* supuso en 1953 un giro radical. Referida a una realidad histórica, la novela se desplazaba allí hacia el mito, hacia lo universal. Del documento de denuncia se pasaba a una «síntesis crítica de la sociedad y de la imaginación». Lo que en definitiva se produjo fue una superación del lenguaje unívoco hasta entonces utilizado en la novela, y la invención de un nuevo lenguaje abierto a la pluralidad de significados y a la constelación de alusiones.

Por supuesto que este hecho, literariamente fecundísimo, no se produjo de manera súbita y *ex nihilo*. No hay que



olvidar que la novela, como género, había nacido vinculada al pluriperspectivismo y la ambigüedad: todo estaba en Cervantes. Pero, sin ir tan lejos, la necesidad sentida, y tan bien explicada por Borges, de crear un nuevo lenguaje *constitutivo* de la realidad hispanoamericana contemporánea, comenzó a propiciarse con lecturas abiertas a la universalidad. Abiertas, conviene precisarlo, no a las ideologías o a los temas sino a la *literariedad*, esto es, a lo que hace que el lenguaje pueda crear una realidad fingida, imagen especular profunda de la realidad aparente que nuestros ojos ven.

En otra ocasión, a propósito de *La casa verde*, he recordado que Mario Vargas Llosa llegó a la literatura de mano de la poesía. Rubén Darío y Góngora fueron sus maestros preferidos y en ellos aprendió algo que iba a resultar fundamental para su teoría y práctica de la novela: «La sustitución de un mundo de realidades por uno de representaciones». Lo descubrió ejemplificado en una novela de caballerías, el *Tirant lo Blanc* y, pasando por Victor Hugo, de la mano de Flaubert en *Madame Bovary*. Ahí estaba un «libro en círculo», un orbe cerrado como un poema. Y ahí, también, el ser humano en su mediocridad, con una tremenda carga de sexo y violencia.

La lista de lecturas fundantes de la preparación de nuestro novelista es larga. Pero él mismo, en el prólogo que abre esta edición de *La ciudad y los perros*, recuerda la de Sartre, en cuya tesis sobre la literatura comprometida creyó durante algún tiempo, a la vez que devoraba las novelas de Malraux, sin dejar de admirar «sin límites a los novelistas norteamericanos de la generación perdida, a todos, pero, más que a todos, a Faulkner» (p. 3). Fue este quien le enseñó el uso del pluriperspectivismo, los saltos en el tiempo,

la incorporación simultánea de varios narradores, la amalgama y confusión de voces y la multiplicación de historias paralelas. Faulkner le contagió, además, la obsesión por la estructura de la novela, entendida no como andamiaje externo empleado para la construcción sino como molde germinal de su literariedad específica.

Era 1958, Vargas Llosa, que en los dos años precedentes había editado, con L. Loayza y A. Oquendo, unos *Cuadernos de Composición* en los que, con un estilo muy trabajado, abordaban diversos temas relativos a la ficción, promueve la revista *Literatura*, que José Miguel Oviedo ve como ensayo de «una reacción moderada contra la Generación del 50: predominantemente social y documentalista». La nueva revista urgía «la responsabilidad del escritor también en el terreno de su arte» y en consecuencia, la búsqueda de ese nuevo lenguaje del que vengo hablando. Con esa ilusión llegó a Madrid, becado para realizar su tesis doctoral. Y allí, otoño de 1958, en una tasca de la avenida Menéndez Pelayo llamada El Jute, frente al parque del Retiro, empezó a escribir, con «disciplina flaubertiana», esta novela.

Fueron más de tres años de trabajo esforzado. La dura experiencia personal vivida a los catorce y quince años en el Colegio Militar Leoncio Prado, de Lima, le brindaba una base sólida para crear personajes e inventar historias. Pero construir una novela en el nuevo lenguaje que le seducía era un reto formidable. Cumplido el año universitario madrileño se trasladó a París, donde tuvo que compaginar la escritura con mil empleos *pro pane lucrando*. En compensación, pudo ir conociendo y tratando a algunos de los grandes escritores hispanoamericanos —Carpentier, Cortázar, Carlos Fuentes— protagonistas de esa gran aventura literaria que el propio Vargas Llosa ha calificado como

«la tendencia más original, más rica, más audaz y ambiciosa de la novela occidental». De ello se beneficiaba la escritura de la novela, que concluyó en el invierno de 1961.

Tras varios tanteos editoriales, encontró la mejor vía de promoción y difusión, gracias a Carlos Barral, en el Premio Biblioteca Breve, al que la presentó en 1962 con el título de *La morada del héroe*, después transformado en *Los impostores* y, finalmente, en *La ciudad y los perros*, con el que apareció en 1963. Ese mismo año recibía el espaldarazo del prestigioso Premio de la Crítica en narrativa castellana y se inscribía en la nómina de la nueva novela hispanoamericana que, paralelamente, registraba en 1962 *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, y en 1963 *Rayuela*, de Julio Cortázar.

En ese breve pero sustancioso prólogo, Vargas Llosa afirma que para inventar la historia de la novela debió «primero ser, de niño, algo de Alberto y del Jaguar, del serrano Cava y del Esclavo, cadete del Colegio Militar Leoncio Prado, miraflorentino del Barrio Alegre y vecino de La Perla, en el Callao» (p. 3). Confirma de este modo el sustrato biográfico de *La ciudad y los perros*. Por él sabemos, por ejemplo, que el modelo referente del Esclavo Arana era un estudiante apellidado Lynch; la figura del Jaguar se inspira de algún modo en un bisnieto del héroe de Arica, llamado Eduardo Bolognesi, y la del profesor Fontana en un conocido poeta surrealista peruano que allí enseñaba francés. Pero conviene no olvidar que, como dice Faulkner, «la memoria crea antes que el pensamiento recuerde»; es decir, que todas esas pretendidas y parciales identidades son preliterarias y por tanto no significativas como elementos de interpretación del discurso. Más aún, si nos fijamos en la afirmación de Vargas Llosa, él no dice que su modelo referente sea Alberto, el Poeta, que, en efecto,

es quien más se le aproxima en esa sustancia preliteraria, sino que hay cosas de él que han servido para fraguar esas figuras que se mueven en la novela no como marionetas suyas, sino a su libre albedrío literario. Exactamente, como quería Flaubert, para quien el narrador debe, como Dios, estar presente en todas las partes de la historia y no ser visible en ninguna de ellas.

En esa línea, en un ejercicio propedéutico, merece la pena reflexionar sobre el titubeo del autor a la hora de titular la novela. *Los impostores* podría haber inducido una interpretación de la novela como denuncia de la impostura de aquellos militares, que ante el peligro de que la muerte de un cadete en sospechosas circunstancias durante un ejercicio militar, e ignorando una denuncia formal, prefieren echar tierra y adaptar las leyes a las cosas y no al revés como debiera ser. Pero, formando eso parte del discurso de la novela, esta va mucho más allá de lo que pudiera ser la crítica moral de una actitud concreta. Se equivocaban por tanto los dirigentes del Leoncio Prado en 1963, erraban el tiro al condenar a la hoguera inquisitorial en el patio del colegio un montón de ejemplares de la novela. Tanto más —y debe valer de advertencia a todo lector— cuanto que la novela se abre con la descarnada denuncia que Sartre hace por boca de Kean:

*On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints  
parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce  
qu'on meurt d'envie de tuer son prochain, on joue  
parce qu'on est menteur de naissance* (p. 7).

La sentencia tiene valor universal. Colocada como lema de la primera parte, es aplicable, desde luego, a todos los que participan en ella, militares, cadetes y cuantos con

ellos están vinculados en la acción novelística. Pero, más allá de ella, advierte e interpela a los lectores.

Resultaría aún más restrictivo el primer título previsto, *La morada del héroe*, claramente ceñido al colegio y, en particular, al discurso que sobre su naturaleza y objetivos hace el alto mando. Apenas comenzada la novela, vemos a Alberto recorrer «la distancia que separa el quinto año de la estatua del héroe» (p. 21). La distribución de las cuadras de alumnos era antes diversa, pero el nuevo coronel pensó que «eso de dormir cerca del prócer epónimo [debería ganarse]» (p. 22), de modo que los nuevos empezarán por ocupar el fondo y «con los años, se irán acercando a la estatua de Leoncio Prado» (p. 22). Así podrán parecerse un poco a él, «que peleó por la libertad de un país que ni siquiera era el Perú» (p. 22). Si bien ese discurso abre en la novela, como veremos, una vía de relación con la sociedad, mentirosa en sí misma, resulta a todas luces insuficiente para denominar una realidad novelística más compleja.

