

CARLOS GARAYAR

LA CIUDAD Y LOS PERROS: LA CREACIÓN
DE UN LECTOR

En 1963, la narrativa peruana ya contaba con obras notables, como las novelas de Ciro Alegría y las dos primeras de José María Arguedas, y había dado hacía poco un decidido giro hacia los temas urbanos, con Enrique Congrains y Julio Ramón Ribeyro, cuando la publicación de *La ciudad y los perros* vino a provocar otro cambio, esta vez no temático, todavía más rotundo. La novela de Mario Vargas Llosa traía tantas novedades que era evidente que con ella se iniciaba un nuevo curso, se señalaba un antes y un después. Naturalmente, el quiebre generó entusiasmo, pero también desconcierto, rechazo y aun insultos.

La mayoría de sus detractores le reprochaba haber falseado la realidad. Si una novela mencionaba a una institución con nombre propio, no podía faltar a la verdad: el Colegio Militar Leoncio Prado no era así; los cadetes no habían cometido, ni eran capaces de cometer, las barbaridades que se relataban en la novela; los principios de la vida militar habían sido caricaturizados por quien, seguramente, expresaba de esa manera su resentimiento. Yo entonces cursaba el cuarto año de secundaria en el Leoncio Prado y recuerdo que algún eco de esa polémica llegó hasta nosotros. Por supuesto, una inmensa mayoría de los

estudiantes no llegó a leer la novela, pero entre los que lo hicieron —sobre todo, los de quinto año— o conocieron de oídas lo que relataba, el consenso era que *ahora ya no era así*, pero que *antes sí podía haber sido*. Lo que no recuerdo es haber escuchado a algún oficial hacer un comentario sobre la obra.

Fuera, la polémica siguió viva durante un buen tiempo e ingresó al territorio del mito. Se le inventaron motivaciones oscuras al autor —habría sido expulsado por inmoral y quería vengarse— y, desde la otra orilla, se imaginó un auto de fe en el que se habrían quemado mil ejemplares de la novela. Yo estuve en el colegio un año más y puedo asegurar que, por lo menos hasta fines de 1964, no hubo ninguna quema ni nada parecido a una ceremonia de desagravio.

La polémica, sin embargo, se entabló también en el campo propiamente literario y fuera del Perú. Para muchos lectores, las dificultades que presentaba *La ciudad y los perros* la hacían prácticamente ilegible; para otros, aun reconociendo la calidad de la novela, su despliegue de recursos narrativos era excesivo. Por entonces, en la narrativa latinoamericana ni siquiera *Pedro Páramo* ni *La región más transparente* ofrecían un grado de «dificultad» comparable. Alguien tan enterado como Luis Harss confiesa:

Los mecanismos me irritaban; pensaba que eran un ostentoso despliegue de una «técnica» caprichosa. Había oído en alguna parte que Vargas Llosa escribía «directamente» y luego separaba los episodios y los mezclaba [...]. [Los personajes] fueron dibujados siguiendo unas líneas tan simples que por un lado eran meras marionetas andantes, y por otro ectoplasmas verbales. En resumen, la fuerza y complejidad de la novela residía en la mezcolanza y contraposición de las escenas más que en la estructura dramática (Harss, 1983: 139).

Por supuesto, hubo otros que vieron en ese despliegue técnico el signo de un nuevo tiempo. El novelista Miguel Gutiérrez resume así la impresión que causó esta irrupción:

Yo alcancé a ser testigo del impacto que produjo la publicación de *La ciudad y los perros* en los medios literarios de entonces. A algunos de los narradores de la propia generación de Vargas Llosa el libro les causó tal sacudida que los puso al borde de la desesperación. Recuerdo que un escritor de éxito me confesó una vez «que nos encontrábamos frente a un abismo», pues el libro reducía las innovaciones técnicas que habían hecho los narradores del 50 a intentos incipientes y de alcances muy limitados. Para los que veníamos inmediatamente después, *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* nos suscitó [sic] —por lo menos esta es mi percepción— dos sentimientos encontrados; por un lado entendimos que con estas obras la narrativa peruana ingresaba definitivamente a una nueva etapa creativa: el [sic] de la modernidad novelística; y por otro (por lo menos en un primer momento) tuvo un efecto intimidante, pues la construcción y el despliegue técnico de esas novelas eran tan deslumbrantes que nos parecían cimas difíciles de alcanzar (Gutiérrez, 2007).