Sin duda, *La ciudad y los perros* es el título más acorde con el planteamiento estructural de la obra. En efecto, el espacio de la novela no se circunscribe al Colegio Militar sino que amplía su círculo a la ciudad de Lima, y, por relación simbólica, a la sociedad del Perú. El colegio viene a ser un círculo interior, un espacio cerrado, intramuros, al que acceden las gentes más diversas de todo el país, oficialmente para formarse como servidores de la patria, no necesariamente en la milicia —«El colegio Leoncio Prado no es una antesala de la carrera militar», reza el folleto de propaganda (p. 245)—, aunque sí en un régimen paramilitar que les permite salir con «grado de oficiales de reserva» (p. 222). El teniente Gamboa, un oficial que cree de verdad en los valores morales del Ejército, dice que «a la mitad [de los alumnos] los mandan sus padres

para que no sean unos bandoleros [...]. Y, a la otra mitad, para que no sean maricas» (p. 210). El capitán Pitaluga añade a ello que muchos creen «que el colegio es una correccional» y que, a diferencia del cuartel donde los soldados que llegan «sucios, piojosos, ladrones», «a punta de palos se civilizan» y que «un año de cuartel y del indio solo les quedan las cerdas», en el colegio ocurre todo lo contrario: «se malogran a medida que crecen» (p. 210).

En el Leoncio Prado abundan los serranos, muy por encima de los costeños. Según el Boa, «parece que se hubiera bajado toda la puna, ayacuchanos, puneños, ancashinos, cusqueños, huancaínos, [...] y son serranos completitos» (p. 268). Como Cava, por ejemplo. «Los habían arrancado a la fuerza de sus pueblos para meterlos a filas» (p. 204), pensaba Pitaluga; «a los otros, sus familiares los enviaban al colegio para librarse de ellos» (pp. 204-205). Con catorce años y plata en el bolsillo, Alberto vive sus primeros enamoramientos con muchachas del barrio limeño de Miraflores. Acaban de jalarle en tres asignaturas al tiempo que Helena, su pretendida enamorada, rompe con él. Su padre, un caballero elegante que engaña con toda naturalidad a su mujer, se lo reprocha: es un baldón para la familia, acostumbrada a ocupar los mejores puestos en todas partes. De modo que, para que se componga (y, aunque no lo dice, para gozar él de más libertad en sus escapatorias amorosas) irá al Leoncio Prado, que Alberto considera «un colegio de cholos» (p. 264). El padre de Ricardo Arana, el Esclavo, explicará tras su desgraciada muerte que él lo envió allí para hacerle un hombre: «no sabe cómo era de chico» (p. 243); «lo vestían con faldas y le hacían rulos» (pp. 276-277). En realidad, él era un padre reaparecido cuando Ricardo, que hasta entonces vivía una infancia feliz en Chiclayo con su madre y una tía, fue trasladado a Lima. Resultó ser un maltratador con quien el

chico entabló una guerra sorda desde la tristeza y la soledad. Para huir de él aceptó Arana el Colegio Militar.

Desde la soledad y el desarraigo, huérfano de padre y madre y con un solo hermano perdido, iniciado ya en la delincuencia y el prostíbulo, llegó al colegio, sin duda en busca de un asidero de vida, el Jaguar. Y eso mismo debió de ocurrirle al Boa, cuyo padre se marchó de casa porque un hijo del anterior matrimonio de su mujer que había heredado de su padre la adicción a la borrachera y la violencia, lo perseguía para pegarle y vejarle (p. 267).

Quiero decir con esto que la vida de la ciudad, la del espacio *extramuros* afluye con su historia y sus problemas al recinto colegial clauso *intramuros*. Toda la historia principal de la novela y las historias a ella asociadas en la vida de aquellos muchachos de trece a dieciséis o diecisiete años, se van tejiendo sobre un cañamazo de hilos que se trenzan entre los dos círculos concéntricos. El Jaguar, por ejemplo, llega marcado por la maldición con que su madre, que no ganaba ni para comprarle los libros escolares, lo fulminó cuando lo vio volver borracho del prostíbulo: «Estás perdido. Ojalá te murieras. [...] pídele perdón a Dios [...]. Aunque no sé si vale la pena. Ya estás condenado [...]. Tienes la perdición en la cara» (p. 369).

No se sorprenderá, por tanto, el lector al verle imponer, en el Leoncio Prado, al sistema de autodefensa de los «perros» de su sección —calificativo con el que se bautizaba a los de primer año— el nombre del Círculo, recinto cerrado dentro del círculo del colegio. Ni que en él y sobre todo, rechazado el primer Círculo por el teniente Gamboa, en el segundo, integrado solo por cuatro alumnos, el desprecio y persecución del soplón sea la norma suprema que se aplica sin piedad. Tampoco sorprende la distancia que respecto de sus compañeros marca desde el principio, ni el

aire de misterio que lo rodea: es un desarraigado total. Pero *extramuros* le queda, gracias a la construcción novelística como enseguida explicaré, un cabo de anclaje vital que, rechazado en el tiempo real de la historia, persiste, subyacente, en el desarrollo de la historia literaria. Se llama Tere, Teresa, Teresita, y su figura es clave en *La ciudad y los perros*. Pero no adelantemos acontecimientos.

#### LA CREACIÓN DE UNA REALIDAD IMAGINARIA

Estructurada en dos partes, gemelas en extensión pero de tiempo y tono muy diversos, y cerrada por una breve coda, *La ciudad y los perros* se va haciendo en una polifonía de voces, perspectivas y estilos manejados con sabio artificio. La voz del narrador, de registro tan variado que podría parecer la de varios narradores, articula la continuidad abriendo paso a trechos a la irrupción presencial de muchas voces y jugando con las perspectivas a modo de un gran caleidoscopio. Lo que en definitiva hace es ir desplazando las palabras desde el espacio y el tiempo en que se inscribiría una realidad histórica, para que vayan tejiendo la realidad imaginaria de la novela. En este sentido, me importa subrayarlo, *La ciudad y los perros* no es una historia que se cuenta sino una historia que se hace, que acontece en las voces del relato, de modo que el lector no solo la presencia sino que, por la eficacia del estilo, se siente inmerso en ella.

Una clara voluntad de precisión, de cuño realista, en la descripción de ambientes y acciones se reviste de formas poéticas ya desde las primeras líneas:

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 (p. 9).

Ahí, en la elipsis narrativa, se aprieta la previa tensión de los rostros mientras se echaba a suerte a quién le correspondía la acción de sustraer las pruebas del próximo examen de Química. Y algo más significativo para el conjunto de la novela: «Cuatro —dijo el Jaguar» (p. 9). Así, sin más explicaciones, se deja constancia, de entrada, de que el Jaguar es quien manda en el grupo y marca su distancia.

Presta, por ejemplo, el narrador una atención particular a la luz como elemento primordial en la creación de la atmósfera en que se desenvuelven los hechos. En esos primeros pasos de la novela, la arriesgada actuación del serrano Cava para robar el examen va acompañada por la luz en la niebla:

La neblina disolvía el contorno de los tres bloques de cemento que albergaban a los cadetes del quinto año y les comunicaba una apariencia irreal (p. 11).

Al llegar al extremo, miró con ansiedad: la pista parecía interminable y misteriosa, enmarcada por los simétricos globos de luz en torno a los cuales se aglomeraba la neblina (p. 12).

Melville había escrito en *Moby Dick*:

Y no es enteramente el recuerdo de sus antiguos terremotos, ni la sequedad de sus cielos áridos, que nunca llueven; no son estas cosas las que hacen de la imposible Lima la ciudad más triste y extraña que se pueda imaginar. Sino que Lima ha tomado el velo blanco, y así se acrecienta el horror de la angustia.

Vargas Llosa incide todo a lo largo de la novela en esa visión. En el amanecer de un día cualquiera, «enfundado en su uniforme verduzco, *desdibujado por los últimos residuos de la neblina, el soldado parece un fantasma* (p. 43). «No podía verlos bien; eran solo las seis de la tarde, pero *la neblina se había adelantado*» (p. 231). Más aún, trascendiendo el efecto del fenómeno meteorológico, la neblina actúa en la mente y el espíritu de las personas:

El invierno moribundo se despedía de Miraflores con una súbita neblina que se había instalado a media altura [...]: al atravesarla, las luces de los faroles se debilitaban, la neblina estaba en todas partes ahora, *envolviendo y disolviendo objetos, personas, recuerdos*: los rostros de Arana y el Jaguar, las cuadras... (p. 455).

Son muchas, por otra parte, las escenas que traducen un lenguaje cinematográfico. Valga como ejemplo tomado al azar la de la visita que Alberto hace a casa del teniente Gamboa para denunciar al Jaguar como autor de la muerte de Arana:

Es una casa vieja, de dos pisos, con balcones que dan sobre un jardín sin flores. Un caminito recto une la verja herrumbrosa a la puerta de entrada, una puerta antigua, labrada con dibujos borrosos que parecen jeroglíficos. Alberto toca con los nudillos. Espera unos segundos, ve el timbre, apoya el dedo en el botón y lo separa de inmediato. Siente pasos. Se cuadra (p. 326).

Podría perfectamente ser la transcripción de un guion: todo —atrezo y acción— está fijado con precisión. Hay un hombre que desde una mesa mira a Alberto de manera obstinada: «... es una vieja foto, el cartón está amarillo y el hombre luce patillas, una barba patriarcal y aguzados bi-

gotes» (p. 327). Parecería que ese tipo de lenguaje ancla el relato en el realismo objetivo. Pero junto a eso, y dentro de ese mismo esquema, se multiplican las imágenes que desplazan la realidad y los elementos que la componen a un plano diverso, abierto a la literariedad. Basta fijarse, ponga por caso, en los sonidos:

... las blasfemias y los juramentos prevalecen sobre cualquier otro ruido, *como lenguas de fuego entre el humo*. Sucesivos, *ametrallados por una garganta colectiva*, los insultos no son, sin embargo, precisos: apuntan a blancos abstractos como Dios, el oficial y la madre, y los cadetes parecen recurrir a ellos *más por su música que su significado* (p. 45).

Las risas salvajemente sarcásticas del grupo eran «aullidos verticales que ascendían, se congelaban y, durante unos segundos, vivían por su cuenta, emancipados de los cuerpos que los expelían» (p. 296). Cuando los cadetes estaban en las aulas, «un rugido sísmico denunciaba su presencia a través de los muros grises, un *monstruo sonoro y circular* que flotaba sobre el patio» (p. 352). Desde el comienzo se multiplican las animalizaciones aplicadas a los alumnos del Colegio Militar o a buena parte de los jefes. El teniente Gamboa mira la formación de los alumnos en el patio «como un pastor que contempla su rebaño» (p. 47). Es la misma actitud de superioridad desafiante que adopta en los ejercicios de campaña cuando el teniente apunta con el dedo una alta tapia de adobes y exclama: «¡Crúcenla pájaros!». Los cadetes se lanzan «como bólidos, las bayonetas caladas apuntando al cielo y los corazones henchidos de un coraje ilimitado» (p. 56). Después,

En cuclillas o tendidos, los cadetes lo observan: la vida y la muerte dependen de sus labios. De pronto, su mirada se despeña colé-

rica, los pájaros se transforman en larvas. «¡Sepárense! ¡Están amontonados como arañas!». *Las larvas se incorporan, se despliegan...* (p. 57).

Es el presagio de lo que en un ejercicio semejante desencadenará la tragedia del Esclavo (pp. 219-224).

No se agotan ahí, por supuesto, los mecanismos de producción de literariedad, frecuentemente sustentados con indicios que se van sembrando a lo largo del discurso novelístico. Así, en el Colegio Militar hay propensión a identificar a las personas con apodos relacionados con la morfología animal. El capitán Garrido es el Piraña por el parecido de sus enormes dientes blanquísimos con los de las «bestias carnívoras de los ríos amazónicos» (p. 211). El teniente Huarina tiene hocico y ojos de batracio (p. 19) y el suboficial Pezoa «grandes fauces carnívoras» (p. 49). El Boa explica el suyo: «... con el sexo entre las manos, gritando “los orino a todos, me los como a todos, por algo me dicen Boa...”» (p. 145). Pero es significativo el caso del Jaguar a quien, contra lo que el Boa dice en la segunda parte —«... qué buen apodo le pusieron, es el que más le convenía...» (p. 324)— nadie se lo puso sino que, como Cava confirma por dos veces, fue él mismo quien lo impuso. Apenas llegado al colegio y cuando todos sus compañeros padecían el sadismo de los cadetes de cuarto con los famosos bautizos, quiso dejar sentada su autoridad. «Le dijeron: “Oiga, perro, usted que es tan valiente, aquí tiene uno de su peso”. Y él les contestó: “Me llamo Jaguar. Cuidado con decirme perro”» (p. 63). Y demostró de inmediato en la pelea lo exacto de su autodenominación: luchaba como un jaguar. Todo ello connota una atmósfera de animalización en la vida del Colegio Militar.

En la cuarta de sus *Cartas a un joven novelista*, al esbozar Vargas Llosa los tipos posibles de narrador, añade al narra-

dor-personaje y al narrador-omnisciente la figura de un narrador ambiguo. Creo que ese narrador de continuidad del que vengo hablando tiene bastante de este último porque, en busca de la eficacia, se mueve con entera libertad en el espacio y en el tiempo, incorporando a trechos otras intervenciones y voces.

Así, en el capítulo VI de la primera parte (pp. 155-182) el narrador se ocupa del trabajo de Alberto como escritor de novelitas de tema erótico. Empieza transcribiendo una frase de *Los placeres de Eleodora*: «Tenía las piernas gordas, blancas y sin pelos. Eran ricas y daba ganas de morderlas» (p. 163). En la glorieta abandonada en el colegio, está Alberto relejendo lo escrito. En menos de dos horas había redactado cuatro novelitas, mientras los demás estaban en las aulas. Sin transición, se añade entonces:

Repite Vallano, repite eso último, repite negrito y *mi pobre madre abandonada pensando en su hijo rodeado de tanto cholo*, pero en esa época todavía no se hubiera asustado siquiera, si hubiera estado ahí en medio, escuchando *Los placeres de Eleodora*, repite Vallano... (pp. 164-165).

La acción ha pasado de la glorieta donde Alberto estaba a los dormitorios. Allí el negro Vallano lee la novela con que Alberto le ha pagado la ayuda en el examen. Pero el narrador, en su ambigüedad situacional, introduce fragmentos del monólogo interior de Alberto —lo subrayado— que proyecta la acción de *Eleodora* sobre la situación de su madre engañada por el marido.

Repite Vallano, ya se me está ocurriendo una buena cosa para pasar el tiempo y ganarme unos centavos y *mi madre rogando a Dios y a los santos, sábado y domingo, nos arrastrará a todos por la senda del mal, mi padre está embrujado por las Eleodoras* (p. 165).

En el fluido pensar de Alberto entra en escena su madre, que se refiere al comportamiento del padre, y añade él un juicio sobre la situación real de este. Interrumpe la escena el suboficial, que se incauta de la novelita con gran desconsuelo del negro Vallano que empezaba a hacer negocio alquilándola para su lectura.

Y, entonces yo dije [Alberto se convierte en narrador] por media cajetilla de cigarrillos te escribo una historia mejor que *Los placeres de Eleodora* y esa mañana yo supe lo que había pasado, la transmisión del pensamiento o *la mano de Dios* [pensamiento de su madre], supe y le dije, *qué pasa con mi papá mamita* y Vallano dijo ¿de veras?, toma papel y lápiz y que te inspiren los ángeles, y *entonces ella dijo, hijito valor, una gran desgracia ha caído sobre nosotros, se ha perdido, nos ha abandonado* y entonces comencé a escribir, sentado en un ropero, rodeado por toda la sección, como cuando el negro leía» (p. 167).

Escribe Alberto compulsivamente *Los vicios de la carne*, que lee con gran éxito hasta el punto de que le aplauden, lo abrazan y lo proclaman poeta.

Y ese mismo día se me acercó el Boa, con cara misteriosa, mientras nos lavábamos y me dijo hazme otra novelita como esa y te la compro, *buen muchacho, gran pajero, fuiste mi primer cliente* y siempre me acordaré de ti, protestaste cuando dije cincuenta centavos por hoja, sin puntos aparte, *pero aceptaste tu destino y nos cambiamos de casa* y entonces fue de verdad que me aparté del barrio y los amigos y del verdadero Miraflores y *comencé mi carrera de novelista*, buena plata he ganado a pesar de los estafadores (pp. 167-168).

Continúa Alberto como narrador en primera persona y en el tono de oralidad del párrafo anterior, introduciendo

do en las frases que subrayo el dialogo con el Boa —«*buen muchacho* [...], fuiste mi primer cliente»—; poco después, con su madre —«*pero aceptaste tu destino* y nos cambiamos de casa»— y volviendo a enlazar con el relato general: «*comencé mi carrera de novelista*».