Pero ¿cuáles eran esas innovaciones? Las más visibles son las estructurales, los bruscos cambios de tiempo y de narrador, pero prefiero empezar a hablar de ellas señalando lo que provocan y exigen: un nuevo tipo de lector. Por eso resultaron tan irritantes para aquellos que se resistieron a leer de otro modo, los que no aceptaron el reto de la dificultad. Los que sí lo hicieron advirtieron que el provecho era inmenso. Como dijo Mario Benedetti, si bien en esa novela y las siguientes del autor es difícil entrar, más difícil aún es salir (Benedetti, 1983: 247).

Ambrosio Fornet escribió, en 1964, que la lectura de *La ciudad y los perros* lo había convertido «de golpe en

puro lector» (Fornet, 1964), significando con ello que la novela lo había desarmado de todas las prevenciones con que se había acercado a ella, haciendo de la lectura una experiencia intensamente vivida. En diversas ocasiones, Vargas Llosa se ha referido a ese tipo de experiencia como la finalidad de la novela; complementariamente, ha hecho explícito su rechazo a todos los mecanismos distanciadores, como los que, por ejemplo, Bertolt Brecht preconizaba para el teatro. «La novela es el género que sitúa al lector en el centro mismo de la realidad evocada por el libro. La obligación del autor es mantenerlo allí», ha declarado (Rossman-Friedman, 1983: 16). La finalidad de todos sus procedimientos técnicos es, precisamente, rodear al lector impidiéndole escapar del universo imaginario —en ese momento, real— que la ficción pone ante sus ojos.

Desde sus primeros escritos sobre la novela, Vargas Llosa ha reclamado para la ficción la capacidad de «construir un mundo verbal esférico, autosuficiente», que llegue a obliterar la realidad real y la sustituya. El mayor vínculo entre el mundo narrado y la realidad real es el narrador. Disminuir la presencia de este es, pues, uno de los requisitos de la autonomía de la ficción y un signo de la narrativa actual:

Si algo distingue al novelista clásico del moderno es precisamente el problema del narrador. La inconsciencia o la conciencia con que lo aborda y lo resuelve establece una línea fronteriza entre el novelista clásico y el contemporáneo (Vargas Llosa, 2004: 48).

La «invisibilización y disimulación del narrador» se realiza en *La ciudad y los perros* por medio de la fragmentación de aquel. Al alternar el punto de vista entre la

tercera y la primera persona, o al mezclarlas, como en los monólogos del Boa, el narrador entra y sale libremente del mundo narrado, y con él el lector. Este, al no ser guiado por un narrador constante, tiene la sensación de que no existe tal intermediario, con lo que la vividez de las escenas le resulta mayor. Vargas Llosa opta por este procedimiento, de clara estirpe flaubertiana:

El proceso de invisibilización y disimulación del narrador en la novela comienza, precisamente, con el debilitamiento de la fe, con la degradación de una cierta imagen de Dios o de Dios mismo. Y no es casual que el primer novelista en dar un golpe de muerte al narrador-Dios todopoderoso, omnisciente, omnipotente, ubicuo y visible, sea Flaubert, un escéptico en materia religiosa (Vargas Llosa, 2004: 207),

al rechazar al narrador-Dios tradicional, pero también al desechar otro paradigma moderno,

... el *intermediario*, ese narrador implicado a través del cual pasan los datos de la historia como a través de una pantalla deformante, que los carga de subjetividad, los desordena temporalmente, los dota de una oscuridad o ambigüedad significativas (Vargas Llosa, 1971a: 48),

narrador, igualmente totalizante, al que califica de «elemento principal de la realidad ficticia faulkneriana», por el que, en cambio, va a optar García Márquez en *Cien años de soledad*.