Se muestra aquí a las claras cómo la estructura del doble círculo, *intramuros* y *extramuros*, es dinámica, y cómo la ciudad y su historia gravitan de continuo sobre el círculo cerrado de la vida del colegio, sin barreras temporales o espaciales algunas que obstaculicen las interacción. El narrador-ambiguo presta voz a muchos personajes, en particular a Alberto y el Esclavo Arana. Junto al narrador principal hay dos personajes de la novela que asumen sendas líneas de función narrativa: el Boa y el Jaguar. Explicando las perspectivas fundamentales que estos introducen en la novela, Vargas Llosa señala que el Jaguar «representa el mundo objetivo, que es la pura objetividad, que está visto siempre desde fuera» (Agüero *et al*, 1965: 79), en tanto que el Boa es la pura interioridad, está visto siempre como una conciencia en movimiento, como el flujo de esa conciencia, lo que le permite incorporar el aspecto más tremendo, más fuerte, más violento de la realidad que se describe. Alberto representaría, en esa línea, un punto de vista mixto: «está visto desde el exterior y desde el interior», y eso, según José Miguel Oviedo, «lo convierte en el eje —actor, testigo, cómplice, juez— de la acción», además de «destacar la doble moral del personaje (Alberto-Poeta), que es el más lúcido pero también el más impostor de todos» (Oviedo, 1970: 12).

Sin perder de vista estas referencias, creo que solo se comprende el significado de la acción de cada uno, y funcionamiento en el conjunto de la obra, siguiendo el desarrollo de la estructura dinámica de la novela.

## ESTRUCTURA DINÁMICA DE LA NOVELA

Mi reflexión arranca en este punto de dos hechos. El primero, menor aunque no insignificante, que es el Jaguar quien abre y cierra la novela. De mucha mayor envergadura estructural, consiste el segundo en que los trece monólogos del Jaguar, gemelos en número a los del Boa, en vez de atender como los de este al proceso de la vida y sucesos del Colegio Militar, constituyen el relato cerrado de la historia de sus relaciones con una muchacha, Teresa, vecina de su barrio, jalonadas por la amistad y andanzas con su amigo, el flaco Higuera. Anterior en el tiempo a su entrada en el Leoncio Prado, el recuerdo de esa relación va contrapunteando en el recuerdo nostálgico los tres años de estancia en el colegio y constituye, a mi juicio, un dato estructural decisivo.

Tras la primera secuencia, en la que el Jaguar impone su imperio en el planteamiento del robo del examen de Química, entran en escena Ricardo Arana y Alberto. El primero, con una marca lingüística que se repetirá a lo largo de sus evocaciones: «*Ha olvidado...*». «*Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry, en Magdalena Nueva, donde vivió desde la noche en que llegó a Lima por primera vez, y el viaje...*» (p. 14). «*Ha olvidado también el resto de aquella noche, la frialdad de las sábanas*» y cómo terminó negándole un beso a su madre (pp. 16-17). Se nos muestra como un desarraigado total: «un cuerpo en soledad y desamparo». Alberto, en cambio, aparece haciendo cábalas para lograr un objetivo práctico, agenciar dinero y salir el sábado para ir al prostíbulo a estrenarse. Podría recurrir a su padre y decirle que le perdonaría los engaños a su madre «con tal que me de buenas propinas» (p. 17), pero piensa a la vez en esa pobre mujer que se deshace en llan-

tos y rezos. Claro que lo inmediato es aprobar el examen de Química, y para ello podría... Necesitaría también de inmediato robar unos cordones... Así, en continua fuga de ideas y pensando de continuo en su barrio de Miraflores y en su pandilla de amigos, se va perfilando una figura titubeante, caprichosa, que se cree superior intelectualmente a los demás y que, desde tal superioridad, empieza a sintonizar con el Esclavo Arana. A ambos los une el hecho de compartir un problema familiar que los ha conducido a cambiar de casa.

Cierra ese primer capítulo un monólogo del Boa. Es el primero de una serie que va jalonando toda la novela y en la que, en el fluir de su conciencia, va incorporando fragmentos de la vida del Colegio Militar Leoncio Prado. Vargas Llosa ha explicado la dificultad con que se encontraba para transmitir la crudeza de las experiencias sexuales colectivas de aquella manada de adolescentes que afirmaban su virilidad en episodios descaradamente escabrosos de bestialismo, campeonatos de masturbación o intentos de violación de compañeros. Tras varios tanteos, encontró el camino encauzando todo esto, y otras experiencias violentas, a través de «una conciencia muy poco intelectual». El Boa es, en efecto, un primario que, como he apuntado, llegó al colegio con una vida familiar de miseria y violencia a sus espaldas. Y lo que él hace, en uno de los logros literarios más destacados de *La ciudad y los perros*, es ofrecer en vivo, mejor se diría en carne viva, cuanto acontece.

Cava nos dijo: detrás del galpón de los soldados hay gallinas. Mientes, serrano, no es verdad. Juro que las he visto. Así que fuimos después de la comida, dando un rodeo para no pasar por las cuadras y rampando como en campaña. ¿Ves? ¿Ven?, decía el muy maldito, un corral blanco con gallinas de colores, qué más quieren,

¿quieren más? ¿Nos tiramos la negra o la amarilla? La amarilla está más gorda. ¿Qué esperas, huevas? Yo la cojo y me como las alas. Tápa-le el pico, Boa, como si fuera tan fácil. No podía; no te escapes, patita, venga, venga. Le tiene miedo, lo está mirando feo, le muestra el rabo, miren, decía el muy maldito. Pero era verdad que me picoteaba los dedos. Vamos al estadio y tápenle el pico de una vez a esa. ¿Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho? Lo mejor, dijo el Jaguar, es amarrarle las patas y el pico. ¿Y las alas, qué me dicen si capa a alguien a punta de aletazos, qué me dicen? No quiere nada contigo, Boa. ¿Estás seguro, serrano, tú también? No, pero lo vi con mis propios ojos. ¿Con qué la amarro? Qué brutos, qué brutos, una gallina al menos es chiquita, parece un juego, pero ¡una llama! ¿Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho? Estábamos fumando en los excusados de las aulas, bajen las candelas, murciélagos. El Jaguar puja de alma, parece que lo estuvieran manducando (p. 37).

En la narración del Boa como protagonista y observador se van superponiendo las voces de sus compañeros sin identificaciones expresas, como en una grabación de sonido. Alguien, por ejemplo —quizá el Cava— le dice «Tápa-le el pico, Boa». Y es este quien, sin indicación alguna, responde «como si fuera tan fácil». Y él también quien a continuación explica «No podía» para introducir su increpación a la gallina, «no te escapes, patita», al tiempo que alguien, o los circunstantes, apoyan: «venga, venga». Casi de inmediato, en una traslación con elipsis, se habla de un acto de bestialismo con la vicuña que deambula por el colegio: «¿Estás seguro, serrano, tú también?». Y otro, «No, pero lo vi con mis propios ojos». Alguien —parece que el Boa— exclama: «Qué brutos, qué brutos, una gallina al menos es chiquita, parece un juego, pero ¡una llama!». El ejercicio de sexualidad desbocada sube de escala: gallina, llama, un compañero: «¿Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho?» (p. 37).

En boca del Boa todo es, en la primera parte —pp. 37-41; 75-80; 84-93; 186-188; 196-199—, pura acción sin freno. Lo es la descripción de la explosión de sexualidad, que se manifestará más adelante en el campeonato de masturbación colectiva donde Paulino, a quien, por cierto, Alberto no consiente que lo tutee: «No me gusta que me tutees, cholo de porquería» (p. 139); o en las visitas casi colectivas al burdel de la Pies Dorados: «—¿Primera sección del quinto año? —Sí —dijo Alberto. Ella lanzó una carcajada. —Ocho, hoy —dijo—. Y la semana pasada vinieron no sé cuántos. Soy su mascota» (p. 126). Los monólogos del Boa, intercalados en la narración general, van unidos por una marca lingüística. Ha terminado el episodio de la gallina y en el capítulo III: «*Pero mejor que la gallina y el enano, la del cine...*» (pp. 75-80), donde entra en escena como partícipe del monólogo la Malpapeada, una perra, desclasada como la mayor parte de los alumnos del Leoncio Prado, con la que el Boa tendrá relación de pareja. «La del cine» fue una batalla campal que el grupo de cuarto entabló con los de quinto. Los dejaron en ridículo y el Boa anota: «*Van a venir, van a venir [...], saldremos a esperarlos al descampado*» (p. 79); y en su siguiente intervención: «*Pero no vinieron, por culpa de los oficiales [...]. Pero quisieron venir...*» (p. 84), y ahí, con los periódicos coloquios con la perra, avanza el relato formidable, cual si fuera una retransmisión deportiva en directo, de la competición con la sogá entre los de cuarto, capitaneados por el Jaguar, y los de quinto. Las descripciones del Boa no son, desde luego, inocentes: si por un lado reflejan la exaltación de la pura fuerza y el desenfreno como concepción simplificadora de la hombría mal entendida, constituyen a la vez la denuncia del sistema educativo —valga la palabra— del Colegio Militar: «qué es eso de exhibirnos como monos, evoluciones con armas ante el arzobispo y al-

muerzo de camaradería, gimnasia y saltos ante los generales ministros [...], y almuerzo de camaradería ante los embajadores, bien hecho, bien hecho» (p. 85). La ironía pone al descubierto la mentira de un colegio que parece un centro elitista, cuando su vida transcurre cargada de tensión. Y así, tras el juego, llega el zafarrancho de combate entre los dos cursos contendientes, que termina en una batalla campal delante de las autoridades: «Malpapeada, la vida del colegio es dura y sacrificada pero tiene sus compensaciones...» (p. 93).