Su «disimulación» no le resta poder al narrador vargasllosiano. Al contrario, podríamos decir que lo aumenta. Una de las causas de la dificultad que experimenta el lector tradicional para ingresar al mundo de la novela es,

precisamente, ese poder. Acostumbrado a ser conducido por un narrador atento a sus necesidades, el lector se desconcierta cuando el narrador no le traza el marco general de los acontecimientos, cuando nadie le da a conocer la identidad del personaje que está hablando, cuando no se le señala el orden de los sucesos. Estas funciones eran servicios que prestaba el narrador para la mejor comprensión de la obra, pero ahora el narrador se ha independizado del lector (tanto como del autor) y es bastante «desconsiderado» con él: cuenta los hechos que quiere, informa lo que cree conveniente, no se toma la molestia de explicar nada, relata dejándose llevar, aparentemente, por un orden dictado por el azar o la afinidad de las escenas y no por el orden «natural», lineal, equilibrado.

¿Intenta, por ejemplo, dar cuenta de todo lo que sucede en el Leoncio Prado? No nos da conocer, por ejemplo, los momentos de camaradería y de celebración, sino aquellos que enfrentan a los cadetes o en los que cometen trasgresiones, porque no le interesa «balancear» lo bueno y lo malo. José Morales Saravia sostiene que hay una estética de lo feo en *La ciudad y los perros* y cita ejemplos del clima, de los objetos, de los personajes, de los olores, de los sabores, presentados como feos, gastados, deformes, repulsivos, a los que se suman los sentimientos también negativos, principalmente el miedo y el odio (Morales Saravia, 2011). En efecto, ello es así y produce en el lector la impresión que resumen los versos de Carlos Germán Belli que figuran en el epígrafe del epílogo («... en cada linaje / el deterioro ejerce su dominio»; p. 473), pero aquí me interesa subrayar sobre todo el mecanismo para lograrlo, que no es posible sin un narrador potentísimo que se arriesgue a realizar esas supresiones para orientar en determinada dirección la representación, no en atención a la comodidad

del lector tradicional —que posiblemente prefiera una presentación más «balanceada»—, sino a esa «conciencia con que [...] aborda y [...] resuelve» lo que Vargas Llosa llama «el problema del narrador».

Un mecanismo semejante se observa en lo que respecta a la disposición de los acontecimientos. Conocida es la concepción vargasllosiana de la novela como una estructura episódica en la que se alternan momentos de tensión con otros de distensión, disposición diferente de la del poema, que posee una tensión única y creciente. En esa alternancia, los dos momentos no son igualmente importantes; los que soportan el peso de la estructura son aquellos en los que la tensión se acrecienta:

En los episodios neurálgicos de una novela —sus *cráteres*— se intensifica al máximo la vida que hay en ella, proyectándose a partir de allí esa energía a los sucesos futuros y anteriores. [...] esos cráteres activos suelen reflejar la totalidad novelística desde el punto de vista técnico y del estilo (Vargas Llosa, 2004: 61-62).

Sin necesariamente la regularidad del modelo cervantino, la estructura de «cráteres» y «valles» ha prevalecido en la novela moderna, pero en *La ciudad y los perros* Vargas Llosa ha buscado modificarla vía la supresión de los momentos de enlace, con lo que la novela así estructurada se convierte en una sucesión de volcanes que no dan respiro al lector. En una disposición lineal, cronológica, de la historia, tal supresión sería imposible, pues la manipulación resultaría patente. Un nuevo sistema de ordenamiento de las escenas se impone, un sistema ya no basado en la contigüidad temporal, sino en afinidades de otro tipo, aquellas que, por ejemplo, posibilitan los «vasos comunicantes», definidos así por Vargas Llosa:

Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado (Vargas Llosa, 1997a: 89).

El caso más notorio de supresión de momentos no tensos es el de las vacaciones escolares. La novela tiene como centro temporal el tercer año de la permanencia de los cadetes en el colegio; hubo, pues, en su vida dos períodos vacacionales largos que la novela escamotea y que el lector no extraña, pues se halla absorbido por la vorágine de los sucesos. Una disposición cronológica de los hechos habría hecho patente esa ausencia, que tendría que haber sido «explicada» de algún modo. Un caso particular, del que se proporciona una explicación parcial, es el alejamiento de Alberto de su antiguo barrio —este, mientras Alberto está en el Leoncio Prado, desaparece, aunque, por el orden de las escenas, el lector no se percate de ello sino casi al final—, justificado al paso por el cambio de la situación familiar.