Los monólogos del Jaguar comienzan en el capítulo III de la primera parte y, a partir de ahí, van contrapunteando la novela —pp. 73-75; 131-133; 183-186; 234-237; 279-281; 289-294; 316-320; 336-338; 347-352; 369-372; 392-396; 406-410— hasta el capítulo VII de la segunda parte, con el broche final del epílogo —pp. 460-469—. A diferencia de los monólogos del Boa, que se ciñen a lo que va ocurriendo en el colegio, visto desde una perspectiva de recuerdo pero con vivacidad de presencia, los del Jaguar hilvanan la historia de su vida hasta el ingreso en el Leoncio Prado, estructuralmente, discurren haciendo contrapunto soterrado, secreto, a la vida colegial. En realidad, es una historia que discurre sobre dos vías en continua interferencia: su amistad con el flaco Higuera y, lo que afecta mucho más a la estructura de la novela, su relación con Teresa, una chica de su misma clase social que, ajena a todo, causará las tensiones en la relación de Alberto, el Poeta, con el Esclavo Arana, la tragedia de la oscura muerte o asesinato de este, y la consiguiente crisis general de las relaciones de toda la sección, a lo que se suma la corrupta actuación del mando militar en el Leoncio Prado prostituyendo todos los nobles valores que predica.

Amigo del desaparecido hermano del Jaguar —«un gallo de pelea» y «un enamorado» (p. 73)—, el flaco

Higueras asumirá el papel de tutor fraternal del Jaguar, guiándolo por los bajos fondos que él frecuentaba e introduciéndolo en la pequeña mafia de desvalijadores de pisos vacíos. Teresa es la hija de un padre borracho y una madre que, cansada de la vida que arrastraba, la abandonó a la puerta de la casa de una tía gruñona, que la acoge. Era vecina y amiga de la madre del Jaguar, quien muy pronto se siente atraído por la chica y comienza a ir a su casa para estudiar juntos. En el Leoncio Prado, en medio de la brutalidad que allí se vivía y que él mismo comparte y alienta, el Jaguar recuerda con todo detalle —y con secreta añoranza amorosa— la singular distinción de la muchacha:

A veces la encontraba regresando del colegio y cualquiera se daba cuenta que era distinta de las otras chicas, nunca estaba despeinada ni tenía tinta en las manos. A mí lo que más me gustaba de ella era su cara. Tenía piernas delgadas y todavía no se le notaban los senos, o quizás sí, pero creo que nunca pensé en sus piernas ni en sus senos, solo en su cara. En las noches, si me estaba frotando en la cama y de repente me acordaba de ella, me daba vergüenza y me iba a hacer pis (p. 74).

No hace falta subrayar el contraste que esta finura de espíritu supone con la vida prostibularia que, tras alejarse de ella, llevó el Jaguar, y con las costumbres colegiales. Él era entonces un adolescente atraído por la limpieza de Tere: «... sí pensaba todo el tiempo en besarla. En cualquier momento cerraba los ojos y la veía, y nos veía a los dos, ya grandes y casados» (p. 74). Era entonces un alumno modelo a quien los profesores ponían como ejemplo y sus compañeros llamaban «chancón». Le hará dentro de sus escasos posibles pequeños regalos y, al recordarlo, subraya una y otra vez, el respeto y la delicadeza con que la trata (p. 237).

Poco después el flaco Higuerras se propone asociarlo a su trabajo: «¿Quieres decir robar?», le pregunté. “Sí”, dijo el flaco. “Aunque no me gusta esa palabra. Esa gente está podrida en plata y ni tú ni yo tenemos dónde caernos muertos”» (p. 290). Le dijo que no. Pero insistió más tarde Higuerras y él accedió a colaborar, solo hasta obtener la cantidad que le debía: por temor a que le pescaran los cachacos que lo mandarían a la correccional, por ser menor y, sobre todo, porque «Tere se enteraría de todo y no querría oír hablar más de mí» (p. 294). Cuando recibió la parte del primer botín que le correspondía, diez soles, lo primero que pensó fue llevarle un regalo a Tere: «tres chistes: dos de aventuras y el otro romántico» (pp. 319-320).

Continuó actuando con el flaco y era feliz regalándole cosas a Tere (pp. 336-338) y entusiasmándose más y más con ella hasta el punto de celarse de los muchachos que alguna vez la acompañaban, llegó incluso a golpear violentamente a uno de ellos: «Si te vuelves a acercar a Teresa te pegaré más fuerte» (p. 349).

Días más tarde volvieron a pelear delante de Teresa hasta que un cachaco los separó al tiempo que unas mujeres que allí estaban decían: «Le ha roto la cabeza, es un salvaje, a la correccional» (p. 371).

A mí no me importaba nada lo que decían las mujeres, pero en eso vi a Teresa. Tenía la cara roja y me miraba con odio. «Qué malo y qué bruto eres», me dijo. Y yo le dije: «Tú tienes la culpa por ser tan puta». El cachaco me dio un puñete en la boca y gritó: «No digas lisuras a la niña, maleante». Ella me miraba muy asustada... (p. 371).

Golpeó al cachaco y terminó en la comisaría, donde el teniente ordenó golpearle y, como un eco de lo que le había

pronosticado la madre, dijo: «Pronto lo tendremos de nuevo por algo grande» (p. 372). Salió de allí y ya no volvió por su casa; se fue a vivir con el flaco Higueras. Pasó dos años hasta que, a punto de ser apresado, decidió dejarlo. Volvió a la que había sido la casa de su madre. Había muerto. Estuvo «toda la mañana mirando la puerta de la casa de Teresa, a ver si salía» (p. 395). Ya no vivía tampoco allí. La buscó sin éxito entre las chicas que salían del colegio con su recuerdo como último agarradero vital, aparte del flaco Higueras, llegó al Colegio Militar.

Tras vagar por las chacras, volvió todavía a ver si Teresa salía entre las chicas de su colegio. En vano. Encontró asilo en casa de su padrino, que le informó de la muerte de la madre y lo empleó en su bodega. Ayudaba también en las faenas domésticas a la esposa que, aunque de antiguo lo detestaba, terminó aprovechándose sexualmente de él en ausencia del padrino. Hasta que un día, amenazándola con escaparse, la obligó a que convenciera a su marido de que le pagara la matrícula en el Leoncio Prado. Y así fue.

Una mañana mi padrino me dijo: «¿Sabes muchacho? Hemos decidido hacer de ti un hombre de provecho. Te voy a inscribir como candidato al Colegio Militar» (pp. 409-410).

Ahí, al final del capítulo VII de la segunda parte, se interrumpe la historia de Teresa.

La introducción de esa historia en boca del Jaguar se inscribe en el planteamiento general de irrupción de la vida de la ciudad en el colegio. Pero de una manera, podríamos decir, autónoma; el Jaguar no la revela a nadie como tampoco se relaciona con la chica durante su estancia en el Leoncio Prado. Y, sin embargo, no solo no la ha ol-

vidado sino que su recuerdo constituye un vector estructural dinámico fundamental en la construcción novelística.

Son bastantes los críticos que juzgan convencional y un fallo de la novela el hecho de que Teresa sea el amor de tres protagonistas: el Esclavo Arana, Alberto, el Poeta, y el Jaguar. A mi juicio, la justificación literaria del protagonismo de Teresa resulta clara. No es arbitrario que el muchacho trasplantado de la paz de Chiclayo a Lima y que sufre la convivencia con un padre déspota y maltratador, en la soledad psicológica absoluta —«Ha olvidado... ha olvidado...»—, que redime en los paseos solitarios por su barrio limeño, se aferre al enamoramiento de una muchacha que vive cerca de su casa y cuya sencillez y distinción resultan cautivadoras. Ella se convierte para él en el único asidero posible y para defenderlo es capaz de todo. Un caso distinto es el de Alberto, presentado a lo largo de la novela como una persona caprichosa, producto tanto de la situación familiar como —y reclamo la atención sobre ello— de la situación social. Es un miraflorentino típico con la superficialidad en la relación con las chicas que reflejan bien las descripciones del grupo de amigos (pp. 145-149).