Igual sucede con algunos otros sucesos, enmarcados en un contexto más amplio, pero finalmente solo presentados en el detalle que interesa mostrar. En el capítulo VIII de la segunda parte, por ejemplo, en el patio frente al comedor, «los mil quinientos fusiles de los cadetes aguardaban en la neblina» (p. 209), es decir, en apariencia, la totalidad de los alumnos del colegio va a salir de maniobras; luego, nos quedamos con tres secciones (la compañía del teniente Gamboa) y escuchamos «la respiración animal de los ciento veinte cadetes» (p. 215), y a continuación el capitán Garrido cierra más el encuadre al fijarse en los «rostros congestionados, infantiles, lampiños» (p. 222) de los tira-

dores y, finalmente, aún más, al descubrir el cuerpo tendido del Esclavo, al que, por haber quedado fuera de su marco visual, no hemos visto caer.

Con la nueva disposición no solo se vuelven innecesarias las explicaciones, sino que, el presentarlos sin esas ataduras, permite a los «cráteres activos», esos «focos ígneos (que) derraman un flujo de energía hacia los episodios futuros y anteriores, impregnándolos de vitalidad cuando no la tienen, entonándolos cuando sus vivencias son débiles» (Vargas Llosa, 1969a. Cito por la edición de 2008: 44), potenciarse y dándose unos con otros, como pedernales, despertar la chispa de asociaciones inesperadas. La importancia de los cráteres para el desarrollo narrativo es tal que, como el autor afirma en la *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, aunque «ninguna novela mantiene una misma sostenida vivencia de principio a fin: su grandeza consiste en la existencia de un mayor número de “cráteres activos” en el espacio narrativo, o si no, en la intensidad de sus núcleos de energía» (*ibid.*).

Se ha mencionado ya el papel activo que esta técnica obliga a desempeñar al lector y, al propiciar los «datos escondidos», la tensión en que lo mantiene. La novela tradicional es un río cuyas aguas pasan y pasan delante del lector, el cual no necesita recordar en detalle las escenas que ya ocurrieron para entender las que tiene ante sus ojos. En la nueva forma de disposición ello ya no es posible; la fluidez es reemplazada por la velocidad de las conexiones; ningún acontecimiento queda atrás, todos son eventualmente necesarios para comprender el presente. El lector tiene en sus manos una baraja, ninguna de cuyas cartas puede desechar porque con todas consigue armar juego. En el capítulo cuatro de la primera parte, Alberto llega a su casa un sábado, se cambia de ropa y dice que debe salir

de inmediato a entregar el encargo de un compañero que se ha quedado consignado en el colegio. Para saber que se dirige a casa de la chica que pretende el cadete Arana, debemos recordar su conversación con este setenta páginas antes y el desarrollo del examen del Química —a raíz del cual el Esclavo queda consignado—, también algunas escenas atrás, y deducir cuál es el encargo.

En *La ciudad y los perros*, el dato escondido más importante, más aun que el de la identidad del asesino del Esclavo, es el de quién puede ser el muchacho de Bellavista enamorado de Teresa, que terminamos sabiendo que es el Jaguar. Algunos han tildado el procedimiento, en este caso, de excesivo, pues retardaría demasiado la revelación. En verdad —aparte de que las pistas para dar con el personaje son muchas—, la historia del Jaguar es interesante por sí misma; contiene, más allá del enigma de su protagonista, su propia tensión y corre paralela a la de Alberto, de signo contrario. Existe sobre todo para sostener ese contrapunto —no hay que olvidar que el Jaguar y Alberto son los personajes cuya vida inmediatamente posterior se relata—. Ello se confirma por la categoría de su narrador en primera persona, el único que puede equipararse al que relata la mayoría de las escenas en tercera persona.