Su primer encuentro con Teresa se produce a instancias del Esclavo cuando, consignado el fin de semana, le pide que vaya a llevarle una carta. «Ya sabía que era fea», piensa nada más verla, aunque termina por invitarla al cine (pp. 111-119). Cuando su amigo Arana lo acosa toda la semana a preguntas sobre ella y sobre su encuentro, él le dirá: «Te aconsejo que pienses en otra cosa [...]. No conviene pensar en mujeres» (p. 137).

—Yo no soy como tú —dijo el Esclavo, con humildad—. No tengo carácter. Quisiera no acordarme de esa chica y, sin embargo,

no hago otra cosa que pensar en ella. Si el próximo sábado no salgo, creo que me volveré loco (p. 137).

Todos los días, cada día, Arana insiste en el mismo tema. «—Teresa no me contesta [...]. Van dos cartas que le escribo. —Y qué mierda te importa —dijo Alberto—. El mundo está lleno de mujeres». Alberto le pregunta si se hace pajas pensando en ella, si la ha pellizcado, si la ha besado. La respuesta es siempre «no» (p. 150).

—Eres una criatura. A mí me gustan las mujeres para acostarme con ellas.

—Es que a esta chica creo que la quiero.

—Me voy a poner a llorar de la emoción (p. 151).

Cierto que poco más adelante, una tarde en que Arana sale, a Alberto le pican los celos y va a casa de Teresa pensando sorprender allí a los dos, y cuando comprueba que no es así, termina por decirle: «Tenía celos. Yo también estoy enamorado de ti» (p. 182). No volverá Teresa a verlo hasta que algún tiempo después apareció «irreconocible, envejecido», con «la mirada extraviada y los labios exangües» (p. 311). Trató de averiguar lo que le pasaba y de consolarlo. «Ha muerto Arana —dijo Alberto—. Lo enterraron el martes». Cuando ella confiesa su pena, a pesar de que «lo conocía muy poco», Alberto se pone nervioso —«Estoy en un problema», le había dicho al llegar— y le parece que Teresa no comparte suficientemente su pena y su preocupación. Terminan besándose y, al despedirse, le anuncia que quizás no se vean durante algún tiempo, cosa que a ella la deja perpleja (pp. 312-316). Su intuición fue certera. Ya no lo vería más, aunque él sigue vinculado interiormente a ella durante la vida colegial.

La relación del Jaguar con Teresa tiene un signo bien distinto. Después de separarse de ella en la playa acusándola brutalmente de «ser tan puta» por estar con otros muchachos, y pasar dos años de maleante con el flaco Higuera, sigue pensando en ella y la busca (pp. 395 y 406). Puede decirse que la motivación de su entrada en el Leoncio Prado guarda cierto paralelismo con la de Alberto, por más que la de este sea impuesta por su padre. Al fondo, en el origen está una frustración amorosa que se traduce en dos actitudes de signo opuesto. Lo que en Alberto es superioridad intelectual y cinismo, en el Jaguar se concreta en la voluntad de dominio de fuerza y un poder en el que se desfoga la frustración producida por la pérdida de Teresa y la nostalgia de ella. Porque no otra cosa que nostalgia rezuma la historia de Teresa escrita en un estilo diarístico para sí mismo. No perdamos de vista, sin embargo, que estructuralmente discurre paralela a la relación del Esclavo Arana, y del Poeta con Teresa, descrita por el narrador principal con los habituales incisos presenciales de los protagonistas.

Cuando acabe la vida colegial con sus trágicos avatares, del mismo modo que Alberto vuelve a Miraflores y proyecta casarse con una chica de su mismo nivel social, el Jaguar volverá a Teresa y a Higuera. Pero no adelantemos acontecimientos.

«TODO ESTÁ CAMBIANDO»

El monólogo con el que el Boa abre el primer capítulo de la segunda parte anuncia un tiempo nuevo en la realidad y un tiempo diverso más intravertido en el relato novelístico. La muerte de Arana ha convulsionado a todo el cole-

gio, y en especial, a los de su sección: «ahora que estamos tan deprimidos», dice (p. 229). Resulta también significativo que en todos sus monólogos de esta parte —229-231; 237-240; 247-253; 264-273; 305-308; 323-325; 333-336 y 359-363— su perra, la Malpapeada, cobre un protagonismo singular. «Tengo pena [comienza] por la perra Malpapeada que *anoche estuvo llora y llora* [...]. *Los perros son bien fieles*, más que los parientes, no hay nada que hacer. La Malpapeada es chusca, una mezcla de toda clase de perros, *pero tiene un alma blanca*» (pp. 229-230). Cinco de los ocho monólogos citados, los primeros, hacen como una pequeña historia de la perra, que parece haber acusado también el impacto de la muerte del Esclavo y del cambio que en el colegio ha generado: «Los sábados a la Malpapeada le da la tristeza. Antes no era así [...]. Y sigue llorando bajito cuando formamos, y me sigue, caminando con su cabeza agachada, como un alma en pena» (pp. 247-248).

«Aunque disimulen, todos han cambiado por estas desgracias, a mí no se me escapan las cosas» (p. 306). «Todos están distintos [insiste el Boa], a lo mejor yo también, solo que no me doy cuenta. El Jaguar ha cambiado mucho, es para asustarse. Anda furioso, no se le puede hablar» (p. 323). Y, paralelamente, Alberto muestra una tristeza especial: «Ahora ya ni se junta con nadie, ni bromea, anda solo y como durmiendo» (p. 306). De este modo se perfila en el proceso novelístico el antagonismo del Jaguar y del Poeta, con Arana al fondo, mientras todos los demás van disgregándose paulatinamente. Y hay algo que de forma sutil revela hasta qué punto Teresa sigue condicionándolo todo. No es casual, en primer lugar, que la mayor parte de los monólogos del Jaguar —capítulos de la historia de Teresa— se concentren en esta segunda parte: la evolución de la relación con Teresa, anterior al ingreso en el Leoncio

Prado, corre novelísticamente paralela a la del proceso desencadenado por la muerte del Esclavo Arana. Por lo que respecta a Alberto, baste señalar que, después de avisar a Teresa en su último encuentro de que tardaría en verla, en el momento en que se dirige a casa del teniente Gamboa para denunciar al Jaguar como responsable del asesinato de Arana, en monólogo interior le dice:

Debí contarle todo, fíjate bien lo que ha pasado, estaba enamorado de ti, mi papá mañana y tarde con las polillas, mi mamá con su cruz a cuestras y rezando rosarios, confesándose con el jesuita, Pluto y el Bebe conversando en casa de [...], y a él se lo están comiendo los gusanos porque quería salir a verte y su padre no lo dejó, fíjate bien, ¿te parece poco? (p. 325).

En efecto, por conseguir el permiso para poder ver a Teresa cuando, encerrado por castigo colectivo en el colegio, con el paso de las semanas ya no podía más, Arana había señalado al serrano Cava como autor del robo del examen. Por ello, en el confuso discurso mental en que Alberto va mezclándolo todo —su padre y su madre, sus ajenos amigos, la imagen tétrica del cadáver del Esclavo—, añade:

Tú [Teresa] también tienes la culpa y cuando te dije se ha muerto no lloraste, ni te dio pena. También tienes la culpa y si te decía [no se lo ha dicho] lo mató el Jaguar, hubieras dicho pobre, ¿un jaguar de a de veras?, tampoco hubieras llorado y él estaba loco por ti. Tenías la culpa y no te importaba nada más que mi cara seria. La culpa y mi cara, la Pies Dorados que es una polilla tiene más alma que tú (p. 326).

Ya en casa del teniente Gamboa, mientras con los ojos cerrados «ve un segundo la cara pálida y amarillenta del

Esclavo, su mirada huidiza, sus labios tímidos» (p. 328), subraya la bondad del amigo que «se pasó los tres años del colegio solo, sin hablar con nadie [...]. Y él quería salir para ver a esa chica [...]. Me dio un encargo. Yo la traicioné. *La chica es ahora mi enamorada*» (pp. 329-330). Es el momento en que con más claridad manifiesta ese sentimiento, que acrecienta la sensación de culpa. Poco después, en el calabozo donde Gamboa quiere que duerma por prevención, cuando oye el desfile de los batallones hacia el comedor, Alberto, continuando el monólogo interior con Teresita le dice:

Ya debe estar [Gamboa] con el Piraña, Teresita, ya le hablé, ya están hablando con el mayor, han entrado donde el comandante, están yendo donde el coronel, Teresita, los cinco están hablando de mí... (p. 341).

Y así va imaginando y compartiendo con ella todo el presagio del proceso: se enterarán los compañeros y sortearán quién le pega por haber descubierto toda la trama y la publicarán los periódicos, y su padre se enfadará por ver mezclado a un miembro de su honorable familia con la mugre.

... Teresita, nos escaparemos a Nueva York y nunca volveremos al Perú... (p. 342).