En numerosas ocasiones, Vargas Llosa ha declarado que el mundo de la ficción crea un orden que no existe en la realidad. Hay que puntualizar, sin embargo, que, por lo menos en *La ciudad y los perros*, no se busca imponer ese orden, porque él no es el único. El lector, con las mismas fichas, construirá inevitablemente el suyo, organizando las secuencias y llenando los vacíos entre ellas, según sus capacidades, y en ese proceso hará sus propios descubrimientos. Comprenderá, por ejemplo, mejor a los persona-

jes. El pasado del Jaguar, corriendo parejas con su presente en el colegio, ilumina su conducta mejor que si hubiera sido presentado primero. Digo ilumina y no explica, que hubiera sido el caso de haberse escogido el orden tradicional, porque es el lector quien descubre en ese pasado los posibles antecedentes de su actuar en el colegio: precoz miembro de una banda, organiza el Círculo; víctima de una traición que lo deja solo en el mundo, odia a muerte a los delatores; enamorado tímido y persistente de Teresa, está preparado para emprender una nueva vida.

En *La ciudad y los perros* se hallan ya muchos de los procedimientos de las próximas novelas de Vargas Llosa, algunos aún en germen, como los diálogos telescópicos de la segunda secuencia del epílogo; pero también otros que vienen de atrás y que después empleará poco. Por ejemplo, la descripción de algunos espacios sin relación con acciones específicas de los personajes y que, por estar en un presente intemporal, tienen la función de contextualizar las acciones. Es el caso, por decir, de la descripción del toque de diana (primera parte, capítulo II, secuencia 1), o la de La Perlita (primera parte, capítulo V, secuencia 2). Sin embargo, su peso es reducido y, por contraste, resaltan aún más el de los nuevos.

En un texto de 2008, refiriéndose a sus comienzos como novelista, Vargas Llosa afirmó:

Creo que este es, después del descubrimiento de la importancia capital del narrador, el otro descubrimiento que para mí fue fundamental respecto a la técnica novelística: cómo el tiempo en una novela es siempre, igual que el narrador, un elemento inventado; cómo ninguna novela, ninguna historia reproduce el tiempo real; cómo el tiempo es un elemento absolutamente artificial, creado, una manera de disponer el transcurso de la historia, que es siempre inventado (Vargas Llosa, 2008b).

Así como *La ciudad y los perros* emplea una amplia gama de narradores, desde el omnisciente hasta el objetivo más riguroso, pasando por los varios en primera persona, así el punto de vista temporal exhibe una diversidad muy grande. El aspecto más visible de este tratamiento es el «desorden» en que se presentan los acontecimientos, por la alteración de la secuencia lineal, y, en segundo lugar y sobre todo, la falta de un marco que guíe al lector en la tarea de reconstruir esa línea. Aunque el recuerdo se usa a veces como recurso, la mayoría de las escenas que vienen del pasado —el ancla temporal, el presente de la narración, es el tercer año de permanencia en el colegio, salvo en el epílogo, que ocurre un poco después— carecen de engarces. El lector termina por aceptar esa disposición, renuncia a la ordenación mientras lee, pues cambia comprensión por intensidad, deslumbrado por los largos fogonazos. El cine reciente ha popularizado el «desorden» narrativo —como el que se da en las películas de Quentin Tarantino—, pero en 1963 resultaba difícil integrarse a ese ejercicio, aunque, una vez logrado, los frutos eran inmediatos.

La vividez de las escenas está graduada por el punto de vista temporal, que «es la relación entre el tiempo desde el que se narra y el tiempo narrado», determinada, a su vez, por el tiempo verbal. Este aleja o acerca los acontecimientos. Cuando el narrador se sitúa en un futuro para narrar hechos pasados, toma distancia, que es la forma clásica de narrar; cuando se halla en el presente y narra hechos pasados, se acerca un tanto, como en el comienzo de los episodios que cuentan la historia del Esclavo («Los días siguientes, monótonos y humillantes, también los ha olvidado»; p. 93); cuando coinciden el tiempo de la narración y el de lo narrado, la cámara se acerca al máximo, el presente gramatical confiere relieves intensos a los hechos y personajes.

En combinación con los tipos de narradores o el porcentaje de diálogo, los efectos del punto de vista temporal se atenúan o aumentan. Por ejemplo, en las secuencias 5 y 10 del capítulo I de la segunda parte, cuando Alberto dialoga con el padre del Esclavo en la enfermería y La Perlita, la sensación de cercanía es muy fuerte debido a que, no obstante que el narrador emplea el pretérito simple, sus intervenciones se limitan a «dijo Alberto», «dijo el hombre», «repuso Alberto», etc.

En *La ciudad y los perros* el presente es el tiempo más novedoso y a él están reservados los momentos más intensos. En la escena en la que Alberto se entrevista con Gamboa para denunciar al Jaguar, el presente verbal, en combinación con un narrador mayormente objetivo, tensa la narración de modo extraordinario. Es revelador del grado de control que ejerce el narrador el hecho de que, de pronto, irrumpa el pasado, para luego retornar el presente:

- Todos fuman en el colegio —dice Alberto [...].
 —¿Quiénes? —preguntó Gamboa.
 —Todos, mi teniente.
 —Tranquilícese, cadete. Dígame todo con orden.
 —Él no era malo —lo **interrumpe** Alberto... (pp. 329-330).

La ciudad y los perros cuenta varias historias entrelazadas con la que transcurre en el colegio, historia esta que algunos han calificado de policial debido a que en ella hay un crimen. A decir verdad, el esquema típicamente policial es muy débil, pues ningún personaje pone en marcha la «función búsqueda» y el lector o sabe quién es el asesino o cree que la muerte del Esclavo fue un accidente. La denuncia de Alberto no genera búsqueda, sino, por el contrario, encubrimiento. Es interesante que Var-

gas Llosa haya renunciado a un instrumento del género policial tan efectivo como la función búsqueda para cautivar la atención del lector. En mi opinión, ello se debe a que, en cierto modo, este procedimiento es incompatible con la intención de generar vividez empleando una estructura de «cráteres activos» aislados, además de una gran variedad de narradores y puntos de vista temporales. El lector es enganchado a los «enigmas» generados, más bien, por estos juegos formales. En este sentido podríamos decir —considerando que la mirada novelesca se fija más en el cómo ocurren los acontecimientos, a diferencia de la del cuento, por lo menos el clásico, que está interesada en cómo terminan— que la novela de Vargas Llosa es más «novelesca».

La ciudad y los perros tiene una cercanía mayor al modelo de la novela formativa. Para un realista visceral como su autor, el enfrentamiento de dos sistemas de valores es el núcleo de la novela. En el antecedente peruano —solo genérico y en algunos pocos aspectos menores— de la obra de Vargas Llosa, *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, Ernesto aprende cómo es el mundo, por su edad no puede enfrentarse a él y se retira de nuestra vista sin abdicar de sus principios. En *La ciudad y los perros*, sin embargo, es imposible encontrar a un héroe. Alberto, por el espacio que ocupa en la narración y por la mayor exposición de su mundo interior, sería el candidato, pero en su enfrentamiento con el sistema de valores de la sociedad no sigue los pasos de Ernesto, claudica y se acomoda. Una de las expresiones del relativismo que preside la novela de Vargas Llosa, esta vez en el nivel del significado, es que, finalmente, es el Jaguar el que más se acerca a la condición de héroe, pues habiendo pasado por el infierno, una de cuyas escalas es el Leoncio Prado, y aprendido de él —aprendi-

zaje durísimo, durante el cual ha tenido, para sobrevivir, que ponerse la máscara del enemigo— se incorpora al mundo, libre, adulto, fiel a su ideal más puro, su amor primero.

Como se sabe, uno de los títulos desechados de la obra fue *Los impostores*, quizás por demasiado condicionante de la lectura. *La ciudad y los perros* es más neutro: pone en relación el colegio y la ciudad, pero no opina sobre la naturaleza de tal relación. La novela fue interpretada mayoritariamente como la denuncia de un tipo de educación que no era sino el reflejo de una sociedad muy jerarquizada en la que el abuso era la norma. El colegio venía a ser un microcosmos que reproducía la realidad nacional: costeños y serranos; blancos, indios, negros, mestizos; pobres (el Jaguar), de clase media (el Esclavo), burgueses acomodados (Alberto), etc. A ello había que añadir las referencias a una institución realmente existente, a una geografía urbana reconocible por el lector limeño; el mapa que incluían algunas de las primeras ediciones reforzaba aún más la impresión de realismo fotográfico que en algunos causó la obra. Además, la ciudad era una presencia relativamente reciente en la narrativa peruana; con ella habían llegado nuevos temas y problemas: la delincuencia, la búsqueda de trabajo, las relaciones entre las clases sociales, los prejuicios. *La ciudad y los perros* era una ventana abierta a la realidad del Perú de las migraciones y muchos querían ver sobre todo eso.