Con vacilaciones y sentimientos contradictorios, el recuerdo de Teresa persiste vivo en Alberto.

El mando militar del colegio procede atendiendo a la formalidad externa y al buen nombre del colegio (lo que ellos entienden por eso). Primero la teatral degradación y expulsión del serrano Cava. Todos en formación y el co-

ronel vuelta a hablar de los próceres. Después, lo de Arana. Desde el primer momento el mando establece la explicación de que el muchacho murió al disparársele el fusil.

El teniente Pitaluga trata de consolar a los padres exaltando los valores de su hijo, mintiendo claramente —«hubiera sido un excelente oficial; leal y valiente; buscaba el peligro en las campañas...» (p. 299)— y el coronel, ya se sabe, hablando «de los próceres epónimos, de los mártires de la Independencia...» (p. 301).

Y a partir de ahí, el rosario de especulaciones de los cadetes y los mandos. Cuando el teniente Gamboa, enfrentándose a la tesis oficial, acusa al Jaguar: «¿Sabes lo que eres? Un delincuente [...]. ¿Por qué mataste a Arana? [...]. Por la espalda —dijo Gamboa—. Estaba delante de ti, a veinte metros. Lo mataste a traición» (pp. 367-368). Poco antes le había dicho que le gustaría que fueran civiles. «—¿Quiere pegarme? —preguntó el Jaguar. —No —dijo Gamboa—. Te agarraría de una oreja y te llevaría al reformatorio. Ahí es donde te deberían haber metido tus padres» (p. 366). Justo al terminar ese primer encuentro con el teniente, sitúa el novelista el fragmento del monólogo del Jaguar en el punto en que en la playa, tras pegarle brutalmente al muchacho que estaba con Teresita y acusarla a ella de puta, el cachaco lo conduce a comisaría donde un teniente le dice: «Fájemelo bien y lárquelo. *Pronto lo tendremos de nuevo por algo grande. Tiene toda la cara para ir al Sepa*» (p. 372). Todos insisten en lo que su madre había pronosticado.

Tal como en sueños presagiaba Alberto —y así se lo contaba intencionalmente a Teresita—, del capitán pasa el asunto al mayor y de este al coronel, que en la línea esbozada por el capitán de negar la mayor y atribuir la muerte de Arana a un disparo de su propio fusil, convirtiendo todo

en un accidente y salvando de ese modo el buen nombre del Leoncio Prado, el coronel le exige a Alberto pruebas documentales de su acusación contra el Jaguar y, a renglón seguido, le hace leer alguna de las novelitas eróticas que el poeta había escrito. Con cinismo le propone un pacto de silencio: él no lo expulsará del colegio por haberlas escrito y difundido y el Poeta, a cambio, silenciará la acusación de asesinato.

En ese punto de la novela continúa el monólogo del Jaguar en la parte en que cuenta sus andanzas delictivas con el flaco Higuera y su vuelta al cabo de dos años al barrio donde se encuentra con que su madre ha muerto y Teresa, cuya puerta está vigilando «toda la mañana», ya no vive allí. A diferencia de lo que ocurre con los primeros tramos del monólogo-historia de Teresa, estos últimos se ciñen, uno a uno, a la evolución del proceso en el colegio.

—Hola —dijo el Jaguar [al ver entrar a Alberto].  
No parecía sorprendido al verlo allí» (p. 396).

El calabozo estaba en penumbra. En voz baja que «congelaba sus palabras, las volvía forzadas, teatrales» (p. 398), trata el Jaguar de adivinar quién es el soplón de todo. Alberto le escupe a la cara:

—[...] Un asesino. Tú mataste al Esclavo. [...]

—Mentira —dijo el Jaguar [...]—. Es una calumnia. Le han dicho eso a Gamboa para fregarme. [...]

—Era mucho mejor que tú [...]. Tú eres un matón, tú sí que eres un pobre diablo [...]. *¿Sabes cuál va a ser tu vida? La de un delincuente, te meterán a la cárcel tarde o temprano.*

—*Mi madre también me decía eso* —Alberto se sorprendió, no esperaba una confidencia. Pero comprendió que *el Jaguar hablaba solo*; su voz era opaca, árida— (pp. 397-398).

No era, en efecto, una confidencia: el Jaguar comprendía en ese momento que las palabras de su madre, las del comisario y las de Gamboa resultaban, en verdad, proféticas. Se iban a cumplir: no tenía remedio.

Mientras Gamboa transmite al capitán la orden del coronel de borrar del registro el pacto en que Alberto acusaba al Jaguar de la muerte del Esclavo, los dos antagonistas se baten en la oscuridad y en silencio. Alberto lleva, naturalmente, la peor parte. Y ahí se añade el final del monólogo-historia de Teresa. Tras preguntar en vano por el lugar en que su madre estaba enterrada y vagar largo rato por las chacras, y dormir al raso, va caminando hasta Lima «y a eso de las doce llegué [dice] a Alfonso Ugarte. *Teresa no salió entre las chicas del colegio*» (p. 406).

Estaba radicalmente solo. Le quedaba el padrino, y en su casa halló cobijo hasta que tuvo que soportar que su esposa lo aprovechara sexualmente y logró que lo inscribiera como candidato del Colegio Militar. Así concluye el relato enlazando con el final de su permanencia en el Leoncio Prado y cerrando el círculo.

El Jaguar vivirá sus últimos días de colegio como un exiliado: «soplón, soplón» le repiten en marea creciente y escriben en las paredes, acusándolo de haber delatado al Cava. Alberto descubrirá que no es verdad, pero lo silencia. El narrador sitúa la escena final del antagonismo en «la hora ambigua, indecisa, en que la tarde y la noche se equilibran y como neutralizan» (p. 432). Alberto busca al Jaguar por todas partes —la página es literariamente bellísima—; crece la tensión interior. Por fin:

—Quiero hablar contigo.

—No tenemos nada que hablar —dijo el Jaguar— Lárgate.

—¿Por qué no les has dicho que fui yo el que los acusó a Gamboa? [...]

—Yo les enseñé a ser hombres a todos esos —dijo el Jaguar—. ¿Crees que me importan? Por mí, pueden irse a la mierda todos. No me interesa lo que piensen. Y tú tampoco. Lárgate (pp. 433-434).

De nada vale que Alberto le ofrezca su amistad. El Jaguar lo desprecia: «Eres un pobre soplón y me das vómitos. Fuera de aquí» (p. 434).

En ese momento aparece reivindicada y agigantada, a pesar de su prepotencia y abusos, la figura el Jaguar. Pero no nos engañemos, uno y otro son dos *perros* destrozados por el sistema del Colegio Militar. No son las únicas víctimas. El teniente Gamboa pagará su fidelidad a los principios morales con su destierro, con su familia, a una guarnición en la selva. Y más allá de eso queda pulverizado, convertido en meras palabras deshonradas, vergonzantes, aquel concreto Colegio Militar regido por la mentira en el que centenares de adolescentes peruanos se «educan» en la brutalidad y, ausente cualquier vestigio de cultivo del espíritu, erigen el desenfreno y la fuerza en valores supremos de conducta. Un deterioro universal.

#### CERRANDO EL CÍRCULO

Terminaba el año académico y, con ello, la estancia en el Colegio Militar. El teniente Gamboa se marchaba a su nuevo destino: «No me gusta que me compadezcan [le dijo al despedirse, al capitán]. Yo no me hice militar para tener vida fácil. La guarnición de Juliaca o el Colegio Militar me da lo mismo» (p. 440). Seguía fiel a sus ideales. El Jaguar, que en sus últimos encuentros con el Poeta había manifestado su superioridad moral, siente la necesidad de subra-

larla y oficializarla, entregándole a Gamboa una nota que decía: «Teniente Gamboa: yo maté al Esclavo. Puede pasar una parte y llevarme donde el coronel» (p. 446). Gamboa solicitó al capitán que permitiera al Jaguar salir del colegio para verse con él extramuros.

—¿Por qué ha escrito esto? [...] ¿Por qué lo ha hecho? (p. 443).

El Jaguar explica que él solo ha tratado de enseñar a sus compañeros a ser hombres y que todos, «una sarta de traidores», le han pagado llamándole *soplón*. «Eran como mi familia, por eso será que ahora me dan más asco todavía» (p. 443). Es verdad que puede decirle que quien los había denunciado era el Poeta; «pero el caso de él es distinto [...]. Los otros me traicionaron de pura cobardía. Él quería vengar al Esclavo». Y si, como confiesa entonces, mató al cadete Arana es «porque estaba equivocado sobre los otros [...]. Yo quería vengar a la sección, ¿cómo podía saber que los otros eran peores que él?» (pp. 444-445).

Creo que lo mejor es que me metan a la cárcel. Todos decían que iba a terminar así, mi madre, usted también [y el comisario y el Poeta]. Ya puede darse gusto, mi teniente (p. 445).

A Gamboa no le interesan las reflexiones del Jaguar sobre la libertad y la venganza. Y, por otra parte, el caso Arana estaba liquidado: «Más fácil sería resucitar al cadete Arana que convencer al Ejército de que ha cometido un error» (pp. 445-446).

Todo queda, pues en el espacio de la ambigüedad.

¿Podría terminar ahí la novela? Así lo ven algunos críticos a quienes les parece literariamente superfluo tratar

de atar todos los cabos sueltos y hacerlo de un modo ligero, desproporcionado en relación con la envergadura de los temas que se plantean en el cuerpo de la novela. El problema radica, a mi juicio, en el gran contraste de un final anticlimático en oposición a los picos de clímax que cierran las dos partes de la novela. Después del oleaje de galerna en el que el lector se ve arrebatado, el remate final es tan distendido como las aguas perezosas que rinden viaje en una ancha playa.

Y sin embargo, en mi lectura, los dos segmentos siguientes del epílogo resultan estructuralmente imprescindibles. En ellos, con cuidada simetría de forma y fondo, se describe el retorno de los *perros*, en concreto de los dos antagonistas, el Poeta y el Jaguar, a la ciudad, cerrando de esa manera el círculo de la novela.

Había una luz blanca y penetrante que parecía brotar de los techos de las casas y elevarse verticalmente hacia el cielo sin nubes. Alberto tenía la sensación de que sus ojos estallarían al encontrar los reflejos... (p. 447).

Atrás ha quedado la amarga experiencia del Leoncio Prado que le había extrañado de su Miraflores. Había pasado dos veranos sin ver a nadie, «podía recordar muchas cosas como si se tratara de episodios de película. Pasaba días enteros sin evocar el rostro del Esclavo» (p. 449). Lo encontramos ya de nuevo con la pandilla de amigos de antes y con una miraflores típica, Marcela, que, por cierto, le echa en cara haber salido con Teresa, «una huachafa fea», y trata de averiguar por qué se peleó con ella:

Era inesperado: Alberto abrió la boca pero no dijo nada. ¿Cómo explicar a Marcela algo que él mismo no comprendía del todo?

Teresa formaba parte de esos tres años de Colegio Militar, era uno de esos cadáveres que no convenía resucitar (p. 452).

Subrayo por mi cuenta la clave de lo que Teresa significa para Alberto. Tenía sentido salir con ella y amarla mientras estaba en el colegio.

¿Cómo explicarle que, precisamente, lo único que lo avergonzaba en ese tiempo era no ser como Teresa, alguien de Lince o de Bajo el Puente, que su condición de mirafloirino en el Leoncio Prado era más bien humillante?

—No —dijo—. No me daba vergüenza.

—Entonces estabas enamorado de ella —dijo Marcela—. Te odio (p. 456).

Se besaron largamente en la boca y, cuando se separaron, «Marcela tenía el rostro arrebatado y los ojos ardientes» (p. 456).

Hablaron entonces de ser papás y de los proyectos de Alberto. A contrapunto de las superficialidades convencionales —viajes, fulanito se ha peleado con fulanita—, Alberto piensa para sí que será ingeniero, trabajará con su papá, tendrá «un carro convertible, una gran casa con piscina. Me casaré con Marcela y seré un donjuán [...]. Dentro de algunos años ni me acordaré que estuve en el Leoncio Prado» (p. 458). Estaba con los suyos y en su mundo, en su parcela selecta de *la ciudad*.

Dentro del paralelismo apuntado, el escenario del retorno del Jaguar es bien distinto. Vargas Llosa lo hace presente en unas páginas en las que se funden las voces del narrador con las del flaco, el Jaguar y Teresa, flexibilizando y fundiendo a la vez los tiempos y trenzando las acciones. Cuenta el Jaguar a su amigo el reencuentro con Teresa:

En la luz gris que bajaba suavemente, como una rala lluvia, hasta esa calle de Lince ancha y recta, todo parecía de ceniza: la tarde, las viejas casas, los transeúntes que se aproximaban o alejaban a pasos tranquilos, los postes idénticos, las veredas desiguales, el polvo suspendido en el aire (p. 460).

El contraste con la luminosidad de Miraflores y sus casas relucientes es palmario. El Jaguar va relatando y el flaco Higuerras pide detalles:

—¿Y ella qué te dijo? —preguntó el flaco Higuerras [...].

—Nada. Se quedó mirándome con unos ojazos asustados, como si yo le diera miedo.

—No creo —dijo el flaco Higuerras—. Eso no creo. Algo tuvo que decirte. Al menos hola o qué ha sido de tu vida, o cómo estás; en fin, algo (p. 460).

Calcula Teresa que hace cuatro años que no se ven, y el Jaguar precisa de manera reveladora: cinco y tres meses. Equivale a decir que ni un solo día la ha olvidado ni cuando andaba en malos pasos con Higuerras y con el dinero que sacaba le enviaba regalos secretos, ni en los peores días del Colegio Militar. Le da cuenta ahora de la muerte de su madre, y ella responde: «¡Qué pena! Pobrecita» (p. 462).

—Ahí debiste besarla y decirle algo —dijo el flaco Higuerras—. Era el momento.

—Sí —dijo el Jaguar— Pobrecita (p. 462).

Tampoco ella le había olvidado a él. Le contó como el día de la pelea con el chico en la playa, después que la policía le llevó a la comisaría, había ido a su casa a contárselo a su madre, la cual estuvo luego toda la noche en casa de Teresa llorando.

—Yo siempre pensaba en ti —dijo Teresa. Y añadió, llena de sabiduría—: ¿Sabes? A ese muchacho que le pegaste en la playa, no lo volví a ver (p. 464).

También le confesó que había salido con otro chico, al que al poco tiempo vio «paseándose de la mano con una chica de plata, una chica decente, ¿me entiendes?». Entonces pensó hacerse monja (p. 465).

Se besaron. «—Era la primera vez que la besaba —dijo el Jaguar—. La besé varias veces; quiero decir en la boca. Ella también me besó» (p. 466). Y a los quince días se casaron. El cura al que acudieron les advirtió que era preciso hacer las proclamas y otras cosas. Ella se echó a llorar y él agarró al cura del pescuezo.

—¡No! —dijo el flaco—. ¿Del pescuezo?

—Sí —dijo el Jaguar—. Se le salían los ojos del ahogo (p. 467).

Todo se arregló allí mismo con unos soles con parte de los que el cura compró una botella de vino.

Estaban el flaco y él en una cantina tomando pisco. El Jaguar se interesó entonces por los planes de su amigo y le ofreció su casa —Teresa y él trabajaban— para que se fuera a vivir con ellos. Pero Higuera quería seguir en lo mismo, robando, «porque la cabra tira al monte».

—Yo soy tu amigo —dijo el Jaguar—. Avísame si puedo ayudarte en algo.

—Sí puedes —dijo el flaco—. Págame estas copas. No tengo ni un cobre (p. 469).

La novela acaba con la vuelta de los agonistas de la vida al lugar del que salieron. Vargas Llosa hace suyos como

epígrafe del epílogo los versos de Carlos Germán Belli: « ... en cada linaje /el deterioro ejerce su dominio» (p. 437). Así es. En el camino ha caído Arana, aquel pobre cadete, el único honrado a carta cabal, cuyo solo pecado fue pretender remediar su soledad con el enamoramiento de Teresa y que vivió «aplastado» —palabra de Jaguar— por la ciega crueldad de sus compañeros. Superficial y cínico, el miraflorentino Alberto regresa a su propio medio social; el Leoncio Prado era ya para él un paréntesis cerrado. Y, en fin, el Jaguar, temprano delincuente y putaño, que en el Leoncio Prado mostró solo la faz de la brutalidad y la dureza heredadas de su ambiente familiar, realiza el secreto ideal de serenidad y pureza cifrado en Teresa, una mujer de su entorno social.

Es cierto que este final de anticlímax a primera vista contrasta con el núcleo de la novela. Digo a primera vista, porque a lo largo de ella se han ido diseminando eslabones que precisan justamente ese cierre. Y es en él donde, en definitiva, encuentran su desarrollo y resonancia detalles que al paso de la lectura parecen insignificantes. *La ciudad y los perros* se muestra entonces, tal como he anticipado, como un poema donde un verso inicial solo encuentra su plenitud de sentido en otro final; un orbe cerrado lleno de juegos de simetrías y espejos en que las palabras reverberan en relaciones que multiplican sus significados. Exactamente, una formidable obra de arte del lenguaje, que hace medio siglo, contribuía a abrir un «camino no usado» en la novela en lengua española, el de la «síntesis crítica de la sociedad y de la imaginación».