Eran tiempos en los que se discutía con pasión sobre la función social de la literatura y se esperaba de esta una posición combativa. En el prólogo a la última edición de la novela, incluido en esta edición, su autor dice que para escribirla tuvo que ser un poco de varios de sus personajes y también haber «creído en la tesis de Sartre sobre la literatura comprometida» (p. 3). En sus declaraciones

y textos de esa época y de años inmediatamente posteriores, como «La literatura es fuego», de 1967, reivindica el papel subversivo del escritor, aunque, hay que decirlo, también defiende con firmeza su libertad creadora.

Ahora, con un poco más de distancia, es posible poner menos énfasis en la intención de denuncia. Que *La ciudad y los perros* desató polémicas y proyectó la atención sobre la realidad social del Perú, no hay duda. Pero así como por «comodidad narrativa», para emplear la expresión de Borges, distribuyó en dos personajes episodios extraídos de su biografía —el Esclavo, en lo referente a la relación con el padre; Alberto, en lo que tiene que ver con su adolescencia mirafloresina—, así también otros aspectos de la realidad están presentes —o ausentes— en la novela más por su eficacia narrativa. El realismo vargasllosiano no es, desde luego, el tradicional; da cuenta, sí, de la realidad, pero figurándola antes que reproduciéndola. Su preocupación no es la verdad, sino la verosimilitud.

La sorprendente variedad de recursos de *La ciudad y los perros* deja en evidencia que Vargas Llosa concedía entonces enorme importancia a los instrumentos para hacer creíble una historia. Este hecho no fue suficientemente puesto de relieve en esos años, a pesar de declaraciones como esta de 1967:

... la manera como la literatura testimonia sobre la realidad implica indudablemente una interpretación de la misma y propone una visión del mundo, es decir, es algo más vasto, más complejo que la simple enumeración o relación de unos hechos. Lo que pienso es que esta interpretación no tiene que ser en ningún caso premeditada y que es muy peligroso que esta interpretación anteceda al propósito del narrador al contar una historia. [...] la interpretación de la realidad a través de la literatura debe ser una especie de segregación de la ficción misma [...]. La ficción no debe ilustrar teorías

morales, sociales, políticas o estéticas, sino que, al contrario, estas teorías deben emanar de la ficción, ser la consecuencia de ellas, y que, por lo tanto, la preocupación fundamental del novelista es la creación de estas ficciones (Ferrero, 1967: 9-16).

Declaración confirmada por esta otra de 2008:

... a partir de los años 60 había llegado a creer con muchísima convicción, que la literatura era fundamentalmente forma, que cualquier historia podía ser una gran historia o una historia desastrosa y mediocre y que todo ello dependía para nada de la historia y sí de la manera en que la historia estaba contada, expresada a través de una construcción y de un lenguaje... (Vargas Llosa, 2008b: 72).

El énfasis en la innovación formal no fue gratuito ni pasajero, pues dejó una larga estela. Jorge Luis Borges ha dicho que «un libro [...] es el diálogo que entabla con su lector». La exigencia a la que esta novela nos sometió nos obligó a leer de otra manera la ficción. *La ciudad y los perros* no posee la amplitud de *La casa verde*, que abarca vidas enteras y geografías extremas, ni sopla sobre ella con tanta intensidad el hálito del destino, pero sigue siendo, cincuenta años después, una obra formidable, de cuya lectura sale uno como de un sueño denso. Y si, como añade Borges, «una literatura difiere de otra ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída» (*Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1976, p. 158), *La ciudad y los perros*, al crear un nuevo lector, fue el comienzo de una nueva literatura.